

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Alexandre Saggiorato

Sons da contracultura: o rock no Brasil nas décadas de
1960 e 1970

Passo Fundo
2019

Alexandre Saggiorato

Sons da contracultura: o rock no Brasil nas décadas de
1960 e 1970

Tese 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 a obtenção do grau de Doutor em História sob orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo
2019

CIP – Catalogação na Publicação

S129s Saggiorato, Alexandre

Sons da contracultura : o rock no Brasil nas décadas de
1960 a 1970 / Alexandre Saggiorato. – 2019.

298 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Tese (Doutorado em História) – Universidade de Passo
Fundo, 2019.

1. Música e história. 2. Rock - Brasil - Anos 60 e 70.
3. Contracultura. 4. Músicos de rock no Brasil. I. Trombetta,
Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 78(81)(091)

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

Dedico este trabalho aos meus pais e à minha irmã.

Agradeço de modo especial:

Ao professor, orientador e amigo Gerson Luís Trombetta, pelos seus ensinamentos e pela confiança no meu trabalho.

Aos meus pais, Celso Saggiorato e Maria Angélica Dienstmann Saggiorato, à minha irmã Luciana Saggiorato, ao meu sobrinho Vittorio, que acaba de nascer, e a toda a minha família, que sempre me apoiou e esteve ao meu lado nos momentos incertos. Amo todos vocês!

Aos meus gatos Luna e Guri, pelo amor incondicional e pela presença constante, eis que estiveram ao meu lado, embaixo, em cima e até mesmo na frente do computador quando escrevia este trabalho. Também, ao Jimi, à Branca, à Gata Velha e à Bronzina, pelo carinho animal a mim depositado.

Aos amigos pelo incentivo e pela distração quando foi necessário.

Aos professores e amigos Gérson Luís Werlang, Gizele Zanotto e José Adriano Fenerick pelos apontamentos na defesa deste trabalho e pelas conversas esclarecedoras.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UPF (PPGH) em nome da Coordenadora Ana Luiza Setti Reckziegel, que me proporcionou uma bolsa de estudos.

À Jênifer de Brum Palmeiras, pela amizade, prestatividade e pelas diversas dicas que me deu através de seu cargo no PPGH.

À instituição Universidade de Passo Fundo, na pessoa do então vice-reitor Administrativo Agenor Dias de Meira Júnior e do então diretor da Faculdade de Artes e Comunicação Cassiano Cavalheiro Del Ré, pela liberação para que eu pudesse fazer o doutorado sanduíche no exterior.

Ao professor, colega e amigo José Carlos Amarante Gheller, que me substituiu em momento adverso na coordenação do curso de Música para que eu pudesse estudar nos Estados Unidos.

À Capes, pelo financiamento da minha bolsa de doutorado sanduíche.

Ao professor e amigo Christopher Dunn, que foi mais do que um coorientador na Tulane University, pois me abriu as portas da sua casa e me apresentou pessoas incríveis e lugares maravilhosos em Nova Orleans.

À Megwen May Loveless e sua família, que me deixaram morar em sua casa nos últimos dias de minha estadia em Nova Orleans, e assim pude desfrutar mais da Tulane University e de toda a riqueza musical que a cidade me ofereceu.

Aos amigos brasileiros que fiz durante o doutorado sanduíche, em especial ao André Bonsanto Dias, Deyvison Medrado e Leonardo Coelho de Souza. Nossas aventuras na cidade do jazz ficarão pra sempre na minha memória.

Às melhores amigas que eu pude ter no exterior. Amy Medvick, Aja Roberts, Micayla Mead, Mira Kohl, Jessica Glass e Abby Cramer, vocês foram incríveis comigo!

À Dan Sharp e à Idelber Abelar, pela calorosa hospitalidade e aprendizado que tive nas nossas conversas.

Aos músicos do rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 que me cederam entrevistas deixando o trabalho muito mais rico e contextualizado.

I know, it's only rock 'n' roll, but I like it.
The Rolling Stones

RESUMO

O presente estudo pretende compreender e analisar as características da linguagem musical das bandas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970, formando a hipótese de que esse movimento, dentro de um contexto político e social da época, possibilitou a concepção de uma sonoridade impar, que, por sua vez, contribuiu para a formação de uma identidade contracultural no país. Nesse período, os artistas de rock se colocaram em contraposição ao regime militar de uma maneira transgressora envolvida nas atitudes comportamentais e musicais dos grupos que caracterizaram naquele momento um ato subversivo à censura e à repressão. No entanto, os músicos não se aliaram às propostas de setores de resistência ao regime, em contexto em que buscavam uma arte engajada politicamente que abarcasse apenas uma música, segundo eles, genuinamente brasileira. Outra questão importante é que os grupos fizeram parte da indústria musical no Brasil, porém, em alguns casos, se colocaram à margem desta, devido à incorporação de elementos sonoros híbridos como a música erudita e também de diversas regiões do país, fazendo com que parte da sociedade brasileira não compreendesse os ideais dos roqueiros. Os artistas mencionados nesse trabalho são Os Mutantes, Tutti-Frutti, Novos Baianos, O Terço, Módulo 1000, Os Brazões, Brazilian Octopus, Som Imaginário, Sá, Rodrix e Guarabyra, Raul Seixas, Liverpool, Bixo da Seda, A Bolha, Almôndegas, Secos & Molhados, Moto Perpétuo, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Ney Matogrosso, Gerson Conrad, A Barca do Sol, Perfume Azul do Sol, Guilherme Arantes, Som Nosso de Cada Dia, Casa das Máquinas, Made in Brazil, Terreno Baldio, Joelho de Porco, Ave Sangria, Cezar de Mercês, O Peso, Recordando o Vale das Maçãs, Vímana, Spin, Veludo e Apokalypsis. Para melhor entendimento da sonoridade contracultural no Brasil, a metodologia de análise utilizada, será a do musicólogo Philip Tagg. A sonoridade analisada através de diversas músicas de rock gravadas no período em questão será contextualizada transversalmente pelos conceitos de território e desterritorialização.

Palavras-chave: Rock brasileiro dos anos 1960 e 1970. Contracultura. Território e desterritorialização. Análise musical. Identidade sonora.

ABSTRACT

The present study intends to understand and analyze the characteristics of the musical language of the Brazilian rock bands of the 1960s and 1970s, which hypothesized that this movement within a political and social context of the time allowed the conception of an odd sonority, contributed to the formation of a countercultural identity in the country. During this period, rock artists opposed the military regime in a transgressive way involved in the behavioral and musical attitudes of the groups that characterized at that moment an act subversive to censorship and repression. However, the musicians did not allude to the proposals of sectors of resistance to the regime where they sought a politically engaged art that encompassed only one song, according to them, genuinely Brazilian. Another important issue is that the groups were part of the music industry, but in some cases, they were marginalized due to the incorporation of hybrid sound elements such as classical and Brazilian music, making part of the society of the country not understand the rockers' ideals. Artists present at work are Os Mutantes, Tutti-Frutti, Novos Baianos, O Terço, Módulo 1000, Os Brazões, Brazilian Octopus, Som Imaginário, Sá, Rodrix e Guarabyra, Raul Seixas, Liverpool, Bixo da Seda, A Bolha, Almôndegas, Secos & Molhados, Moto Perpétuo, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Ney Matogrosso, Gerson Conrad, A Barca do Sol, Perfume Azul do Sol, Guilherme Arantes, Som Nosso de Cada Dia, Casa das Máquinas, Made in Brazil, Terreno Baldio, Joelho de Porco, Ave Sangria, Cezar de Mercês, O Peso, Recordando o Vale das Maçãs, Vímana, Spin, Veludo e Apokalypsis. For a better understanding of the countercultural sound in Brazil, the methodology of analysis used will be that of musicologist Philip Tagg. The sound analyzed through various rock songs recorded in the period in question, will be contextualized transversally by the concepts of territory and deterritorialization.

Keywords: Brazilian rock from the 1960s and 1970s. Counterculture. Territory and deterritorialization. Musical analysis. Sound identity.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Alexandre e Diógenes	63
Figura 2 - O Terço	156
Figura 3 - Contracapa do álbum A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado	158
Figura 4 - Lar de Maravilhas da banda Casa das Máquinas e Atrás do Porto tem uma Cidade do Tutti-Frutti	165
Figura 5 - Passeata contra a guitarra elétrica	226
Figura 6 - Jorge Amiden e a tritarra	232

LISTAS DE TABELAS

Tabela 1 - Linguagem verbal e música tonal.....	41
---	----

SUMÁRIO

ALÔ BUENAS	11
1. PRIMEIRA CANÇÃO DA ESTRADA.....	29
1.1 Então eu escuto.....	30
1.2 Hoje eu falo a sua língua	37
1.3 Esse tal de <i>roque enrow</i>	43
2. DIRECCION DE AQUARIUS	57
2.1 The times they are a-changin'	57
2.2 Revolution	79
3 BRASIL PANDEIRO.....	95
3.1 Além das lendas brasileiras	95
3.2 Caminhando contra o vento.....	108
3.3 As crianças da nova floresta	120
4. TURBA.....	137
4.1 Build up	138
4.2 A cara e a coragem	149
4.3 Hey amigo, cante a canção comigo	169
5. OH MEU BRAZIL!.....	186
5.1 Tá ficando bão, né?.....	187
5.2 Quem não gosta de samba bom sujeito não é.....	204
5.3 Na minha cabeça uma guitarra toca sem parar.....	221
6. POR FAVOR SUCESSO	236
6.1 Corsário satã	236
6.2 Equilíbrio total.....	245
6.3 Jogue tudo pra cabeça.....	258
PONTO FINAL	274
REFERÊNCIAS	280
DISCOGRAFIA	289
ANEXO.....	302

ALÔ BUENAS¹

Pretendendo compreender e analisar as características da linguagem musical das bandas de rock brasileiro do final da década de 1960 e que estiveram na ativa na década de 1970, o presente estudo configura a hipótese de que dentro de um contexto político, social e midiático, o rock possibilitou a formação de uma sonoridade desviante que colaborou para a concepção de uma identidade contracultural no Brasil. Durante o final da década de 1960, com o surgimento da Tropicália, e ao longo da década de 1970, muitos artistas de rock – à sua maneira – foram decisivos para a constituição de uma contracultura brasileira, ímpar e combatente ao regime militar que se instaurara em 1964.

A pesquisa aqui apresentada procura analisar e problematizar de uma maneira histórico-social a relação da contracultura com o rock produzido no Brasil no final da década de 1960 e que transcorreu pela década de 1970, observando como esse movimento se firmou no país e de que forma a música e seus significados internos – como melodia, harmonia e ritmo, por exemplo – formaram uma unidade simbólica musical/contracultural que deu identidade e sentido de grupo para uma juventude *underground*² no Brasil. É importante ressaltar que essa música sobreviveu além da cultura de massa³ no país, então repressivo e dominado pelos militares. Ainda, para maior entendimento, as concepções estéticas e filosóficas dos artistas presentes na década também serão abordadas e analisadas como forma de construir o cenário vivido pela juventude no período.

Colocando-se em contraposição ao regime militar de uma maneira transgressora através das atitudes comportamentais e musicais, as bandas de rock caracterizaram naquele momento um ato subversivo à censura e à repressão desempenhada pelos

¹ O nome dos capítulos e subcapítulos deste trabalho foram retirados de frases e nomes de músicas dos artistas estudados na presente pesquisa.

² Em português, subterrâneo. O termo é usado para retratar uma cultura desviante dos padrões considerados “normais” e conhecidos pela sociedade. São considerados *undergrounds*, grupos de pessoas que não estão preocupados em seguir padrões comerciais. Na música, podem ser artistas que não se encaixam no tipo de produção e regras da grande mídia.

³ Oriundo da indústria cultural, a cultura de massa pode ser caracterizada como expressões culturais que são produzidos para atingir a maioria da população. Essas expressões como imagens, perspectivas, atitudes possuem o objetivo essencialmente comercial de gerar produtos para o consumo.

militares. Além do mais, a *União Nacional dos Estudantes* (UNE) praticou militância política aos artistas da música popular brasileira (MPB) e acabou depositando preconceito aos roqueiros devido ao fato de eles executarem uma música estrangeira, não se enquadrando às práticas de conscientização difundidas por tais setores, que privilegiavam a música considerada genuinamente brasileira, como samba, choro, baião, etc.

Como se já não bastasse, os grupos faziam parte da indústria musical que comandava a música popular no Brasil e no mundo, porém, em alguns casos, os artistas de rock brasileiro se colocaram à margem da indústria devido à incorporação de elementos sonoros de outros gêneros e estilos, como a música erudita e a própria música brasileira. Isso fez com que parte da sociedade não compreendesse os ideais sonoros da música contracultural naquele momento.

A tese da presente pesquisa é defender a ideia de que assim como na moda, nas artes, figurino e modo de vida em geral, existe uma perceptível linguagem musical que contribui para definir as características da contracultura no Brasil e da sentido de grupo aos jovens da década de 1960 e 1970. A identidade contracultural também é compreensível através da música e sua estética.

Diversos artistas e bandas estiveram presente no cenário musical durante o final da década de 1960 e, juntamente com bandas surgidas na década de 1970, formaram o panorama contracultural do Brasil. São elas: Os Mutantes, Tutti-Frutti, Novos Baianos, O Terço, Módulo 1000, Os Brazões, Brazilian Octopus, Som Imaginário, Sá, Rodrix e Guarabyra, Raul Seixas, Liverpool, Bixo da Seda, A Bolha, Almôndegas, Secos & Molhados, Moto Perpétuo, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Ney Matogrosso, Gerson Conrad, A Barca do Sol, Perfume Azul do Sol, Guilherme Arantes, Som Nosso de Cada Dia, Casa das Máquinas, Made in Brazil, Terreno Baldio, Joelho de Porco, Ave Sangria, Cezar de Mercês, O Peso, Recordando o Vale das Maçãs, Vímana, Spin, Veludo e Apokalypsis. Obviamente, existiram outros artistas no período, mas, para delimitar o trabalho, esses foram os escolhidos para esta pesquisa, uma vez que a maioria desses artistas gravou álbuns no período em questão.

É importante ressaltar, como pano de fundo da investigação, que, de um modo geral, as artes interferem favorável ou desfavoravelmente no trabalho de politização de uma sociedade através dos diversos tipos de cultura⁴, como a cultura popular, de massa

⁴ De acordo com Morelli (2009, p.39), antropologicamente falando, a cultura se mantém como atributo dos homens mesmo quando estes são excluídos das formas mais institucionalizadas do saber através da

ou erudita, por exemplo. Os conjuntos de ideias, símbolos, costumes e práticas de diversos indivíduos em um determinado lugar se apresentam como identidade de um povo ou nação. Refletir acerca da cultura perpassa, indelevelmente, pelo eixo das práticas sociais. Hall (1997, p.16) afirma que

[...] os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação.

Não se deve imaginar a cultura como um fenômeno neutro, isolado, ao contrário, é um conceito histórico, específico e ideológico. Refletir sobre as determinações específicas da formação social é fundamental para entendê-la. Em qualquer sociedade, seja ela a mais simples ou a mais complexa, sua cultura desenvolve-se através dos níveis de sua estrutura: o econômico, o político, o educacional, etc. Eles formam a totalidade das relações e das práticas sociais (CALDAS, 1986, p. 33). A cultura é uma abstração e compreende manifestações que geram significados para uma sociedade e que os diferentes membros da sociedade atribuem a um mesmo ato ou objeto. Tais significados são expressos em ações e no cultivo de ações, entendida de forma semelhante por toda a sociedade. A cultura vai se fortificando quando se torna convencional por parte dos membros da sociedade.

Quando se fala de cultura e mais precisamente da cultura artística em nosso país, Napolitano (2002, p. 07) sugere que

[...] música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.

divisão social do trabalho, mantendo-se também como instância a partir da qual os objetos adquirem para eles outros significados que não o mero valor de troca.

Esse lugar de mediações é gerado não somente a partir de letras de música, mas também por meio dos sons musicais, sendo, assim, determinado culturalmente. Saber sobre a escolha de sons adotados por certos músicos é de fato importante para a compreensão da identidade cultural que um músico ou banda possui. Isso possibilita interpretar alguns pontos essenciais para o entendimento cultural de uma sociedade. A identidade sonora atribuída pela escolha de um som ou de outro gera uma produção discursiva, que produz relações entre o objeto sonoro, o sujeito e sua cultura.

A escolha dos sons adotados pelos músicos em diversas composições, estilos e gêneros acaba sendo um meio de comunicação do músico perante seus ouvintes. Em termos musicais, a sonoridade adotada que gera comunicação social pode ser chamada de linguagem musical. Para Bauman (1998, p.132), “é a aceitação social de conexões necessárias entre os signos e certos significados que faz uma linguagem” e através da linguagem musical fica perceptível que a música é uma forma de comunicação social e que, portanto, transmite conhecimento. Isso significa dizer que a música e sua linguagem produzem sentido aos ouvintes, e, além disso, contribuem para o entendimento de um período histórico e ilustram a identidade de uma nação em um determinado momento. A linguagem musical é, portanto, comunicação humana e historicamente vem selecionando sons e mantendo-os, excluindo-os ou modificando-os socialmente, convencionando estruturas sonoras como parte dessa linguagem.

Tratando-se de sua grafia, a notação musical é um signo, o qual remete à mente humana uma figura ou imagem, fazendo com que o músico que interpreta a partitura seja convencido pelas mensagens implícitas e explícitas presentes na pauta. Porém, signos musicais não ficam restritos a partituras. Eles podem atuar como um importante meio de representação e organização estética. Padrões melódicos ou rítmicos, e mesmo obras completas comportam toda uma carga de concepções culturais e sociais que podem ser observadas e ouvidas atentamente e interpretadas.

Nesse sentido, a música contém um sistema de valores que a sociedade impõe direta ou indiretamente a fim de atingir a própria sociedade, pois é possível transmitir através dela uma visão de mundo, um retrato da realidade e conceitos alusivos a estereótipos sociais. As informações identitárias são construídas a partir da linguagem musical, da *performance* dos artistas e do contexto político, social, econômico e cultural.

A linguagem musical é o conjunto de elementos intrínsecos musicais que comunicam ao ouvinte a partir da escolha e da seleção que o artista/compositor/arranjador coloca em uma obra musical, proporcionando uma sonoridade específica, que difere de

outras ou semelha-se de acordo com a tentativa de comunicação atribuída à obra. Essa comunicação se torna a sonoridade almejada, a sonoridade que representa um gênero, estilo ou um território simbólico, ou seja, um conjunto de táticas e negociações que são articuladas na pertença de significados a determinados sons musicais. A linguagem musical normalmente é algo almejado pelo artista e auxilia na construção da identidade do músico, e também dos gêneros e estilos musicais. Por ser um meio de comunicação entre o músico e seu público, a linguagem musical acaba sendo fruto das relações entre o objeto sonoro e o contexto sociocultural em que o (os) artista(s) se encontra(m).

Neste trabalho, existe uma tentativa de constituir uma ideia de linguagem musical como sendo uma produção discursiva, que narra um momento histórico e que oferece subsídios para o entendimento das relações entre os homens, suas identidades e territórios, pois “a música constrói nosso senso de identidade através das experiências diretas que o corpo oferece, tempo e sociabilidade, experiências que nos permite nos colocarmos em histórias culturais imaginativas” (FRITH, 2003, p. 212).

A pesquisa aqui realizada não está analisando a música através de estilos ou gêneros musicais, tampouco analisa a música escrita em partituras. Analisa, sim, a música a partir da linguagem musical construída pelos artistas do período dentro do gênero rock, que pode ser ouvida nas gravações de álbuns do período em questão. Aqui, obviamente, o rock é visto como gênero e os estilos que foram dele surgindo são importantes, mas apenas isso não define a linguagem musical contracultural, pois contracultura não é um componente musical capaz de definir gêneros e estilos. A linguagem musical que os músicos que participaram de uma contracultura brasileira manifestaram foi além de um estilo de rock ou outro. Essa linguagem foi ouvida em mais de um estilo simultaneamente e, muitas vezes, perpassou até mesmo pela sonoridade tradicional do rock.

Ao longo do tempo, a humanidade vem selecionando sons, mantendo-os, excluindo-os ou modificando-os. As estruturas sonoras tornam-se parte de uma comunicação estabelecida dentro de uma sociedade. Dessa forma, a identidade cultural pode se tornar uma ferramenta central de uma abordagem especificamente sociológica à estética para que se tenha um entendimento dos grupos de rock que atuaram naquele conturbado contexto e conseqüentemente no cenário cultural do país. Hall (2009, p.81) afirma que “uma identidade cultural particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva e conteúdo. Todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são. Silva (2011, p.96) afirma que

[...]a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.

Como forma de representação, há uma trama discursiva que, juntamente com o comportamento social (*performance*, figurino, capas de disco, etc.), formam a identidade dos artistas e de seu público e dão um sentido de grupo a eles ao ponto de desenvolverem e/ou se integrarem a uma subcultura. Os valores expressos em suas atividades culturais/musicais ajudam no reconhecimento do próprio grupo. Nesse sentido, produzir rock como os músicos faziam nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil em plena ditadura civil-militar é mais do que apenas produzir música, é uma maneira de expressar ideias e vivenciá-las. Sobre isso, Hall (1997, p.10) acrescenta que

[...] devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, e não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem o que nos subjetivamos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico.

Sendo assim, “a música parece ser uma chave para a identidade porque oferece, com tanta intensidade, tanto uma percepção do eu como dos outros, do subjetivo no coletivo” (FRITH, 2003, p.186). Quando uma sociedade internaliza hábitos auditivos dentro de um determinado contexto, passa a perceber e compreender a linguagem musical que caracteriza um movimento. No caso da música contracultural das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, o público específico do gênero relacionava sua sonoridade a sua identidade de grupo. Porém, o público geral – a grande maioria – não compreendia por completo a mensagem sonora veiculada por esses artistas e não relacionava essa linguagem musical com a ideia de agradável, “limpa” ou até mesmo moral para o bem-estar da nação, pelo contrário, tanto a direita quanto a esquerda engajada não aceitaram tais atitudes contraculturais.

A identidade musical se compõe na utilização de elementos musicais aceitos para um grupo, negados por outros e no estabelecimento de uma fronteira⁵ musical, no sentido de que alguns elementos musicais são aptos para tais gêneros, estilos e, conseqüentemente, culturas e subculturas, e outros códigos são indesejados pelos mesmos grupos. Essa identidade sonora caracteriza um grupo com concepções dentro de um território simbólico de identificação cultural. Os elementos da linguagem musical que formam determinada sonoridade não são fixos e são desempenhados por meio de uma negociação entre bandas, empresários, gravadoras, processos de gravação, público consumidor, mídia e mercado musical, além da conjuntura política que o Brasil vivenciava e tudo mais que abarca.

Para que se tenha uma compreensão maior do território cultural vivenciado pelos músicos citados nesta pesquisa, os conceitos oriundos da geografia chamados de “território e desterritorialização” apresentados por Haesbaert em sua produção bibliográfica serão relacionados ao contexto musical. Haesbaert (2005, p.03) conceitua território expondo que “todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar ‘funções’ quanto para produzir ‘significados’”.

Considerando o território como um conceito espacial próprio de um significado de controle político, e que em sua essência possui representações culturais de grupos e povos em sua prática construtiva (trabalho) e criativa (artística), atua em determinados lugares e neles cria conexões mais fortes de identidade. A música e sua linguagem são registros da cultura e das territorialidades, ao mesmo tempo que difundem determinadas formas de compreender os lugares, o cenário e os conflitos por porções de território. Com isso, o social, o político, o econômico, e o cultural se cruzam e se retroalimentam.

Além do conceito de território, Haesbaert (2005) discute o conceito de desterritorialização como sendo um mito da globalização, visto pelo paradigma que a sociedade busca reconstruir conexões de identidade e de representação e assimilação de territórios em outros lugares distintos dos seus naturais. Através da desterritorialização, é

⁵ “A fronteira se inseriu no imaginário social como limite (...) são realidades tangíveis, ou seja, como realidades efetivas e realidades do pensamento, são o resultado de relações de poder. A sua legitimação também depende do sentido “naturalizado”, ou seja, como uma categoria auto-explicativa, como um dado da história. Reforçando um dado consensual sobre o tema, as fronteiras são também elementos simbólicos carregados de ambigüidades, pois, ao mesmo tempo que impedem, permitem ultrapassar” (GOLIN, 2002, p.16).

possível explicar dicotomias dialéticas de ordem x desordem, construção x desconstrução e identificação x desidentificação.

Na ótica cultural, a desterritorialização é

percebida a partir de uma leitura do território como fonte de identificação cultural, referência simbólica que perde sentido e se transforma em um “não-lugar”. Estes “não-territórios”, culturalmente falando, perdem o sentido/o valor de espaços aglutinadores de identidades, na medida em que as pessoas não mais se identificam simbólica e afetivamente com os lugares em que vivem, ou se identificam com vários deles ao mesmo tempo e podem mudar de referência espacial-identitária com relativa facilidade (HAESBAERT, 2002, p. 131).

A teoria aqui exposta é a de que, dentro do território identitário e cultural pré-estabelecido pela sociedade nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, artistas da contracultura desterritorializaram, ou seja, incomodaram, romperam (não por completo) com o *status quo*. É importante relatar que essa desterritorialização aconteceu a partir do modo de vida e pela atitude comportamental dos jovens do período, mas também aconteceu no território sonoro (fonte de identificação cultural), podendo ser observada através da linguagem musical adotada pelos músicos na época.

Tratando dos artistas para os quais olhamos nesta pesquisa, a desterritorialização foi gerada por meio de atos desviantes praticados pelos roqueiros dentro de um território pré-estabelecido imposto culturalmente pelos militares, pela resistência e pela grande mídia. De acordo com Becker (2008, p.24), “se um ato é ou não desviante, portanto, depende de como outras pessoas reagem a ele”. No caso dos artistas de rock brasileiro do final da década de 1960 e também da década de 1970, atos desviantes em diversas manifestações sociais se tornaram evidentes, como a utilização de drogas, vida em comunidades, a emancipação feminina e inclusive na linguagem musical, com a construção de uma sonoridade diversificada baseada na fruição de elementos musicais do blues, folclóricos, brasileiros, eruditos, etc.

As pessoas que cometem atos desviantes e que, em consequência, acabam desterritorializando o território identitário e cultural pré-estabelecido, podem ser chamadas de *outsiders* ou estranhos. Bauman (1998, p. 27) propõe que

[...] todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente

receita de ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz seus estranhos. Ao mesmo tempo que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo acusadas de causar experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável.

A afirmação de Bauman sobre o estranhamento como sendo algo turvo, confuso, poluído, proibido e que deixa tênues as linhas de fronteira, gerando incertezas, também pode ser aplicada ao meio artístico, pois essas ideias são observadas ao longo da história. No território da produção musical, e mais especificamente no rock produzido nas décadas de 1960 e 1970, o estranhamento musical foi fundamentado no desvio e no caráter transgressor dos padrões sonoros tradicionais, que, por sua vez, aliaram-se às demais manifestações contraculturais de enfrentamento ao *status quo*. Além da atitude comportamental incorporada dos interesses da contracultura, os roqueiros também demonstraram estar sonoramente desviando-se da previsibilidade da música de massa e, também, do próprio rock antecessor a ele ao entrar em contato com outros universos musicais não usuais até então no meio habitual de composição do gênero.

Os estranhos – ou *outsiders* – possuem uma contribuição importante para a música brasileira. No meio musical, a palavra *outsider* não é usual, mas pode remeter-se ao termo *underground*, visto que “*outsiders* é um termo para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso, fora do círculo dos membros ‘normais’ do grupo” (BECKER, 2008, p.27). A noção de *underground* (subterrâneo), por sua vez, está ligada à ideia 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, chamada de contracultura (BARROS, p.7).

É comum que músicos que não têm acesso aos grandes veículos de comunicação e que se dirigem a um público menor e específico sejam chamados ou considerados *underground*, independente de estarem envolvidos por completo na cena contracultural. Porém, para este estudo, *underground*, desvio, contracultura e até mesmo subcultura servem de definições semelhantes para o entendimento dos artistas aqui estudados.

Quando as bandas contraculturais buscavam inovações e rompimentos com relação à música de massa, elas precisaram enfrentar o público convencional, “quadrado”, ou mediano (a grande maioria), não se preocupando com os padrões musicais pré-estabelecidos, portanto, colocando-se fora do círculo dos membros “normais” da produção musical no Brasil naquele momento. O exemplo dos grupos de jazz apontado por Becker (2008, p. 105) também pode servir para o entendimento dos roqueiros contraculturais no Brasil e no mundo.

Os músicos são hostis a seus públicos, temerosos de ter de sacrificar seus padrões artísticos aos quadrados. Eles exibem certos padrões de comportamento e crença que podem ser considerados ajustes a essa situação. Esses padrões de isolamento e auto-segregação são expressos na situação real de execução musical e na participação no intercuro social da comunidade mais ampla. A principal função desse comportamento é proteger o músico da interferência do público quadrado e, por extensão, da sociedade convencional. Sua principal consequência é intensificar o *status* do músico como um *outsider*, por meio da operação de um ciclo de desvio crescente que, por sua vez, aumenta as possibilidades de dificuldades adicionais.

Esses padrões de isolamento e autos segregação mencionados contribuíram para o desvio no caráter sonoro dos roqueiros que se deu com o intuito contracultural de buscar outro lugar social e não se limitar a sonoridade definida para um ou outro estilo imposto. Nesse caso, a linguagem musical adotada por esses artistas teve o papel comunicativo nas ações de se colocar à margem do processo usual de composição e arranjo musical voltado para os meios de comunicação de massa naquele momento, além de provocar os militares conservadores com a rebeldia sonora típica do rock, e mais, proporcionou ainda um descontentamento à resistência ao não se adequarem à arte engajada esperada dos artistas brasileiros para uma possível revolução. O discurso sonoro adotado por eles fez com que algumas ideias musicais os tornassem desviantes em diversos aspectos.

Dessa forma, o discurso sonoro utilizado por esses artistas deve ser compreendido e analisado para que se tenha um entendimento mais aprofundado da contracultura no Brasil. De acordo com Foucault (2008, p.56), devemos tratar os discursos

[...] como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso aparecer e que é preciso descrever.

Esse “mais” atribuído por Foucault também pode ser verificado na linguagem musical adotada por músicos de rock a partir do final da década de 1960 e praticamente toda a década de 1970 no Brasil. Para Marinho Testoni (2019), da banda Casa das Máquinas, pertencente ao movimento de rock nesse período,

[...] na década de 1970 havia críticas e algumas desavenças. A procura de uma nova sonoridade nos levava sempre para inovações, claro que tínhamos como referência aquilo que nos chegava do outro lado do oceano, mas mesmo assim conseguimos sempre aquilo que tentávamos achar, combinar.

O discurso sonoro dos roqueiros brasileiros, por intermédio da escolha de sons que contribuíram para a linguagem musical adotada, se tornou bastante inovador, ao ponto de deixá-los à margem do sistema. Pedro Baldanza (2019), do Som nosso de Cada Dia, relata como as bandas eram vistas. Segundo ele,

[...] em todas as épocas da humanidade, qualquer tipo de manifestação que viesse contra de uma certa forma ou propondo renovações no *establishment* que existia, naquela coisa sossegada de se curtir isso ou aquilo. Toda vez que aparece uma coisa nova, ela realmente “agride” um pouco. As pessoas se sentem um pouco “agredidas”. Elas têm certo receio de aceitar coisas novas. Mas o interessante é que não havia assim uma diferença entre governo, povo, os meios de comunicação, todo mundo, mais ou menos, tinha um pensamento meio “antigo”. Todo mundo era muito conservador! Então todas as coisas que vieram na época que de certa forma vamos dizer, era contrário aqueles pensamentos era considerado uma agressão. Então a nossa atitude não era (é claro que existiam muitos grupos diferentes), mas a atitude agressiva da gente era mais um olhar desse lado mais conservador ao novo e isso se refletiu em tudo. Isso estava se refletindo na moda, no jeito de andar, no jeito de deixar o cabelo crescer, usar outras roupas, dizer não (uma coisa que era muito difícil alguém dizer aos pais, um não!). Então todo esse processo foi que criou a mudança e veio junto. E o som também acompanhou essa mesma coisa. Existiam lugares onde as pessoas não aceitavam que não curtiam aquilo. Nem permitiam que você tocasse. Mas outros que estavam começando curtir aquilo. Então, na verdade a maioria dos movimentos ainda eram feitos pela gente mesmo, fazer show e tal. E vinha vindo também os bailes, onde os conjuntos de bailes tiravam as músicas novas que estavam tocando no rádio e tal. Então aquilo tudo era visto desse jeito. Nesse movimento que existia! Nada mais do que isso, na verdade! É claro que com todo o outro processo que tava acontecendo. Mas em termos do nosso som, era isso aí que rolou.

Do mesmo modo, Simas (2019), da banda Módulo 1000, propõe que

[...]os meios de comunicação eram em geral muito fechados para os artistas de rock daquela época. Com o advento da Tropicália as coisas começaram a mudar, porque rock e MPB ficaram mais próximos. Mesmo assim, haviam apenas umas poucas estações de rádio que tocavam rock brasileiro.

Além dos meios de comunicação não proporcionarem muitos espaços aos artistas de rock brasileiro, o movimento em alguns momentos teve que se deparar com a hostilidade de setores da própria música, como foi o caso da MPB, que se aliou ao pensamento de resistência ao regime e buscava, por meio de uma arte “genuinamente brasileira”, conscientizar as massas. Edinho Espíndola (2019), do Liverpool e Bixo da Seda, relata que, nesse período,

[...] era desagradável, não só na sociedade, como também entre alguns músicos da MPB. Bastava ver os festivais de música da época, quando entravam às bandas de cabeludos com guitarras, eram vaiados. Havia sim muito preconceito com as nossas roupas e a nossa conduta.

Através de atos desviantes, os músicos de rock no Brasil desterritorializaram as bases fundamentais da música brasileira no período em questão e acabaram se aproximando da contracultura estadunidense e europeia através de influências musicais como Bob Dylan, John Lennon, Jimi Hendrix e Pink Floyd. Na verdade, a música produzida por esses e diversos outros artistas foi de extrema importância para os brasileiros e moldou a linguagem musical adotada pelos músicos no país. Além disso, o modo de vida da juventude que compreendia a filosofia contracultural também contribuiu para a formação do rock brasileiro nesse período. Dessa forma, a linguagem musical como formadora de uma identidade cultural correspondeu a um processo de significação e classificação de elementos musicais e extramusicais.

Atos desviantes musicais e extramusicais foram realizados por uma subcultura juvenil naquele momento, definindo a contracultura existente no Brasil. A contracultura brasileira foi criada com base nas práticas exercidas nos Estados Unidos da América e em países da Europa durante a década de 1960. Por sua vez, a contracultura estadunidense surgiu imersa na Nova Esquerda,⁶ que, segundo Karnal (2018, p.249), refere-se a uma variedade de movimentos sociais nos anos 1960 caracterizados pela valorização da juventude, ideias antielitistas e ênfase no combate à hipocrisia e à alienação da sociedade estadunidense em detrimento da preocupação com luta de classes e miséria econômica.

Nesse sentido, Roszak (1972, p.59) delinea a contracultura como

⁶ Seria um erro demarcar demais as diferenças entre a velha esquerda (associada a sindicatos, à classe trabalhadora e ao socialismo) e os novos movimentos, pois houve algumas continuidades em pessoal, ideais, estratégias e táticas. A nova esquerda, porém, tendia a atuar entre os estudantes e os grupos e povos oprimidos (como negros e vítimas do imperialismo americano), alimentando movimentos contra a *Guerra do Vietnã*, pelos direitos estudantis nas universidades e por maior liberdade individual na vida cotidiana. Enfatizava a democracia participativa, a espontaneidade e as “ações diretas”, tendências táticas e estratégicas que caracterizam movimentos sociais no mundo inteiro na época (KARNAL, 2018, p.249).

[...] aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada.

Contracultura seria “ruptura por definição, mas é também uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição” (GOFFMAN; JOY, 2007, p.13). Buscando os mesmos significados, no Brasil, o movimento intitulado Tropicália⁷, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros, surgido sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira, conseguiu entrar e sair de todas as estruturas e desterritorializou, incomodou e desestabilizou o cenário cultural e político fixado no país naquele momento.

Enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e descontentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária (DUNN, 2016, p.09).

Essa desterritorialização influenciou nitidamente os artistas de rock no Brasil no final da década de 1960 e também durante a década de 1970 e será descrito de forma mais aprofundada nesta pesquisa, pois a linguagem musical e a atitude comportamental contidas no tropicalismo se tornaram o embrião para a formação de uma cena jovem contracultural no país, que atravessava um momento conturbado por conta da repressão e censura atribuída à ditadura civil-militar e do nacionalismo expresso pelo combate à ditadura derivado da esquerda engajada.

⁷ A Tropicália ou também chamado de movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro que surgiu influenciado pelas correntes artísticas da vanguarda e pela cultura *pop*. Introduzindo manifestações tradicionais da cultura brasileira à inovações estéticas radicais, a Tropicália manifestou-se na música de Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, além de se apresentar nas artes plásticas, no cinema e no teatro brasileiro.

Na década de 1960, a Jovem Guarda⁸, um movimento de rock influenciado pela *beatlemania*⁹ que surgiu próximo ao golpe civil-militar de 1964, conseguiu visibilidade na grande mídia, justamente por produzir uma música sem “contradições sonoras” e envolvimento político, feita para o rádio e a TV. Mas na década de 1970, período de maior repressão e censura, o rock saiu do *mainstream* e se tornou *underground*, marginal. Os músicos influenciados pela filosofia *hippie* de paz e amor buscaram acima de tudo liberdade. Compuseram em estilos como o rock rural, psicodélico, hard rock e rock progressivo e foram reprimidos pela ditadura, e, em sua maioria, afastados da grande mídia, vivendo à margem do sistema. O rock brasileiro demonstrou de várias maneiras sua ligação com a contracultura estadunidense e europeia, seja através das próprias letras, através da moda, do modo de vida e obviamente através dos sons. Os obstáculos para produzir rock nas décadas de 1960 e 1970

[...] vinham da própria ditadura apoiada pela direita conservadora, e sua principal oponente, a ala esquerda mais radical. Enquanto a primeira percebia o rock e seus personagens como transgressores, portanto subversivos, a segunda ancorava o rock como mais um símbolo da cultura imperialista contra a qual evidentemente lutavam. Ou seja, o rock ficou no fogo cruzado da esquerda contra a direita e vice-versa, tendo sido até mesmo alvo de uma passeata contra guitarra elétrica promovida pelos artistas do time mais radical e engajado da MPB. O rock era fruto de uma juventude alienada, diziam eles [...] enfrentaram censura, o desdenho da grande mídia, a indiferença das gravadoras, as limitações do mercado, a precariedade dos instrumentos brasileiros e a falta de infraestrutura (RODRIGUES, 2009, p.11-12).

Sobre as desavenças entre a repressão e a censura ocasionada pela ditadura civil-militar e a resistência politizada de setores da esquerda, Alain Pierre (2019), da banda A Barca do Sol, descreve como a banda era vista naquele momento:

A UNE sabia que éramos simpatizantes da esquerda e nos solicitaram uma vez pra participarmos de um show político na UERJ. Nós tínhamos intenção de nos expressarmos politicamente mas por receio da censura esta era disfarçada nas letras e não explícita. Era o que dava pra fazer sem se arriscar muito. E naquela época era muito diferente. Não tínhamos ferramentas de informação tipo *Facebook* e *Youtube*. Tudo chegava meio atrasado. Além disso, estávamos sobre uma ditadura bem eficaz. Qualquer deslize maior você podia ir preso, ser expulso do país ou sofrer coisa pior.

⁸ A Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro surgido em 1965, a partir de um programa televisivo exibido pela *TV Record*, em São Paulo, apresentado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, conjuntamente com o também cantor e compositor Erasmo Carlos e da cantora Wanderléa. O movimento mesclava música, comportamento e moda, e deu origem uma nova linguagem musical e comportamental no Brasil.

⁹ Termo criado para descrever o intenso apego pelos fãs aos Beatles.

Devido o entendimento de que existiu uma incipiência do mercado de rock no Brasil, a influência de bandas internacionais por parte das bandas nacionais, a fusão de rock inglês e estadunidense com ritmos brasileiros e o contorno social e político decorrido pela ditadura civil-militar brasileira, alguns problemas foram levantados antes do início desta pesquisa e tentarão ser respondidos ao longo desse processo acadêmico. As perguntas – “de que maneira a linguagem musical do rock produzido no Brasil no final da década de 1960 e praticamente toda a década de 1970 se tornou contracultural e consecutivamente *underground*, tornando-se trilha para um movimento de contestação? De que forma os músicos produziram um estilo de música transgressor durante um período de censura e repressão? Quais os motivos e como os músicos de rock produziram essa linguagem musical contracultural?” – serão norteadoras para o desenvolvimento da tese.

Para responder a tais perguntas, a proposta analítica de Philip Tagg (2003) será executada nessa pesquisa juntamente com a experiência que obtive como guitarrista, músico de formação e experiência na área do rock durante vários anos. O objetivo não é esgotar as fontes analisando todos os componentes das músicas e também não serão analisadas todas as obras e álbuns dos artistas mencionados. O motivo é bastante obvio e relaciona-se à gama de composições existentes e aos diversos aspectos musicais que compõem em apenas uma obra.

De acordo com Tagg (2003), “poucos lidam com o próprio código musical da contracultura ou subcultura”. Portanto, descrever sobre esses aspectos faz da pesquisa aqui exposta algo inovador e justificável, uma vez que, se constata a precariedade de fontes bibliográficas que possam proporcionar um estudo detalhado da linguagem musical do rock brasileiro e a influência que este obteve na contracultura brasileira.

As fontes básicas da pesquisa são documentos sonoros e entrevistas. Algumas referências bibliográficas como jornais e revistas da época, além de livros pertinentes à pesquisa, também contribuirão para o estudo.

Os documentos sonoros serão os álbuns dos artistas que consistem em fontes primárias para o trabalho, pois, neles, é possível encontrar os signos musicais que servirão de matéria prima para a análise. Esses elementos musicais (melodia, ritmo, timbre, instrumentação, etc.), juntamente com as letras e suas capas, serão analisados por meio da escuta detalhada. Esse material forma a sonoridade do gênero no Brasil. Essas análises auditivas proporcionarão as principais fontes do trabalho. Um DVD contendo as obras

analisadas será disponibilizado em anexo nesta pesquisa para melhor compreensão das análises.

As entrevistas também servirão de fontes. Realizadas via e-mail com os músicos do período – como Fernando Pacheco e Ronaldo Mesquita, do Recordando o Vale das Maçãs; Muri Costa, Marcelo Costa e Alain Pierre, da Barca do Sol; Carlos Geraldo e Marinho Testoni, da Casa das Máquinas; Juba Gurgel das bandas Joelho de Porco, Made in Brazil e Tutti-Frutti; Kleiton Ramil, dos Almôndegas; Arnaldo Brandão, da Bolha; Pedro Fortuna, dos Mutantes; Mozart Mello e João Ascensão, do Terreno Baldio; Simas, do Módulo 1000; Pedro Baldanza, do Som Nosso de Cada Dia; Tavito, do Som Imaginário; Sá, do trio Sá, Rodrix e Guarabyra; Edinho Espíndola, do Bixo da Seda; Gerson Conrad, dos Secos & Molhados; e Zé Brasil da Apokalypsis.

No item revisão de textos bibliográficos, os livros de Carlos Fico, Heloísa Buarque de Hollanda, entre outros, sobre a sociedade, a história cultural e a política do Brasil nas décadas de 1960 e 1970 servirão como revisão de texto. A memória do país e do rock encontrada em livros proporcionará um entendimento do cenário social vividos pelos roqueiros. Outras referências específicas para essa pesquisa serão trabalhos acadêmicos e livros que contêm as teorias filosóficas, sociais e musicais que irão elucidar a pesquisa que será desenvolvida, como as obras de Phillip Tagg, Haesbaert, Becker, entre outros. Algumas obras em língua estrangeira também serão utilizadas e traduzidas pelo autor desta pesquisa. Desse modo, optou-se por escrever neste documento apenas o texto traduzido. Além disso, os periódicos publicados no período, como a revista *Rolling Stone* e os jornais, também vão possibilitar um entendimento sobre o período estudado.

A tese está dividida em seis capítulos. No primeiro, será descrito o método da pesquisa, que proporcionará o entendimento da sonoridade contracultural no país durante as décadas de 1960 e 1970. Além disso, os aspectos relacionados à linguagem musical de modo geral e a linguagem musical identitária do rock and roll também serão expostos. Analisa-se a origem do rock e sua estética, delineando aspectos musicais e extramusicais que constituem a formação do gênero. Essa análise é importante para demonstrar o território sonoro cultural em que o rock foi se vinculando ao passar do tempo e também para comparar com a produção desviante da década de 1970 no Brasil.

No segundo capítulo, será descrito o conceito de contracultura e como ela se apresentou nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos da América e na Europa. Sendo assim, será possível compreender o sistema contracultural de ideias que influenciou os brasileiros no período aqui estudado. Além disso, o capítulo apresentará

as relações em que o rock esteve atrelado aos ideais *hippies*, demonstrando como o gênero se tornou a trilha sonora da contracultura.

O território musical no Brasil será discutido no terceiro capítulo. As manifestações artísticas em que os músicos de diversos gêneros e estilos estiveram presentes durante as décadas de 1960 e 1970 serão contrapostos ao momento político e social ocasionado pela ditadura civil-militar vigente naquele período. Com esse entendimento, é possível perceber como a contracultura surgiu no país e delinear as principais bandas e artistas de rock envolvidos nessa pesquisa. Dessa forma, é importante relatar sobre o universo musical brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 e seu contexto político, pois assim será descrito um panorama musical da época e as diferenciações de alguns gêneros e estilos, o que possibilitará também um melhor entendimento do rock contracultural existente durante a ditadura civil-militar.

O quarto capítulo apresenta uma análise de algumas canções das bandas aqui estudadas na perspectiva de entendimento do discurso presente nas letras dos artistas dentro de um período de ditadura civil-militar. Do mesmo modo, as atitudes comportamentais e o modo de vida dos artistas serão descritos nesse capítulo. Para iniciá-lo, o envolvimento dos roqueiros com as mídias do período será descrito como forma de entendimento da contracultura e sua relação com os meios de comunicação da época.

Os elementos da música brasileira que foram mesclados ao rock serão analisados no quinto capítulo como forma de entendimento de uma música híbrida que desterritorializou o território identitário vivido pelos artistas naquele momento, visto que existia um posicionamento explícito por parte de setores da esquerda no sentido de reprimir a música estadunidense em terras tupiniquins e priorizar apenas a música considerada naquele momento como legitimamente brasileira. Mesmo assim, o samba e a bossa nova, bem como o violão de cordas de nylon e o cavaquinho, por exemplo, foram incorporados à linguagem musical de algumas bandas de rock no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, o que contribuiu mais uma vez para a desterritorialização desses artistas desviantes. Outro fator que recebe especial olhar nesse capítulo relaciona-se à segregação musical, que foi tão grande que existiu uma passeata contra o instrumento símbolo do rock and roll, a guitarra elétrica.

O sexto e último capítulo trabalha aspectos musicais, históricos e sociais sobre as concepções musicais no século XX, como a música definida como popular e sua relação com a música de massa, bem como as inovações da música erudita, que servirão de cruzamento para a música contracultural. Além da música brasileira, os artistas de rock

nesse período desterritorializaram através da utilização de uma gama de sonoridade. Esses atos desviantes ampliaram a linguagem musical dos roqueiros e proporcionaram a aproximação da música erudita da música popular, além de valorizar o blues e o psicodelismo.

O estudo sobre o rock brasileiro produzido no final da década de 1960 e que esteve presente na década de 1970, relacionado-o às questões sociais e políticas do país, os aspectos filosóficos, comportamentais, além da linguagem musical e seus significados, contribuirá para a construção de sentidos e identidade da sociedade brasileira e servirá de material de entendimento de um lugar e nação. O rock observado de forma crítica se tornará catalisador de sentido da vida social dos brasileiros no período militar, tornando-se um objeto de estudo que propiciará uma relação entre o desenvolvimento da música e os eventos históricos nacionais e até mesmo internacionais do período. É com esse intuito que o trabalho buscará contribuir para o entendimento de parte da história brasileira, introduzindo uma temática que engloba conhecimentos específicos da música e seus efeitos na história do rock e da cultura no Brasil.

1. PRIMEIRA CANÇÃO DA ESTRADA

Como resultado de migrações, invasões, conquistas e fusões, os homens se agruparam e acabaram se percebendo semelhantes. Esses agrupamentos étnicos por sua vez teriam formações distintas de outros agrupamentos étnicos e assim por diante. As diferenças são encontradas na constituição da cultura forjada a cada grupo e se justificam por apresentarem um patrimônio linguístico, artístico e social (muitas vezes únicos). Diferenciam-se entre grupos e se configuram em coletividades. Portanto, a música torna-se uma manifestação artística de intenso simbolismo cultural de uma determinada civilização, de pessoas separadas por regiões geográficas e até mesmo por grupo de pessoas com apenas pensamentos e modo de vida semelhante.

É possível entender uma sociedade através da música e também entender a música apreciada por um grupo de pessoas transversalmente pelo posicionamento político e filosófico de uma sociedade, ou seja, a tentativa de máxima compreensão de uma determinada época perpassa pelo entendimento político, filosófico e cultural de uma sociedade. É com esse intuito que serão descritos, no presente capítulo, os aspectos da linguagem musical e os procedimentos composicionais adotados por músicos no século XX.

A forma como a pesquisa se volta para os sons musicais e suas interpretações será abordada no primeiro subcapítulo desta tese. O ato de analisar as músicas e de fazer compreender que a sonoridade proporciona também um território cultural simbólico será mencionado para que, nos capítulos seguintes, a análise, propriamente dita, seja feita envolvendo o rock brasileiro dos anos 1970.

O segundo subcapítulo tem como objetivo relatar o universo musical, visto que a pesquisa trata de assuntos pertinentes ao meio sonoro. Assim, se faz necessária uma abordagem descritiva sobre linguagem musical. Ainda, com o objetivo de traçar uma identificação musical sobre o rock brasileiro do final da década de 1960 e dos anos 1970, a busca pelo entendimento estético do rock de maneira geral se dará ainda nesse capítulo. Serão observados, no terceiro subcapítulo, elementos musicais como melodia, harmonia e ritmo, por exemplo, que fazem parte da construção da linguagem musical e possibilitam a identificação do gênero como tal.

Com o objetivo de traçar uma identificação musical do rock brasileiro dos anos 1960 e 1970, a busca pelo entendimento estético do rock de maneira geral se dará ainda nesse capítulo. Serão observados, no terceiro subcapítulo, elementos musicais como melodia, harmonia e ritmo, por exemplo, que fazem parte da construção da linguagem musical e possibilitam a identificação do gênero como tal.

1.1 Então eu escuto

O presente subcapítulo tem por objetivo esclarecer o método que será utilizado na investigação, uma vez que existem diversas formas de analisar obras musicais em diferentes períodos históricos através da escuta. Para guiar o leitor, é interessante registrar que, nesta pesquisa, os fenômenos musicais e extramusicais serão contextualizados de forma singular, pois o método aqui exposto transcende o entendimento puramente sonoro e percorre pelo campo da política, sociologia e da cultura. Dessa forma, a pesquisa se volta para a estética do rock (linguagem musical e comportamental), o entendimento de uma música representativa do Brasil e a produção e difusão de obras durante o período aqui estudado, para que essas informações sejam relatadas de maneira crítica dentro do cenário histórico, político e social que o país atravessava nas décadas de 1960 e 1970.

A tese aqui exposta está concentrada em descrições a respeito do som produzido pelas bandas, já que essa sonoridade obteve características distintas das demais produções musicais contemporâneas dentro e fora do país, no passado e no momento de sua difusão, tornando-a uma sonoridade particular, desviante e – devido ao contexto social e político – contracultural. As obras das bandas de rock brasileiras desse período circularam por diversos estilos de rock, como o hard rock, rock rural (folk rock brasileiro), psicodelismo e rock progressivo, porém, produziram uma sonoridade contracultural independentemente do estilo adotado por cada uma, ou seja, a sonoridade contracultural no Brasil, assim como nos Estados Unidos da América nesse período, não estava relacionada a apenas um estilo de rock, mas, sim, a um conjunto de elementos da linguagem musical que transcenderam um ou outro estilo. Muitas vezes uma sonoridade desviante esteve presente em diversos estilos de rock e, em outros momentos, era específica de apenas um estilo.

Para que uma sonoridade contracultural seja de fato compreendida, primeiramente, se faz necessário entender o conceito de cultura no século XX. Hall (2009,

p.239) lembra a respeito da ameaça de “pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições”. Para ele,

[a luta cultural] é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2009, p.239).

O campo de batalha cultural muitas vezes proporciona a tentativa de exclusão de uma cultura ou hibridação de outras. No território da música, o surgimento de diversos gêneros e estilos é representado nessas ações, onde, para se firmarem, precisam construir uma identidade sonora específica, relativamente nova e peculiar. O rock, gênero principal estudado nesta pesquisa, atravessa gerações e possui uma espécie de assinatura sonora, uma identidade que se constituiu nos primeiros anos de sua existência na década de 1950 até as bandas que surgiram na Inglaterra no início da década de 1960. Essa assinatura, associada aos processos sociais, acabaram por formar um território identitário, ou seja, um lugar social e simbólico, no qual as manifestações sonoras são compreendidas pela sociedade que a consome. Como será descrito nos próximos capítulos, no primeiro momento, esse território identitário do rock se fez presente no Brasil através do consumo do público jovem e também pela criação de artistas brasileiros do gênero.

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação [...] o território, imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaco, “desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’ (HAESBAERT, 2005, p. 1-2).

A cultura na qual os artistas de rock brasileiro estavam imersos no final da década de 1960 e durante toda a década de 1970 formava um território plural e bastante controverso, onde existiam diversos segmentos musicais dentro e fora do país com vínculos políticos e linguagem musical próprias como forma de sustentação de uma identidade social. O que será evidenciado neste trabalho é que artistas ligados à contracultura cruzaram a fronteira sonora territorial preservada até aquele momento, que era demarcada por uma linguagem musical em que o rock e a música erudita, folclórica,

jazzística (e no Brasil – brasileira), etc., não se cruzavam, muitas vezes por questões políticas ou de mercado fonográfico.

O cruzamento de linguagens, a invasão de territórios culturais e o desrespeito às fronteiras fez com que os artistas de rock se tornassem contraculturais naquele momento por gerar uma hibridização sonora. Nessa direção, um dos objetivos desta pesquisa é identificar essa sonoridade híbrida e entender o processo de configuração de como o fazer musical pôde se tornar um ato contracultural por se trabalhar com hibridação musical, gerando desvios sonoros na identidade cultural brasileira, desterritorializando a sonoridade pré-fixada até então.

Sobre processos de hibridação, Canclini (2008, p.348) afirma que

[...] as hibridações¹⁰ [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Se todas as culturas são de fronteira e perdem a relação exclusiva com seu território, é importante observar como os artistas aqui estudados podem ser considerados contraculturais. Uma das hipóteses que será comentada nos próximos capítulos é que a música contracultural possui hibridez e desvios, que transcendem as práticas adequadas para determinado período histórico. Segundo Becker (2008, p. 18), “a concepção mais simples de desvio é essencialmente estatística, definindo como desviante tudo que varia excessivamente com relação à média”. Portanto, mais do que uma simples hibridação de fácil aceitação, nesse contexto, o desvio sonoro pode ser algo turvo, confuso, poluído, proibido e que agitou as linhas de fronteira gerando algo incerto e “estranho”, tanto para a cultura dominante que naquele momento era regida pelos militares, parte da esquerda resistente ao regime e também para o mercado da música que buscava uma padronização sonora.

Becker (2008, p.204) ainda afirma que

[...] elites, classes dominantes, patrões, adultos, homens, brancos – grupos de *status* superior em geral – mantêm seu poder tanto controlando o modo

¹⁰ Canclini (2008, p.219) utiliza a palavra “hibridação” para “designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)”, mas também “as combinações de elementos étnicos ou religiosos, [e ainda] de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos”.

como as pessoas definem o mundo, seus componentes e suas possibilidades, e também pelo uso de formas mais primitivas de controle. Podem usar meios mais primitivos para estabelecer hegemonia. Mas o controle baseado na manipulação de definições e rótulos funciona mais suavemente e custa menos, e os grupos de *status* superior o preferem. O ataque à hierarquia começa com uma ofensiva a definições, rótulos e concepções convencionais de quem é quem e o que é o quê.

Essa ofensiva a rótulos e definições estabelecidas culturalmente são manifestações contraculturais observadas também no território musical ao longo da história da humanidade. Produzir uma sonoridade que não está “adequada” ao meio que se vive também é uma espécie de desvio e, se produzida coletivamente, aliado a contextos sociais, pode se tornar uma atitude desterritorializante e contracultural. Esse ato efetuado pelos roqueiros de cruzar a fronteira, “desrespeitar” o demarcado e deixar penetrar sonoridades de outros territórios, muitas vezes, pode ser interpretado como um ato de desterritorialização, ou seja, uma quebra de vínculos, um afastamento do território pré-estabelecido, um rompimento com as formas tradicionais, um modo de transgressão do espaço do “outro” e uma perda de acesso a territórios simbólicos. Esse hibridismo gerado pela desterritorialização pode ser um ponto importante para o entendimento da contracultura, pois a “desterritorialização está ligada a disseminação de uma hibridização das culturas, dissolvendo os elos entre um determinado território e uma identidade cultural que lhe seria correspondente” (HAESBAERT, 2004, p.172).

Essa reinterpretação cultural foi demonstrada pelo hibridismo praticado pelos ideais contestadores de boa parte da juventude, que adotou a filosofia *hippie* e contracultural no Brasil, nos Estados Unidos da América (EUA) e em países da Europa. Tais ideais trouxeram inovação, diversificação e uma forma de libertação estética para a juventude da época entre os anos 1965 até aproximadamente 1978. Kramer (2013, p.10) relata que a contracultura nesse período, nos Estados Unidos,

[...] era um "estilo de vida" marcado, mercantilizado que substituíra a moda pela parte essencial, por uma expressão cultural sem expressão de resistência política radical. Mas reduzir a contracultura para uma definição unitária de qualquer tipo é problemática [...] O termo contracultura provoca falsamente o que nunca deveria ser interpretado como um movimento social. Foi como uma coleta intrinsecamente instável de atitudes, tendências, posturas, gestos, estilos de vida, ideais, visões, prazeres hedonísticos, moralismos, negações e afirmações [...] A contracultura era híbrida e sincrética, sempre uma agregação incômoda de tendências e desenvolvimentos.

No território identitário e cultural pré-estabelecido pela coletividade de preceitos comuns nas décadas de 1960 e 1970, a contracultura desterritorializou, ou seja, enfadou, desfez laços com o *status quo* por meio do estilo de vida dos jovens do período e também do território sonoro. Essa afirmação também pode ser aplicada no Brasil, uma vez que a juventude roqueira no momento estava vivendo novas experiências, que continham liberdade sexual, busca por auto descoberta através da espiritualidade, emancipação feminina, experimentação de drogas e criação de uma música inovadora com a união do rock a música erudita e brasileira. É de extrema importância lembrar que nesse momento o Brasil atravessava uma ditadura, onde os militares utilizavam a censura e a repressão para coibir tais pensamentos.

Para que a compreensão dos discursos e significados sonoros adotados pelos roqueiros no período aqui estudado seja ampla, os estudos de Philip Tagg serão utilizados como uma espécie de orientação. Tagg aponta uma série de elementos musicais que servirão de base para a descoberta da sonoridade contracultural no Brasil. A metodologia de análise musical propriamente dita de Tagg procura formar uma categoria de análise de obras musicais onde possam ser retirados elementos distintos da música, estilo ou gênero analisado.

Tagg adequou o termo *sinédoque* – originalmente uma figura de linguagem – para a musicologia, para que se pudesse dar início ao processo de “retirada” do material musical a ser analisado.

Desse léxico criado por Tagg, as principais noções são as de *musema*, que ele define como a unidade mínima de significado musical (motivos, *riffs*, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas etc.) e *anafonia*, neologismo que nos remete à figura da “analogia”, significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais (ULHÔA, 1999, p.62).

Ainda na análise, serão associados os elementos paramusicais (ou extramusicais) como letra, cenários, ações, habitat social, etc., aos *musemas*, para uma melhor compreensão da obra estudada. A análise consta com as seguintes etapas:

a) lista de parâmetros de expressão musical, b) o estabelecimento de *musemas* por meio (unidades mínimas de expressão) e compostos de *musemas* por meio comparação entre objetos, c) o estabelecimento de relações figura/fundo (melodia/acompanhamento), d) a análise transformacional de frases melódicas, e) o estabelecimento de padrões de processo extramusical, e f) o teste de conclusões através de substituição hipotética (TAGG, 2003, p.16-17).

No item “a”, lista de parâmetros de expressão musical, Tagg (2003, p. 20) sugere que:

1- Sejam os aspectos temporais do objeto de análise: duração e relação disto com qualquer outra forma simultânea de comunicação; duração de seções dentro do objeto de análise; pulso, tempo, métrica, periodicidade, textura rítmica e motivos. 2- Aspectos melódicos: registro, escala de alturas; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre. 3- aspectos de orquestração: tipo e número de vozes, instrumentos, partes; aspectos técnicos de *performance*; timbre; fraseado; acentuação. 4- Aspecto de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade (se alguma); idioma harmônico; tipo de mudança harmônica; acordes alterados; relação entre vozes, partes, instrumentos, textura composicional e método. 5- Aspectos de dinâmica: níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes. 6- Aspectos acústicos: características de local de *performance*; grau de reverberação. Distância entre fonte sonora e ouvinte; sons “estranhos” simultâneos. 7- Aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtros compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc; *muting*, *pizzicato*, *fluttertongue*, etc. Essa lista não precisa ser aplicada obrigatoriamente. É meramente uma maneira de observar que nenhum parâmetro importante da expressão musical seja negligenciado na análise.

É válido ressaltar que o método proposto por Tagg não será utilizado na íntegra nesta pesquisa, mas servirá como sugestão para a realização da análise que virá a seguir. Portanto, as análises não estarão na ordem estabelecida por Tagg nem contemplarão todos os itens. Outro fato é que as análises não têm o objetivo de esgotar as informações de uma obra ou outra, muito pelo contrário, não serão analisadas todas as obras dos artistas citados na pesquisa, apenas algumas que possuem proximidade com a temática de cada objeto de crítica que possa ser considerado contracultural. Algumas delas servirão para exame superficial, algumas para análises mais profundas e de diferentes aspectos e outras contarão com diagnósticos relacionados a ritmos, a outras instrumentações e a outras formas, e assim por diante.

Um fator importante na análise sobre música popular é a indispensabilidade sobre fazer distinção entre música de distribuição de massa comum e outra de distribuição em massa pouco comum. A música de massa pouco comum pode ser associada ao tratamento que o compositor deposita em sua obra, com alguns *musemas*, que, por sua vez, são pouco usuais na música de massa. Normalmente, os músicos que produzem uma música para uma subcultura utilizam *musemas* pouco usuais. Sendo assim, mais uma vez recorremos às palavras de Tagg (2003, p. 37), que afirma que

[...] para analisar códigos de música subculturais, precisamos de definições detalhadas de gênero, critérios aceitáveis de estilo deverão ser estabelecidos, tornando por base os traços musicais aceitos e rejeitados por músicos e ouvintes pertencentes à subcultura. Além disso, o código musical subcultural deverá, provavelmente, ser considerado como um transmissor potencial de relações *socializadas particulares* entre membros da subcultura musical e a corrente musical/consolidada/principal/predominante (isso presumivelmente refletindo relações extramusicais comparáveis) em vez de um transmissor de atitudes e relações quase universalizadas em relação a um conjunto mais amplo e mais vago de experiência individualizada, geral.

Trazendo essa afirmação para o âmbito desta pesquisa, é possível inferir que a linguagem musical aceita por músicos e ouvintes pertencentes à subcultura contracultural dão origem ao código musical subcultural que age como um transmissor potencial de relações socializadas particulares entre membros dessa subcultura, diferenciando-os da música de massa no Brasil naquele momento que se baseava em uma música tonal, de pouca duração, ritmos lineares e letras românticas.

É importante assinalar que o discurso sonoro oferece determinados sistemas de significações que buscam fixar recorrências, que, por sua vez, possibilitam que público, artista e mídia classifique práticas musicais em determinados modos de produção musical. Essas recorrências sonoras juntamente com as “não recorrências” ajustam determinados modos de organizar os sons e acabam contribuindo para que os elementos da linguagem musical, como harmonia, melodia e ritmo, além de timbre, altura, compasso, instrumentação, etc., se fortaleçam como comunicação social para um determinado grupo. A partir desses elementos, o artista/compositor propõe regras sonoras com a função de se enquadrar em um determinado gênero ou estilo. Além disso, possibilita a identificação de sua obra em um segmento musical popular, erudito, de massa ou para uma subcultura. O entendimento dessa linguagem sonora se dá pela produção e por suas condições de reconhecimento através do público e de outros artistas, pois a linguagem musical – configurada com a escolha de certos elementos musicais – proporciona uma espécie de “status sonoro” à obra.

A sonoridade contracultural corresponde a um processo de significação e classificação de elementos musicais e extramusicais. Portanto, os elementos da linguagem musical que formam determinada estética sonora não são fixos, mas são realizados através de uma negociação entre bandas, público e mídia. Além, é claro, dos processos de gravação, as tecnologias disponíveis, o mercado subcultural e tudo mais que os envolve. Os sons contraculturais produzidos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 são resultados de um processo de negociação entre os artistas que os produziram, os

empresários/gravadoras que negociaram e comercializaram, os meios de comunicação que divulgaram as obras, o público consumidor daquele período e a situação política que o país vivenciava.

Para uma maior compreensão dos códigos musicais envolvidos na contracultura dos artistas aqui representados, o próximo subcapítulo contextualizará a música como linguagem musical e apontará alguns dos elementos sonoros capazes de formar significados nas obras musicais. Esse percurso permitirá que nos capítulos seguintes se determine, dentro do território identitário, quais são os atos desviantes que desterritorializaram a sonoridade pré-estabelecida e que, juntamente com os aspectos políticos e sociais vivenciados pelos músicos, tornaram suas obras contraculturais.

1.2 Hoje eu falo a sua língua

Após a *Segunda Guerra Mundial*, a linguística – fundada como uma ciência moderna pelo linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure na virada do século XIX para o XX– começou a influenciar a teoria musical. Porém, a partir das décadas de 1950 e 1960, a linguística provocou grande impacto no cenário analítico musical quando se aproximou das abordagens estruturalistas, relacionando, aos elementos da linguística, a cultura humana e explorando as inter-relações (as “estruturas”) por meio das quais o significado é produzido dentro de uma cultura.

De acordo com o *Dicionário Grove* (SADIE, 2001, p. 556),

[...] a lingüística examina a comunicação social através da natureza da linguagem, procurando descobrir as regras pelas quais uma determinada linguagem opera, as regras mais profundas pelas quais a linguagem como um fenômeno geral opera, e os processos pelos quais os indivíduos intuitivamente aprendem as regras complexas de sua própria linguagem.

Fomentar o conceito de que a música é própria de elementos que sintetizam a mentalidade de certa época histórica implica considerá-la como um fenômeno mais amplo, intitulado de linguagem. Normalmente, a palavra linguagem é mencionada para fazer referência a atividades da fala e escrita e, portanto, é vinculada a um sistema de sentido. Esse sistema garante uma referência geral que permite trocas comunicativas estáveis.

No território das linguagens ainda podemos observar as linguagens sonoras e as

não sonoras¹¹. As linguagens sonoras são subdivididas entre verbal e musical, já que as duas se caracterizam pela comunicação social e o domínio dos sons como forma de locução.

Na primeira metade do século XVIII, a música já era considerada como sendo não apenas uma espécie de linguagem, mas sobretudo um modo de comunicação que obedecia a certas determinações, as quais acabaram por ser englobadas num sistema filosófico-musical sob denominação de *teoria dos afetos*. Segundo tais determinações, a música viera estabelecer-se como a linguagem mais adequada sempre que se tratava de expressar ou provocar certos sentimentos, emoções e paixões, ou seja, os *afetos* humanos (SCHURMANN, 1989, p. 120).

O objetivo aqui não é aprofundar a definição de linguagem e os modos de comunicação do homem, mas, sim, demonstrar que a música é pertencente a um campo de fenômenos chamado linguagem, no qual é possível analisá-la e distingui-la de outros tipos. Além disso, e ainda mais importante, através dela, é possível a comunicação entre grupos culturais e subgrupos em diversas etnias, gerando contribuições afetivas, expressões de ideias e sentimentos, bem como estabelecendo funções simbólicas relativas à comunicação de uma sociedade. Estudando a história da linguagem musical, é viável construir uma nova história da música, pois o estudo de alguns fenômenos musicais contribui para o entendimento das funções sonoras e sua permanência ou desuso em nível de comunicação social.

A notação musical é um signo, o qual remete à mente humana uma figura ou imagem dele, fazendo com que o músico que interpreta a partitura seja convencido pelas mensagens implícitas e explícitas presentes na pauta. Porém, signos musicais não ficam restritos a partituras e podem atuar como um importante meio de representação e organização estética. Padrões melódicos ou rítmicos, e mesmo obras completas, comportam toda uma carga de concepções culturais que não podem ser vistas, mas sim ouvidas, pois a música é normalmente vinculada como um espaço expressivo de exploração de elementos atávicos particulares que geram diversos tipos de emoções.

Como forma de compreender os sons relacionados à contracultura no país na década de 1970, é importante elucidar as ideias sonoras/contraculturais relacionando-as com a realidade histórica social, política e do mundo artístico daquele período, tanto para quem produzia o rock quanto para quem o recebia. Em outras palavras, o significado da música vai depender das biografias, das visões de mundo, das opções ideológicas e da

¹¹ A linguagem gráfica e a pictória, por exemplo, também geram significados e, portanto, são classificadas como linguagens não sonoras (SCHURMANN, 1989, p.09).

formação musical de todos que compartilham de um mesmo entendimento acerca do que seja música (ULHÔA, 1999, p.61). Por isso, quando uma música é ouvida, normalmente são ouvidos códigos relacionados diretamente à matéria-prima do compositor, ou seja, melodia, harmonia, ritmo, forma e timbres. A combinação desses elementos gera significados sonoros que servem de comunicação entre o compositor e o ouvinte, tornando o artista um mensageiro de ideias e contextos sociais através de sons. Estudar os elementos básicos da música, como altura (em que medidas se revelam os sons graves e agudos) e intensidade (em que medida se revelam os sons fortes e fracos) proporciona um maior entendimento da música. Tal compreensão, em conjunto com os conceitos de melodia, harmonia, ritmo, forma e timbre e suas aplicações na música das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, possibilita o deciframento da linguagem contracultural do rock nesse período. Para que o leitor possa guiar-se no raciocínio exposto aqui, as definições de melodia, harmonia, ritmo, timbre e forma devem ser mencionadas:

Uma composição musical é um conjunto organizado de ideias musicais. E essa organização constitui sua forma (ZAMACOIS, 1985, p.03). Conhecer a forma de uma obra de música é penetrar em suas raízes mais cultas. Pode haver uma obra com lindas melodias, ou harmonias adequadas e ritmos interessantes, mas isso não é suficiente para garantir a consciência firme do todo. O todo é determinado pela forma, uma reunião orgânica e equilibrada das partes isoladas, que podemos compreender só até certo ponto pela lógica. A forma nos mostra um plano arquitetônico, com base e estrutura, uma unidade entre as partes (TRAIN, 1986, p.51). Por isso, as maneiras de estruturar uma obra são as mais diversas. Desde peças simples construídas na forma binária (que possui duas partes distintas), até peças mais complexas como a forma sonata¹². Para Copland (2014, p.91), há duas maneiras de considerar-se uma estrutura musical: (i) a forma em relação com a peça como um todo, e (ii) a forma em relação às partes separadas da música. As distinções formais do primeiro tipo tratam de movimentos inteiros de uma sonata¹³, uma suíte¹⁴ ou uma sinfonia¹⁵. As pequenas unidades formais são as que se reúnem para formar um movimento completo.

¹²A forma-sonata é uma forma musical geralmente usada nos primeiros movimentos de sonatas, sinfonias, concertos, quartetos, etc., podendo também aparecer nos demais movimentos, mais usualmente no último. A forma-sonata pode ser dividida em três partes: a exposição, o desenvolvimento e a reexposição.

¹³ A sonata é uma composição para instrumentos solistas escrita em três movimentos.

¹⁴ Suíte significa o conjunto de danças instrumentais dispostos com algum elemento de unidade para serem tocados sem interrupções.

¹⁵ Composição musical escrita para orquestra, geralmente estruturada em quatro movimentos.

Um dos ingredientes que dão sentido à forma musical é a melodia. De acordo com Med (1996, p.11), a melodia é o conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música). Outro fator interessante de comunicação musical no que tange à melodia são as escalas, uma série de sons conjuntos que se sucedem em direção ascendente ou descendente. As escalas possuem notas que se transformam em melodias e podem ser construídas de diversas maneiras, conforme a criatividade do compositor. Em cada momento histórico e também em diversas regiões do mundo, algumas escalas são mais utilizadas do que outras, formando signos de comunicação musical para cada sociedade. Porém, na música ocidental, as escalas que se tornaram predominante a partir do século XVIII são apenas duas, a maior e a menor. Os sete graus da escala também têm relações definidas entre si e são governadas pelo primeiro grau, o primeiro acorde, conhecido como tônica [...] (COPLAND, 2014, p. 51).

Para Wisnik (1999, p. 71-72),

[...] as escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos freqüentemente um território, uma paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra.

A harmonia, por sua vez, é o conjunto de sons em ordem simultânea (concepção vertical de música) (MED, 1996, p.11). Para uma maior compreensão, durante o período em que as bandas de rock no Brasil estavam na ativa, bem como durante todo o século XX, ainda foi utilizada de forma massiva a harmonia tonal nascida no período Barroco¹⁶ teorizada pelo músico Jean-Philippe Rameau em sua obra de 1722 chamada *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (*Tratado de harmonia reduzida aos seus princípios naturais*) e muito difundida por compositores do período, como G.F. Händel, A. L. Vivaldi e J. S. Bach. A harmonia tonal, atualmente muito utilizada em músicas de difusão comercial, possui uma série específica de acordes que formam o denominado campo harmônico, havendo uma hierarquização por parte do acorde de tônica (acorde que dá nome ao tom – tom de dó maior, por exemplo) e sendo geradas relações e funções

¹⁶O período Barroco (1600 até 1750) é marcado pela inovação de novas formas de literatura, arte, filosofia e música. Foi nesse período que a humanidade viu o surgimento de gêneros como ópera, fuga, suíte e concerto, por exemplo.

entre os acordes que compõem a tonalidade. Sendo assim, todo acorde desempenha uma função específica dentro do sistema tonal de acordo com o acorde de tônica. Essas funções são classificadas justamente como tônica (acordes de resolução/repouso), subdominantes (acordes de movimento) e dominantes (acordes de tensão). Contudo, uma música tonal possui basicamente em sua linguagem uma narrativa de movimento, tensão e repouso.

Fazendo uma analogia com a linguagem falada, pode-se afirmar que as palavras são similares aos acordes; a gramática é relativa à progressão de acordes; e a sintaxe é a tonalidade. Para uma compreensão acerca do tonalismo, fica exposta a analogia do mundo tonal com a linguagem verbal proposta por Schurmann (1989, p. 158).

Observe a tabela de Schurmann, que compara a linguagem verbal com a música tonal.

Tabela 1 - Linguagem verbal e música tonal

Linguagem verbal	Música tonal
Uma voz se move no universo dos fonemas (timbres) de tal forma que da articulação destes resultam os <i>monemas</i> .	Uma ou várias vozes descrevem trajetórias no <i>espaço mélico</i> de tal forma que da articulação das diversas alturas sonoras atingidas resultem as <i>tríades</i> .
Os <i>monemas</i> tornam-se portadores de <i>significado</i> , uma vez que se lhes atribui um potencial de <i>referência</i> aos elementos de um <i>universo de denotações</i> .	As tríades (acordes formados por três notas), concebidas como <i>funções tonais</i> , tornam-se portadoras de sentido, vindo a construir os elementos de um <i>espaço tonal</i> .
A articulação dos <i>monemas</i> conduz a uma articulação análoga dos significados, resultando deste processo os <i>sintagmas</i> .	A articulação das tríades não é outra coisa que uma articulação das funções tonais, resultando desta as <i>cadências</i> ¹⁷ .
Os sintagmas, ou as articulações de vários sintagmas, dão origem aos atos de fala, os	As cadências, ou as articulações de várias cadências, dão origem aos <i>atos de</i>

¹⁷ Cadência é uma série particular de progressão de acordes que finalizam uma frase, seção ou obra musical. Cadências dão às frases um final próprio, que pode sugerir ao ouvinte se a peça continuará ou se concluiu. Pode ser feita uma analogia em relação à pontuação, com algumas cadências mais fracas operando como vírgulas, enquanto que uma cadência mais forte poderá atuar como o ponto final de uma frase ou sentença musical. Na teoria harmônica tonal, a cadência propriamente dita compreende os dois últimos acordes da frase ou da sentença. A cadência autêntica teria algo a ver com a afirmação, a semicadência com indagação ou a dúvida, a cadência de engano, com a surpresa ou o inesperado, e assim por diante (SCHURMANN, 1989, p. 142).

quais, como unidades do discurso verbal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases e períodos</i> .	<i>musicar</i> , os quais, como unidades do discurso tonal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases e períodos musicais</i> .
--	--

Fonte: SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Da mesma forma, o ritmo, a ordem e a proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia (MED, 1996, p. 11) trabalham com a periodicidade, o andamento, o pulso e a duração de uma obra musical. O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. Os padrões rítmicos podem ser os mais diversos e inusitados. De acordo com a função da música (lúdica, dançante, relaxante, reflexiva, ou até mesmo combinando algumas funções), o ritmo se apresenta como um dos principais componentes da linguagem musical.

Para finalizar a exposição sobre os conceitos de alguns elementos que fazem parte da linguagem musical e que serão discutidos e analisados nos próximos capítulos, apresentamos o timbre, ou a “cor do som”. Dependendo de sua escolha, ele pode transformar a composição musical em camadas densas ou leves, de acordo com o colorido desempenho da orquestração desejada.

O compositor é como um teatrólogo que decide sobre a roupa de uma atriz em uma determinada cena. O cenário nos mostra que a atriz está sentada em um banco de jardim. O diretor pode querer que ela esteja vestida de uma maneira que indique ao espectador, assim que se abrirem as cortinas, qual é o seu estado de espírito. Não se trata apenas de uma boa roupa bem feita; é uma roupa especialmente desenhada para provocar uma ideia especial a respeito daquele determinado personagem naquela determinada cena. O mesmo é válido para o compositor que “veste” um tema musical. Os recursos musicais à sua disposição são tão ricos que ele só decidirá entre um instrumento ou outro, ou entre um e outro grupo de instrumentos, se tiver uma ideia clara do tipo de emoção que deseja provocar (COPLAND, 2014, p. 69).

O timbre se refere à qualidade acústica do som, o caráter da onda sonora produzida pelas distintas frequências que incidem sobre ela, de forma independente ou em combinação de vários instrumentos (LARUE, 2007, p.17). Os pontos de fricção desses universos de escolha de naipes de instrumentos geram universos sonoros inusitados. O mesmo ocorre com a utilização dos instrumentos em suas formas não convencionais, tal como será descrito nos próximos capítulos.

Tanto o timbre quanto a melodia, a harmonia, o ritmo e as formas desempenham uma forte conexão significativa na maneira do compositor expressar-se musicalmente. A escolha de uma escala ou outra, dos acordes utilizados, ou da consolidação de uma música tonal e até mesmo da ausência do tom, por exemplo, definem se a música possui um caráter denso, leve, alegre, triste e até mesmo se a obra poderá ser digna de uma audição nos meios de comunicação de massa, ou se deve ser exibida apenas em reproduções ao vivo em sala de concertos, ou para um público seletivo, dentre outras possibilidades. Portanto, uma música executada por uma banda de rock soará diferente de uma apresentada por um grupo de jazz ou por um quarteto de cordas, assim como uma banda de rock brasileira possivelmente soará diferente de uma banda de rock estadunidense, ou até mesmo de uma banda de rock do mesmo país e contemporânea a ela. Isso se dá pela diferente escolha de materiais composicionais adotados por cada artista. Por outro lado, diversos artistas que utilizam materiais musicais semelhantes contribuem para a criação e a fortificação de gêneros e estilos, os quais são assim chamados justamente pela linguagem musical análoga que diversos músicos adotam.

Nesse contexto, se faz importante situar o leitor sobre a identidade sonora contida nas obras de rock, mostrando quais são os aspectos musicais e extramusicais, como harmonia, forma, ritmo, texto e atitude comportamental, por exemplo, que o tornou um gênero tão expressivo e visceral para a cultura jovem daquele momento.

1.3 Esse tal de *roque enrow*

O rock de certa forma possui aspectos contraculturais em sua essência. Ele carrega em seu DNA elementos musicais e extramusicais que transgridem as fronteiras sociológicas e políticas, demonstrando ser um gênero contestador que possui uma linguagem musical particular, pois, desde sua origem, apresenta elementos que comprovam uma atitude rebelde e de inconformismo, tanto nas questões relacionadas à sonoridade quanto nas questões ligadas ao visual, à *performance* e às letras das canções. Mesmo observando num primeiro momento que o nascimento do rock se dá em forma de contestação, é necessária uma metodologia adequada para que seja feita uma análise do rock com a finalidade de compreender a identidade musical inicial desse gênero e seu

território. Sendo assim, algumas perguntas devem ser respondidas. Qual a identidade do rock? De que maneira o rock pode ser analisado?

O rock possui parâmetros específicos do gênero e se difere de outros pela incorporação do ruído, da politização, da produção para a juventude e, em alguns momentos, pelo rompimento dos clichês da música de massa. Sendo assim – como sugere esta pesquisa –, os pontos de análise do rock vão além das questões musicais, ou seja, uma atenção ao performático, ao visual e às letras também devem ser feitas para que, juntamente com os aspectos sociológicos, seja possível proceder a uma análise aprofundada da linguagem musical do rock.

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 e forma estrutural do *blues*, o estilo *Boogie Woogie* e a música *country*. Mazzoleni (2012, p. 157) afirma que

[...] depois de 1954, estavam reunidos todos os elementos para que o rock and roll se estabelecesse no mercado estadunidense e no resto do mundo. Negros e brancos, cantores excêntricos e vocalistas enérgicos, astros efêmeros e guitarristas geniais escreveram a história dos anos 1950. Eles criaram uma das revoluções culturais mais importantes do século XX. O desenvolvimento da televisão e do rádio, o entusiasmo adolescente por seus ídolos, a popularização do 45 rotações e, em seguida, do álbum em 33 rotações, consolidaram as bases do surgimento do rock and roll como um novo gênero da música popular dos Estados Unidos. O esplendor triunfante de seus atores mais importantes aos poucos se espalhou pelo mundo inteiro. O rock and roll dos anos 1950 definiu como o de nenhuma outra década as mudanças que ocorreram no período, entre as quais a aceitação progressiva dos músicos negros, o reinado da juventude, o consumismo desenfreado e o nascimento de ícones dos tempos modernos, verdadeiros reis do rock.

Bill Haley pode ser considerado um dos primeiros autênticos músicos do estilo, com sua canção *Rock around the clock*, estabelecendo o marco inicial. A música de Haley ganhou espaço através do filme *Sementes da violência (Blackboard jungle)*, de 1955, e mesmo sendo percebida inicialmente como uma estranha trilha sonora (pois certamente possuía algo agitado demais comparado com as canções que o público estava acostumado a ouvir em filmes na época), *Rock around the clock* evidenciava algo novo, demonstrava energia e sofisticação, era a marca da nova música. O filme e impulsionou Bill Haley para o sucesso comercial, com isso, outros compositores buscando a mesma temática surgiram no mesmo período. As letras “envenenadas” de Little Richard e Chuck Berry tornaram-

se referência para a nova geração, justamente por tratarem de assuntos do cotidiano do jovem estadunidense, e eles logo foram identificados como expoentes do gênero.

Foi com Elvis Presley, no entanto, que se deu a culminância no rock. Elvis logo se tornou o símbolo do movimento e rapidamente foi considerado um ícone da juventude. O fato de tornar-se o artista que simbolizou o período foi justamente por ser um “branco com alma negra” vivendo em um país que adotava a segregação racial. A maioria dos roqueiros tinha pele negra, o que, para a mídia racista¹⁸ estadunidense, significava que não serviam para o posto. Naquele momento, como foi dito, existia a exceção de Bill Halley, um músico branco, que infelizmente foi considerado velho demais para tornar-se a cara da juventude. “O triunfo de Elvis Presley representou a universalidade desse fenômeno, nascido às margens do Mississippi, em Nova Orleans, que se espalhou até Memphis e Chicago” (MAZZOLENI, 2012, p. 117).

Esses artistas eram lançados por pequenas gravadoras e, com a ascensão de Elvis, várias gravadoras oportunamente contrataram músicos do gênero para fazerem parte de seus elencos. Sendo assim, nomes como Jerry Lee Lewis, Chubby Checker e Gene Vincent surgem como novos ídolos da música jovem. Além disso, o DJ Alan Freed¹⁹ impulsionou a vendagem do gênero, rodando constantemente em seu programa de rádio os artistas citados e inúmeros outros. Nesse período, 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 estadunidenses, que, com o novo gênero, extravasavam as insatisfações sociais. O rock nos anos 1950 produziu um senso de comunidade nos jovens estadunidenses, que desembocaria anos mais tarde nos protestos antiguerra.

Segundo Friedlander (2004, p. 37):

¹⁸ Desde o início do século XX, algumas gravadoras se especializaram em gravar e comercializar música criada pelos negros, pois estes não tinham acesso aos mesmos meios de comercialização que os brancos. O livro *As Raízes do rock*, de Florent Mazzoleni, relata que alguns cidadãos chegavam ao ponto de quebrar e queimar os discos de rock'n'roll para não comprometerem a saúde mental dos filhos. Diversas manifestações contra a música negra foram feitas nos EUA. Um panfleto apresentado no livro foi escrito por Robert Palmer para o *Conselho dos Cidadãos de Nova Orleans*. Distribuído em 1956, apresentava a seguinte mensagem: Parem! Ajudem-nos a salvar a juventude americana. Não comprem esses discos de negros (se vocês não querem servir negros em seu comércio, então não tenham discos negros no *jukebox* e não escutem discos negros nas rádios). Os gritos, as letras idiotas e a música selvagem desses discos enfraquecem a juventude branca da América. Liguem para os locutores das estações de rádio que difundem esse tipo de música e reclamem. Não deixem seus filhos comprarem ou ouvirem esses discos de crioulos (apud MAZZOLENI, 2012, p.142).

¹⁹ Alan Freed, de Cleveland, foi o mais conhecido dos DJs brancos a programar o *rhythm and blues*. Durante quatro anos, 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).

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 os gritos eram apenas suspiros na década de 1950.

Entretanto, Friedlander (2004, p. 37) confirma que “existiam alguns grupos de protestos, mas, na era do Macarthismo²⁰ 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”. Foi durante os anos 1960 que o gênero passou por diversas mudanças musicais e regionais, a partir de Invasão Britânica (*British Invasion*)²¹ entre 1964 e 1966. A Invasão mudou os rumos da música popular no século XX e seu início se deu quando os Beatles aterrissaram nos Estados Unidos. De acordo com Philo (2015, p. 33), “no verão de 1964, os Beatles se tornaram o primeiro ato notoriamente não estadunidense a atingir o estrelato internacional na era dos meios de comunicação. Claro, a chave para alcançar esse *status* de *superstar* global foi conquistar o mercado estadunidense, uma façanha sem precedentes para o pop britânico”.

A partir daí, o rock deixou de ser exclusividade dos EUA e passou a concentrar um grande número de bandas de rock na Inglaterra. Bandas como os Beatles e os Rolling Stones produziram rock influenciados pelo blues e pelos artistas iniciais do rock, porém, com linguagem musical e visual inovadoras para época. O estilo *beat* dos Beatles, The Dave Clark Five, Gerry & The Pacemakers e muitos outros utilizavam o tradicional compasso²² de 4/4 do rock estadunidense, porém, acentuando com duas batidas no segundo tempo do compasso com a caixa da bateria. Esses grupos eram mais “divertidos”, “extrovertidos” e possuíam canções mais românticas e outras dançantes comparadas às bandas de blues/rock oriundas da mesma invasão como Rolling Stones e The Animals,

²⁰ Macarthismo é a prática política que se caracteriza por ser anticomunista, acusando alguém por subversão ou traição. É uma prática repreensiva aos comunistas.

²¹ Termo usado pela mídia para descrever o influxo de artistas de rock originários do Reino Unido que se tornaram populares nos Estados Unidos e Canadá (PHILO, 2015). Algumas bandas da Invasão Britânica entre 1964 e 1966 são: Beatles, Rolling Stones, The Who, The Animals, The Kinks, The Dave Clark Five, Gerry & The Pacemakers e muitos outros.

²² O compasso é a divisão dos tempos musicais – das batidas por minutos (BPMs) – em partes iguais, contendo, cada parte, um número de tempo. Se, por exemplo, uma composição estiver em compasso quaternário, significa que internamente, o compasso possui quatro tempos iguais. Dividindo quantitativamente, os compassos ajudam definir a unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição ou de partes dela.

por exemplo. Esses artistas, por outro lado, se apropriavam de forma mais eficiente do blues e demonstravam maior rebeldia no palco e em entrevistas de rádio e TV.

É claro que o gênero, até chegar ao final da década de 1960 e década de 1970 – período de estudo desta tese – sofreu diversas manifestações estéticas, porém, alguns elementos são próprios do gênero, não importando o estilo de rock analisado, pois geram um “DNA”, uma espécie de assinatura sonora que garante ao ouvinte ou executante a identificação musical do gênero. Essa assinatura foi “desenhada” nos primeiros anos de sua criação e também por artistas da chamada Invasão Britânica.

Isso acontece com qualquer manifestação musical, pois os elementos musicais definem e diferenciam um gênero e um estilo de outros. Esses elementos são encontrados na melodia, harmonia, timbres, ritmos, etc. Contudo, descrever os elementos básicos presentes no rock – como altura (em que medidas se revelam os sons graves e agudos) e intensidade (em que medida se revelam os sons fortes e fracos), em conjunto com os conceitos citados anteriormente, além dos elementos extramusicais – contribui para o entendimento do gênero.

De certa forma, todo gênero possui uma identidade musical que é derivada da linguagem musical adotada por ele. Autores como Fredrik Barth (1998), Stuart Hall (1998) e Miguel Alberto Bartolomé (2006) apontam que identidade é construída nas diversas relações sociais.

Para Bauman (2005, p.19),

[...] as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente.

E intrinsecamente à linguagem do rock existem elementos musicais e extramusicais que arquitetam sua identidade desde sua origem e que transmitem essas características hereditariamente a cada estilo subsequente, conferindo certa identificação musical dentro do território cultural em que ele está inserido. Nesse caso, tais elementos podem ser denominados de traços diacríticos, que, segundo Barth (1998, p.194), são os “sinais ou signos manifestos [...] que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida”. O autor pondera que tanto a identidade quanto a cultura podem apresentar traços de permanência dentro de um ou de vários contextos históricos. Sendo assim, a identidade de um grupo e

seus componentes culturais podem se modificar de acordo com “a configuração circunstancial de um dinamismo aberto à história” (BARTOLOMÉ, 2006, p.41).

Para classificar a música em um determinado gênero ou estilo e evidenciar os clichês (harmônicos, melódicos, rítmicos, timbres, instrumentos usados, vocal ou instrumental, etc.), demonstrando como os elementos musicais estabelecem um jogo dinâmico com seu tempo histórico, a pesquisa se voltará nesse momento à metodologia de Philip Tagg, já previamente descrita. Neste momento, no entanto, serão elencados alguns elementos dessa identidade sonora do rock, para que, logo, sejam constatados os elementos contraculturais existentes no rock produzido no Brasil no período contemplado por este estudo que diferem de outros tipos de rock produzidos anteriormente, bem como a música como um todo, produzida no período aqui estudado.

O rock, desde sua origem, possui em sua formação instrumental timbres de instrumentos elétricos, enfatizando uma música enérgica e vigorosa que esses instrumentos lhe proporcionam ao se misturarem com os acústicos. A formação guitarra, baixo, bateria e piano herdada do blues elétrico é comumente utilizada em diversos estilos de rock. De acordo com Stuessy (1990, p. 21),

[...] a típica banda de rock and roll da década de 1950 era constituída de quatro a seis músicos. Os instrumentos usuais incluíam bateria, baixo (acústico), duas guitarras elétricas (uma rítmica e uma solo), piano (acústico) e saxofone (alto ou tenor). Algumas bandas, é claro, variaram a partir deste conjunto básico [...] Na década de 1960, a formação dos Beatles de três guitarras (solo, rítmica e baixo) e bateria foi amplamente imitada. Se algum instrumento fosse adicionado a este quarteto básico, geralmente era o piano.

Esse tipo de instrumentação adotado pelos músicos das décadas de 1950 e 1960 moldou a sonoridade do rock e proporcionou que o gênero ganhasse uma “assinatura” sonora juntamente com um vocal que Stuessy (1990, p. 22) nomeia de “*shouter*” ou “*screamer*” (“gritante”). Essa combinação de instrumentos e vozes se transformou em elemento identificador do gênero e definiu o timbre característico do rock and roll.

O instrumento que teve destaque no gênero e simbolizou o rock foi a guitarra elétrica. A guitarra no rock possui um timbre baseado na distorção e *overdrive* (formas de processamento de sinal de áudio usadas para alterar o som de instrumentos musicais elétricos amplificados geralmente aumentando seu ganho). A distorção também pode ser usada com outros instrumentos elétricos, como baixo, piano elétrico e o órgão Hammond, por exemplo. Porém, é mais frequente o aparecimento desses efeitos na guitarra rock.

Desde o surgimento do rock, inúmeras músicas românticas de andamento lento foram criadas por diversos artistas. Porém, o andamento predominante nas canções iniciais é de tempo médio, rápido e constante, como nas músicas *Tutti Frutti*, de Little Richard; *Rave On*, interpretada por Buddy Holly; e *Don't Be Cruel*, interpretada por Elvis Presley. Mesmo no início da década de 1960 e até mesmo depois da Invasão Britânica, o andamento predominante se manteve. *I Want To Hold Your Hand*, dos Beatles; *(I Can't Get No) Satisfaction*, dos Rolling Stones; e *My Generation*, do The Who; são alguns exemplos. A velocidade das composições faz com que o gênero seja dançante e principalmente vigoroso. Esse vigor não é apenas por conta do andamento, ele se apresenta nas composições de rock também por consequência da maneira de cantar dos artistas, da *performance* no palco e do ritmo adotado.

O ritmo no rock normalmente está dentro da condução quaternária (nesse caso, um compasso possui 4 tempos), em que há uma acentuação rítmica nos tempos 2 e 4 de cada compasso, as quais são resultantes da adaptação (ainda no blues e jazz) da condução ternária africana (nesse caso um compasso possui 3 tempos), sobreposta aos quatro tempos da música ocidental tradicional executada no final do século XIX e início do século XX nos EUA. Em outras palavras, tanto no blues quanto no jazz e no rock existe uma acentuação nos tempos 2 e 4 de um compasso quaternário, ficando muitas vezes evidente o uso de contratempos e sínopes²³ para adequar as conduções ternárias de matriz africanas.

Silva (2008, p.65) relata que

[...] a pulsação que foi sendo construída na diáspora, ou seja, a condução rítmica da música africana e da música ocidental euro-americana ora se perdendo, ora se afirmando e sempre se reinventando, resultaram na fusão rítmica originária do *beat* pop. A singularidade desse *beat* está na sua história criada a partir de sentidos rítmicos diferentes. O africano conduzido por um movimento encaixado em uma contagem de três tempos, e o euro-americano, em uma contagem bem definida de quatro tempos. Essa incrível junção representou a levada jazzística e, ao passo que a música negra ia se apropriando da batida regular quaternária ocidental, seu *swing* vai construindo a célula rítmica pop, que é quaternária, regular (parte ocidental), porém, não fechada, sua regularidade funciona como uma base sólida para qualquer composição e intervenção sobre seu ritmo e melodia, os quais encontram inúmeras variações na execução de uma música pop (parte cultural da tradição africana). O *beat* quaternário com a acentuação rítmica binária precedente do blues integra os ritmos dos dois lados do

²³ O contratempo é verificado quando a nota que é tocada soa em tempo fraco de um compasso, ou na parte fraca de tempo de um compasso, deixando uma pausa nos tempos fortes. A síncope, por sua vez, produz efeito semelhante, porém, difere pelo prolongamento do som, pois a nota tocada em tempo fraco deve soar até o tempo forte do compasso, ou parte forte seguinte de tempo do compasso, sem deixar uma pausa no tempo forte. Nos dois casos, se cria um deslocamento da acentuação rítmica.

atlântico e é mapeado na pesquisa como a célula de memória onde está guardado todo o contexto extramusical usado no mapeamento da música pop.

Diferentes músicas no gênero rock foram construídas no compasso quaternário, com algumas exceções em compasso binário em 6/8. A velocidade das batidas por minuto (BPM) variam na sua grande maioria em torno de 120 até 135 BPMs. Durante os primeiros anos do desenvolvimento do rock, as composições normalmente duravam em torno de dois minutos e meio.

Por sua vez, a forma básica inicial do rock é exatamente a mesma do seu ancestral, o blues. Aplicada com 8, 12 ou 16 compassos, a forma foi utilizada constantemente por artistas de blues como Muddy Waters, B.B. King e Howlin' Wolf, por exemplo. O blues apresenta uma ideia melódica no número de compassos escolhido pelo compositor (8, 12 ou 16) e logo os compassos são repetidos inúmeras vezes ao longo da música, dando origem a novas ideias melódicas. Os graus/acordes incessavelmente utilizados na forma blues são o primeiro (I) grau (tônica), o quarto (IV) grau (subdominante) e o quinto (V) grau (dominante), todos executados com a utilização da sétima nota bemolizada de cada acorde. A forma blues mais comum é a que possui 12 compassos e pode ser observada em diversas canções de rock dos anos 1950, como por exemplo *Johnny B. Goode*, de Chuck Berry; *Good Golly Miss Molly*, interpretada por Little Richard; e *Hound Dog*, interpretada por Elvis Presley.

A forma blues foi muito usada também nas décadas seguintes pelas citadas bandas britânicas de blues/rock. Até os Beatles utilizaram a forma em *Boys* e *Kansas City*, por exemplo. A forma blues de 12 compassos se apresenta da seguinte maneira:

$$\begin{array}{c} |: T | T | T | T | \\ | S | S | T | T | \\ | D | S | T | D :|| \end{array}$$

Outra forma bastante utilizada no rock é a AABA de 32 compassos, nesse caso também chamada de *Tin Pan Alley*. A forma se consolidou ainda no início do século XX

devido às publicações de composições feitas por diversas companhias de editoras de partituras localizadas em *West 28th Street* em *Manhattan*, Nova York. Conhecidas como *Tin Pan Alley*, as editoras popularizaram a forma AABA por publicar inúmeras canções com essa formatação. O rock adotou essa forma a partir da década de 1960 e pôde ser visto no trabalho de diversas bandas do período.

A forma de 32 compassos tem três partes e consiste de versos (A) de 8 compassos e que é imediatamente repetida e (B) de 8 compassos. A seção (A) traz normalmente o material temático mais importante da canção, enquanto que a seção (B) apresenta um material temático contrastante ao material da seção (A). Após a seção (B), a seção (A) é repetida uma única vez. Apesar de conter apenas duas seções distintas distribuídas por quatro partes de 8 compassos, a forma é considerada ternária por ser compreendida como |:A:| B | A |. A seção (A) e sua repetição compõem a primeira parte desse ternário, enquanto a seção (B) e a recapitulação da seção (A) seriam as duas partes restantes.

A forma é descrita da seguinte maneira:

|:A:| B | A ||

Outra forma muito comum na música popular que acabou se fixando no rock é a forma binária chamada popularmente de verso-refrão, que, como o nome sugere, consiste em apenas duas partes. A primeira apresenta uma ideia que prepara para a culminância da obra, que é intitulada de refrão, ou seja, a parte que se destaca, que é repetida na obra (muitas vezes sem alterações) e que acaba se tornando o “ponto alto”, o clímax da composição, por possuir, na maioria das vezes, elementos musicais de fácil compreensão. De acordo com Campbell (2008, p.05), “esse esboço geral é a estratégia mais utilizada para organizar uma música de rock”. A forma verso-refrão é uma das mais simples do meio musical. Ela possui uma comunicação direta, na qual a música se apresenta inteiramente na sua totalidade de duas partes em poucos segundos, e justamente por esse motivo, essa forma é predominante nas músicas produzidas para o rádio. Após as duas partes serem apresentadas, elas são repetidas durante a composição. A primeira parte (verso) normalmente com outro texto e a segunda parte (refrão) com o mesmo texto e sem alterações musicais significativas.

A forma é descrita da seguinte maneira:

|:Verso | Refrão:||

A harmonia do rock também foi baseada nos acordes tradicionais presentes na forma blues, que, por sua vez, se concentra em três acordes básicos. Os acordes utilizados são os construídos sobre os graus de tônica, subdominante e dominante. Porém, desde sua origem, o blues conduz uma “irregularidade harmônica” proveniente de uma tentativa de adaptação do sistema africano ao ocidental com a utilização de uma sétima menor em todos os acordes da composição. A utilização da sétima em acordes de tônica e subdominante desestabilizou o sistema tonal e criou uma linguagem própria do estilo que foi adotada pelos primeiros roqueiros, pois, tradicionalmente, o acorde de dominante é o acorde maior, com sétima menor, que prepara ou prevê o próximo acorde. No entanto, nesse caso, a composição possui todos os acordes maiores com sétima menor, todavia, sem função de dominante.

A harmonia de um blues ou rock em dó maior na forma blues de 12 compassos, por exemplo, pode ser cifrada da seguinte maneira²⁴:

C7	C7	C7	C7	
F7	F7	C7	C7	
G7	F7	C7	G7	

É interessante que mesmo nas formas 32 bar song e verso-refrão, a harmonia do rock muitas vezes não se fixa nas funções harmônicas estabelecidas pela música tonal. Como já foi dito anteriormente, na música tonal tradicional, a função de tônica é desempenhada por acordes de resolução e repouso (I e VI); a função de subdominante é referente aos acordes de movimento (II e IV); e a função de dominante é proporcionada

²⁴Na cifragem musical o acorde de dó com sétima menor, nesse caso o I grau (tônica), é representado pela cifra C7; o acorde de fá com sétima menor que na composição é o IV grau (subdominante) possui a cifra F7; enquanto o acorde sol com sétima menor, V grau (dominante), é cifrado por G7.

por acordes que geram tensão (V e VII). Entretanto, no rock, os acordes de subdominante frequentemente são executados também na função de dominante. Em várias composições de rock, o acorde de IV grau gera tensão e prepara o retorno para a tônica. Nesse sentido, o IV Cadencial, como foi denominado por Temperley (2011, p. 2), “desempenha um importante e complexo papel em cadências em grande escala no rock”. Como exemplo, na tonalidade de dó maior, o IV Cadencial é o acorde fá maior (F), podendo ser utilizado ainda o fá menor (Fm).

Por sua vez, as dominantes no rock vão além dos dois tradicionais acordes que possuem sétimas menores no campo harmônico. Baseando-se na harmonia tradicional, o V grau e o VII grau são os acordes de função dominante e consecutivamente geram tensão no campo harmônico. Porém, Doll (2007, p. 21) destaca mais um tipo de dominante, chamada de *rogue dominants* (dominantes trapaceiras). As dominantes tonais são aquelas que contêm a sensível da escala (a sétima nota da escala) e Doll afirma que as *rogue dominants* são aquelas que possuem a subtônica (a sétima nota da escala, bemolizada) entre as notas de sua estrutura. “As *rogue dominants* trapaceiam porque negam a clareza da resolução prevista fornecida pelos dominantes tonais” (DOLL, p. 21). Assim, no campo harmônico de dó maior, por exemplo, as dominantes tonais são os acordes de sol maior com sétima (G7) e si diminuto (B^o) (por serem acordes de tensão e possuírem a nota si em sua estrutura). Já as *rogue dominants* são os acordes de si bemol (Bb) e mi bemol (Eb), uma vez que os dois acordes possuem em sua estrutura a nota si bemol (a sétima nota da escala, bemolizada, b7).

Outra característica presente na harmonia do rock é a utilização de acordes sem terças, evitando a definição e a nomeação do acorde. As terças classificam os acordes como maiores e menores. No caso do acorde de dó maior, as notas que o formam são dó (primeira), mi (terça maior) e sol (quinta justa), enquanto que, em dó menor, são dó (primeira), mi bemol (terça menor) e sol (quinta justa). Porém, no rock, as terças são muitas vezes omitidas deixando o acorde indefinido, proporcionando maior liberdade na execução de melodias sob os acordes. Esses acordes sem a terça são chamados de *power chords* e foram constantemente utilizados por guitarristas do início do rock, como Chuck Berry, e da invasão britânica, como Keith Richard.

Outra particularidade melódica/harmônica do rock é o uso do *riff*, que se constitui em um ostinato²⁵, uma breve frase repetida que se torna uma camada autônoma, algumas

²⁵ Motivo ou frase musical que é persistentemente repetido em uma obra. O material musical repetido pode ser um padrão rítmico, fragmento de uma melodia ou até mesmo uma melodia completa.

vezes como melodia principal de um trecho e outras como fundo harmônico/melódico de uma seção, estrofe, ou refrão. O *riff* normalmente é recapitulado em diversos momentos na obra e normalmente se torna uma figura musical importante para a composição. Dois *riffs* famosos estão no início das obras *Satisfaction* dos Rolling Stones e *Day Tripper* dos Beatles. Ambos executados pela guitarra.

No rock, as frases são normalmente regulares de 2, 4 e 8 compassos, e a melodia tradicional é baseada nas escalas maiores e menores (preferencialmente pentatônicas), bem como nas escalas do blues. Devido à utilização dos *power chords* e também da harmonia proveniente do blues, em alguns casos, os artistas de rock fazem uso da polimodalidade, ou seja, a melodia é construída em uma escala menor e sobreposta em um tom maior, caracterizando mais um aspecto estético do rock. É importante ressaltar que isso é uma prática comum na música afro-estadunidense. Exemplos de composições com essas peculiaridades são facilmente encontrados em gêneros como blues e jazz.

Dentro de uma composição tonal tradicional, a melodia executada normalmente é criada pelas notas da escala do tom da composição. Se a obra estiver na tonalidade de dó maior, por exemplo, as notas tocadas sobre o acorde de dó (C) serão preferencialmente as notas que formam o acorde de dó (C), ou seja, dó, mi e sol. Além disso, as outras notas que normalmente são executadas para completar a melodia serão as outras dentro da escala do tom de dó, ou seja, ré, fá, lá e si. Porém, a melodia afro-estadunidense se baseia em outro conceito. Ela rompe com a harmonia e sugere outras notas além das já citadas. No caso do blues, jazz e do rock, se a obra estiver na tonalidade de dó maior, as notas tocadas sobre o acorde de dó (C) serão preferencialmente as que formam o acorde de dó com alteração na nota mi, ou seja, dó, mi bemol e sol. Além disso, as outras notas que normalmente são executadas para completar a melodia serão as outras dentro da escala do tom de dó, ou seja, ré, fá, lá e si, mais as notas fá sustenido e si bemol. Essas notas acrescentadas a escala tradicional europeia são justamente as notas que caracterizam melodicamente a música afro-estadunidense. As subdivisões dessas notas geram as escalas pentatônicas, amplamente utilizadas no rock.

De acordo com Temperly (2007, p. 334), algumas músicas de rock “não parece[m] refletir qualquer organização escalar clara. Em muitos casos, uma música ou seção de uma música parece ser organizada em torno de um padrão harmônico (geralmente tríades principais) que podem não estar contidas em qualquer escala convencional”. Essa separação da melodia utilizada com a tonalidade e os acordes da música também reflete

a linguagem musical do rock e demonstra mais uma vez um estado de rebeldia frente à ordem estabelecida.

Outro fator importante na descrição da estética do rock e que muitas vezes não é levado em consideração na análise de outros gêneros musicais é a *performance*, que pode ser considerada como a maneira como o músico se coloca no palco e sua atitude frente à plateia, a sonoridade e as questões descritas em sua letra. Na grande maioria das vezes, os músicos de rock – e até mesmo os bons instrumentistas – não adotam uma relação intelectualizada com a música. Eles a tocam com uma intensidade que está diretamente atrelada ao corpo e ao sentimento, de modo que, muitas vezes, o ponto de vista técnico pode ser deixado de lado e alguns “erros” podem ser cometidos em benefício de uma boa *performance*. Essa despreocupação com a execução da nota ou acorde perfeito faz do rock uma música imprevisível do ponto de vista das apresentações ao vivo. Se um músico de rock toca de forma imprecisa, dependendo de sua atitude comportamental, essa nota acaba criando uma tensão que se soma à expressão musical e, em alguns casos, soa interessante. Por outro lado, quando um músico de rock toca corretamente, ele não se torna um exímio músico apenas pela perfeição técnica, mas também pela maneira com que se coloca diante da plateia, pela maneira como demonstra estar conectado com a música, pela maneira como a nota soa, pelo *feeling* e pelo *timing* das notas, por exemplo, ou seja, ele se torna um bom músico pelo desempenho demonstrado sonora e também visualmente.

Muito da energia que a *performance* do rock evidencia está vinculada ao alto volume utilizado nas apresentações ao vivo. A grande quantidade de volume é também um veículo de expressão que provoca efeito não apenas sobre o ouvido, mas também sobre o corpo. Além disso, muitas vezes, o rock deixa entrar o ruído da plateia em seus shows. Vaias, gritos e aplausos se tornam parte da obra, enquanto que, na música erudita, o silêncio da plateia prevalece. O artista de rock age no palco, dança, demonstra estar conectado com os sons através do corpo, enquanto que, na música erudita, o intérprete precisa de concentração.

No mesmo sentido, os padrões de *performance* dos vocalistas de rock não correspondem ao virtuosismo de um cantor de jazz ou do canto lírico, por exemplo. Sendo assim, ele não precisa necessariamente ter habilidade para alcançar perfeitamente a nota indicada na composição e muitas vezes também não precisa executá-la no tempo indicado. Os padrões para os cantores de rock são medidos no sentimento expresso e suas nuances. O vocalista de rock e blues, por exemplo, pode imprimir um sentido musical

tão importante quanto uma nota corretamente executada apenas com alguns passos de dança, gritos e murmúrios. Tudo isso está conectado a uma expressão corporal e visceral da estética do rock, e, desse modo, o gênero adota a sexualidade como algo performático.

[...] desde a sua criação em meados da década de 1950, o rock and roll e seus descendentes trataram abertamente da sexualidade em suas *performance*; aqueles códigos que até este ponto permaneceram submersos em música popular, foram mostrados abertamente. O sexo não era mais um subproduto da experiência musical popular; sexo – era poderosamente aparente nas personagens de Elvis, Little Richard, Jerry Lee Lewis, e mais tarde os Stones e (até certo ponto) os Beatles - foi a razão de ser da experiência (PATTIE, 2007, p.40).

A sensualidade e a sexualidade contidas nas apresentações de artistas de rock aparecem também no visual adotado pelos músicos e, ao mesmo tempo, nas letras das canções. A temática peculiar nas letras de rock falando de amor, sexo, dança e carros é constantemente utilizada desde sua criação. A grande maioria dos rocks compostos na década de 1950 e na primeira metade da década de 1960 falam de amor entre um homem e uma mulher. Desde sua origem, o rock perseguiu o tema de amor juvenil e relatou amores impossíveis, decepções amorosas ou amores bem-aventurados. Juntamente com isso, circundavam temas como sensualidade, carros e velocidade. O amadurecimento nas letras do rock só passa a existir a partir da contracultura, quando artistas como Bob Dylan e John Lennon produziram grande quantidade de rock de caráter filosófico e representativo para sua geração.

Compreender a estética do rock se faz necessário, visto que o presente trabalho analisa a linguagem musical e extramusical do gênero, demonstrando a sonoridade desviante e contracultural produzida durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Entendendo as ideias demonstradas nesse subcapítulo, o leitor terá maior facilidade de compreensão das análises que serão feitas nos próximos capítulos.

2. DIRECCION DE AQUARIUS

O segundo capítulo tem por objetivo descrever sobre a contracultura estadunidense e europeia, relacionando-a a fatos que determinam sua definição, e também sobre os principais envolvimento com a sociedade durante as décadas de 1960 e 1970. Esse percurso se justifica em razão de que esse cenário abarca as ideias que conceberam a contracultura no Brasil, e, portanto, é de extrema importância para este trabalho. Outro aspecto pertinente para a pesquisa e que será abordado nesse capítulo, é perceber como o rock se tornou a trilha sonora da contracultura e quais foram as principais músicas e os artistas centrais que deram voz a uma juventude contextualizadora. As músicas descritas neste capítulo foram obras que entusiasmaram os roqueiros brasileiros na busca pela liberdade e por um mundo pacífico, além de influenciar na sonoridade desterritorializante que pode ser ouvida nos álbuns de rock brasileiro do final da década de 1960 e também da década de 1970.

Dentro do panorama extramusical, este capítulo também proporciona ao leitor o cenário vivido por artistas que aderiram à contracultura e que demonstraram, por meio de seus diversos estilos de rock, juntamente com suas letras politizadas e atitude comportamental, o descontentamento com o cenário político e social instaurado nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra.

2.1 The times they are a-changin'

Neste subcapítulo, procura-se compreender as práticas contraculturais surgidas no século XX, evidenciando a contracultura estadunidense de meados dos anos 1960 e que estiveram presentes na década de 1970, observando o pensamento jovem do período nos Estados Unidos, ou seja, as manifestações dos *hippies* que influenciaram diretamente o rock brasileiro do final da década de 1960 e dos anos 1970. Portanto, conceituar o termo e analisar os ideais *beatniks* e *hippies* através da descrição de fatos marcantes que demonstraram os ideais da geração “paz e amor” é de extrema importância para identificar

os roqueiros desse período no Brasil. Da mesma forma, os artistas de rock que se envolveram com a contracultura nesse período, bem como suas condutas, sonoridades e concepções, serviram de inspiração para a criação do rock brasileiro e, portanto, devem ser mencionados neste trabalho.

A primeira aparição do termo contracultura se deu no artigo de John Milton Yinger intitulado *Contraculture and subculture*, no ano de 1960. Yinger estabeleceu a hipótese de que a formação de “contraculturas” era uma espécie de revide à privação e à insatisfação das populações de classe baixa e marginalizadas.

Ao se tratar do assunto, Yinger sugere que

[...] o uso do termo contracultura onde quer que o sistema normativo de um grupo contenha, como elemento primário, um tema de conflito com os valores da sociedade total, onde as variáveis de personalidade estão diretamente envolvidas no desenvolvimento e manutenção dos valores do grupo, e onde quer que suas normas possam ser entendidas apenas por referência às relações do grupo com uma cultura dominante circundante (1960, p.629).

Ao longo da história, as atitudes desviantes adotadas por integrantes de subculturas fez com que o território cultural de sociedades conservadoras— que possuíam regras pré-estabelecidas servindo de códigos para uma suposta moralidade —fosse rompido. Dentro do território identitário e cultural pré-estabelecido pela grande maioria das pessoas dentro de uma sociedade, a contracultura desterritorializou, através do modo de vida, atitude comportamental e sonoridade adotada por diversos membros de subculturas em diversos períodos históricos. Dessa forma, a contracultura sempre existiu e sempre existirá. Ela surge em diversos momentos da história da sociedade humana e se desenvolve quando um grupo de pessoas considera digna a mudança nos padrões pré-estabelecidos. Essas mudanças podem surgir a partir de formas de pensamentos, novos estilos de vida e demonstrações artísticas. Erroneamente, a palavra está relacionada apenas a um determinado período histórico, já que

[...] o termo contracultura tem sido usado em diversos contextos históricos para se referir à resistência individual e coletiva à autoridade política, convenções sociais ou valores estéticos estabelecidos. Isto apareceu pela primeira vez na literatura sociológica americana do pós-guerra como um contraponto à categoria de “subcultura”. A definição de John Milton Yinger do que ele chamou de “contracultura” enfatizou “conflito com os valores da sociedade total”. Ele formulou a hipótese de que a formação de “contraculturas” era uma resposta à privação e à frustração entre as populações de classe baixa e marginalizadas. Enquanto a subcultura

mantém uma postura mais ou menos neutra em relação à sociedade em geral, a contracultura designa um movimento de oposição mais forte em conflito com a sociedade dominante (DUNN, 2016, p. 04-05).

Seu significado pode ser entendido como uma cultura desviante que vai contra a cultura predominante e que não se atém apenas às manifestações estadunidenses do final dos anos 1960, pois é possível encontrar ideias contraculturais em diversos períodos históricos, já que a contracultura é um espírito de contestação inerente ao ser humano e que o faz questionar regramentos na sociedade com a qual está envolvido.

Para buscar uma compreensão do fenômeno, é também necessário perceber que normalmente ela não tem um líder formal, tampouco uma estrutura formal. É como se a contracultura tivesse muitos líderes e nenhum ao mesmo tempo. Além disso, ela não busca controlar outras culturas, nem afrontar de forma bruta seus opressores. Ela pretende romper com aqueles que controlam a sociedade e que padronizam sistematicamente o pensamento humano, ou seja, a contracultura desterritorializa.

Para Pereira (1992, p. 13), contracultura é “a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo, é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos. Sendo assim, ela surge como uma válvula de escape quando a cultura predominante está saturada e impregnada na sociedade”. Desse modo, ela critica sistemas fechados no intuito de abrir uma janela e mostrar o novo. Apresenta ideias, ao mesmo tempo em que as vivencia. Goffman e Joy (2007, p.12) relatam que

[...] o objetivo primordial das contraculturas, portanto, não é tomar as rédeas ou eliminar o controle externo nem mover guerra contra aqueles que o detêm - embora em alguns momentos as contraculturas possam participar de forma apaixonada de tais empreitadas. Em vez disso, as contraculturas buscam basicamente viver tão livres das restrições à força criativa quanto seja possível, onde e como quer que seja possível fazê-lo. E quando as pessoas buscam esse tipo de liberdade com compromisso e vigor, elas desbloqueiam a passagem da luz, de modo que as gerações posteriores podem se aquecer com seu calor.

Definir contracultura é uma tarefa difícil, que perpassa pelo entendimento da sociedade e do pensamento humano²⁶. Kramer (2013, p.10) afirma que

²⁶ Pereira (1992, p.20) relata que 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 radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a essa 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.

[...] reduzir a contracultura para uma definição unitária de qualquer tipo é problemático. Isso porque [...] o termo “contracultura” falsamente retifica o que nunca deveria ser interpretado como um movimento social. Era uma coleção intrinsecamente instável de atitudes, tendências, posturas, gestos, estilos de vida, ideais, visões, prazeres hedonistas, moralismos, negações e afirmações [...] a contracultura era híbrida e sincrética, sempre uma agregação desconfortável de tendências e desenvolvimentos.

Essas atitudes, ideais e estilos de vida ajudam a formar o pensamento de enfrentamento e crítica que se propaga dentro desse tipo de fenômeno, e que, por sua vez, se torna o pensamento fundamental das ideias do grupo contestador. Porém, visto de outro aspecto, é um pensamento minoritário e, conseqüentemente, desviante ao olhar da grande maioria. Sendo assim, tais idealizações se tornam *underground*, pois não fazem parte do pensamento principal e coexistem à margem do sistema majoritário.

O pensamento *underground* que alimenta a contracultura é fundamentado por descontentes que buscam filosofias de vida alternativas ao modo de vida predominante. Podem ser pessoas apáticas, impassíveis, mas normalmente são pessoas corajosas e apaixonadas que incorporam esse comportamento desafiador e procuram se libertar das limitações opressivas. Nesse sentido, relacionar os rebeldes aos atos contraculturais se torna, muitas vezes, necessário.

Por sua vez, o rebelde é alguém que vai contra qualquer domínio. Ele resiste à autoridade e ao controle. É uma pessoa entediada com a situação estabelecida pela sociedade em que está inserida e, portanto, não obedece ao sistema. O rebelde normalmente luta pela posse do futuro contra uma sociedade conformista. E é na contracultura que pessoas abrem portas para novas percepções e de maneira nenhuma se limitam à censura. Essas pessoas saem do fluxo principal criando tensão na autoridade, pois são indivíduos que questionam ou não seguem as regras e posições na sociedade consideradas “normais”. E mais, dentro do *underground*, esses indivíduos têm suas próprias regras e seus conceitos de normalidade. De acordo com Becker (2008, p.15), essas pessoas são classificadas como *outsiders*:

[...] todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se esperava viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como *outsider*.

Os *outsiders* – marginais ou rebeldes – são desviantes, pois não estão de acordo com a maioria das pessoas em uma determinada situação. Além disso, eles normalmente enfrentam os demais através de atos que, justamente por não estarem de acordo com a maioria, se tornam transgressores, pois são acompanhados de infrações e violações e do não cumprimento de ordens e regulamentos. O fato de os atos serem transgressores os coloca numa situação difícil perante as autoridades e a sociedade. Muitas vezes, os *outsiders* são considerados criminosos, no entanto, há que se ponderar que fazer tal afirmação demanda muito cuidado, pois, na maioria das vezes, seu único “crime” é tão somente discordar do falso moralismo.

Unidos à essência da contracultura, normalmente estão os artistas. Músicos, artistas plásticos, atores, entre outros, os artistas são capazes de questionar, humanizar-se no que refere à revolta e às aspirações da sociedade e magnetizar o espírito libertário e a forma de contestação, afrontando a ordem dominante. Nesse sentido, exibem ideias reflexivas que dizem respeito aos jovens, aos negros, aos pobres, às mulheres, etc. Além disso, os artistas misturam sua arte, seu comportamento e sua contestação como uma nova possibilidade de sustento de sua identificação como tal.

Para remontar à origem da contracultura e ao seu vínculo com a música e as artes, é necessário voltar à democracia ateniense. Nesse período, existia uma cultura coletiva – fosse ela autocrática ou democrática – que dava identidade de grupo aos cidadãos na cidade-estado. As pessoas possuíam as mesmas crenças e costumes. Mesmo sendo o líder, culturalmente essa pessoa possuía hábitos, comportamentos e pensamentos iguais aos dos seus pares. Ou seja, a pessoa era aquilo que sua comunidade era. Sócrates, contudo, sugeriu que um indivíduo era único e que deveria se autoconhecer. De acordo com Goffman e Joy (2007, p.72),

[...] a filosofia socrática tinha o objetivo de levar as pessoas à autocompreensão, expondo as falácias do que elas achavam saber. [...] Questionar, questionar e então questionar novamente. Isso é o que passou a ser conhecido como método socrático em estado bruto, como praticado pelo próprio homem – incansavelmente questionado e ridicularizando cada resposta no contexto de mais uma pergunta.

Um dos primeiros registros sobre o tema desta pesquisa e que contribui para o entendimento de contracultura é a passagem descrita sobre Alexandre, O Grande, em Atenas.

Certo belo dia no auge da sua conquista do mundo mediterrâneo, Alexandre, o Grande, estava no campo, perto de Atenas – que acabara de se render às suas forças –, contemplando a paisagem acidentada banhada pelo sol que cercava aquela cidade, que era para ele a jóia mais brilhante do vasto território que ele controlava. Enquanto desfrutava daquilo, Alexandre chegou perto de um homem que relaxava ao lado de um córrego. Aquecendo-se ao sol da tarde, o homem estava tão absorto em alguma espécie de transe bucólico que não se dava conta da presença do conquistador nem do tumulto que acabara de tomar conta da cidade próxima. Alexandre reconheceu de imediato o homem e se aproximou dele dizendo: – Eu sou Alexandre. Há algo que eu possa fazer por você? O homem abriu os olhos preguiçosamente, olhou para cima e respondeu: – Sim. Saia da frente da minha luz (GOFFMAN; JOY, 2007, p.11).

O texto descreve Diógenes de Sinope (O Cínico), um renomado autor teatral que teria vivido 89 anos entre 412 a.C. a 323 a.C. em Atenas na época de Sócrates. Famoso por sua sabedoria e por sua obra, Diógenes também era conhecido por sua excentricidade e por não possuir residência fixa. Vivia ao ar livre, frequentando as ruas de Atenas, normalmente perturbando cidadãos com seu humor malicioso.

Veja o quadro de Nicolas-André Monsiau (1754-1837), que descreve a cena que se tornou um marco contracultural.

Figura 1 - Alexandre e Diógenes



Fonte: ghiraldelli.wordpress.com

O fato de Diógenes estar envolvido com o teatro naturalmente faz com que a sua resposta fosse associada ao seu papel de artista. Ou seja, quando ele diz “saia da frente da minha luz” à autoridade imposta, está dizendo que a autoridade bloqueia o brilho do artista e seus pensamentos, que, por sua vez, não possui amarras e nega regras ou controles externos. Os artistas geralmente buscam viver livre de restrições, sem bloqueio em sua energia criativa.

Convivendo com outras culturas, a contracultura demonstrou, através de diversas manifestações, que enfrentou o predomínio religioso da Igreja Católica durante a Idade Média e revolucionou a cultura e a política durante o Iluminismo dos séculos XVII e XVIII²⁷. Naturalmente, o objetivo aqui não é transcrever sobre esses aspectos, mas é válido ressaltar que a contracultura presente no século XX e que foi se transformando até as décadas de 1960 e 1970 é no mínimo semelhante à vida boêmia dos escritores franceses ainda do século XIX, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles

²⁷Um análise detalhada sobre a história da contracultura pode ser encontrada no livro *Contracultura através dos tempos*, de Ken Goffman e Dan Joy.

Baudelaire, entre outros²⁸. Com o *Clube dos Comedores de Haxixe*, os escritores influenciaram diversas pessoas, como o outro escritor francês Henri Murger, que, por meio de suas experiências sobre o modo de vida dos boêmios, escreveu a novela *Scènes de la vie de bohème*, difundindo ainda mais o modo de vida alternativo e gerando curiosidade aos leitores. Na transição do século XIX para o XX, Paris era um lugar onde habitavam artistas radicais e inovadores. Ideias de músicos²⁹, escritores e pintores que acreditavam na arte pela própria arte para liberar as pessoas da fealdade do progresso industrial se tornavam conceitos leais a se seguir.

A contracultura, no início do século XX nos EUA, se faz presente primeiramente no bairro *Greenwich Village* em Nova York, o qual abarcou pintores, músicos, atores, dançarinos e escritores que, influenciados pelos franceses, viviam de forma alternativa e buscavam liberdade. Eram contra a rigidez e os dogmas estabelecidos pelos estadunidenses. Ali, também moravam operários, com isso, existia uma união de artistas e operários que se mobilizavam para terem melhor modo de vida.

Os EUA atravessaram as décadas de 1930 e início da de 1940, um dos piores momentos de sua história. A chamada *Grande Depressão* iniciada em 1929 causou altas taxas de desemprego e quedas drásticas na produção industrial. Esse período de recessão econômica assolou comunidades rurais. Muitos fazendeiros foram coagidos a abandonar suas terras à procura de trabalho nas plantações das empresas. Os imigrantes eram explorados em seu trabalho e o acesso a organizações e sindicato era negado.

A severidade da crise econômica e a aparente incapacidade do governo para resolvê-la haviam provocado ampla desilusão com relação ao sistema, o que se refletiu com nitidez no surgimento em massa de renovados movimentos, no desenvolvimento de uma cultura de protesto social e nos questionamentos difundidos na sociedade como um todo (KARNAL, 2018, p.198).

²⁸ Os escritores eram membros de um clube que se reunia mensalmente no hotel [onde morava Baudelaire] para jantar [...] o primeiro prato era sempre um pedaço de haxixe verde e resinoso. Conhecido como o *Clube dos Comedores de Haxixe*, esses jovens rebeldes se tornaram as primeiras pessoas na história ocidental a registrar experiência sob a influência de drogas psicoativas (TEMPOS DE REBELDIA, 1998).

²⁹ Duas vertentes contraculturais francesas importantes são o Dadaísmo e o Surrealismo. O Dadaísmo nasceu na Suíça logo ganhou destaque na França. Muitas manifestações de arte foram criadas ao longo do tempo por padrões racionais, e o Dadaísmo buscava justamente o contrário. O movimento onde estava inserido o compositor Eric Satie brincava com o irracional. O Surrealismo na música, assim como nas demais artes, também buscava o irreal, o inconsciente e o utópico. Uma importante classificação dada pelos compositores do período é que o mundo tonal frequentemente utilizado por músicos desde o período Barroco era considerado o racional, justamente por estar enraizado no cerne da música produzida até então no ocidente. O tonalismo é o realismo, já que foi baseado em um princípio físico e duradouro. Sendo assim, aquilo que é atonal, pantonal, modal ou serial, é surreal.

Um músico que viu a injustiça feita às famílias virou seu defensor e cronista. O cantor e compositor estadunidense de folk³⁰ Woody Guthrie falava nas suas letras em enfrentar a autoridade. O violão de Guthrie possuía o slogan *This machine kills fascists* (Esta máquina mata fascistas). Algumas canções contam suas experiências durante a *Grande Depressão* no fenômeno climático de tempestades de areia chamado *Dust Bowl*. Seu envolvimento fez com que ficasse conhecido como “O trovador *Dust Bowl*”.

Embora Guthrie afirmasse que ele era apenas um sujeito que cantava sua visão da vida, algumas pessoas enxergavam nele uma figura de dimensão heróica. Woody cruzou a América, escondido nos trens ou pegando carona nas estradas. Ele menosprezou a fama e o sucesso comercial, optando, ao contrário, por apresentações em salões de sindicatos e em comícios de grevistas. Ao defender suas crenças, ele não ganhou mais do que uns poucos machucados pelo corpo, porém seu idealismo persistente, aliado a um talento para refletir as atitudes e esperanças da classe trabalhadora, com músicas simples e diretas, o elevaram à condição de poeta-profeta de uma época (FRIEDLANDER, 2004, p.194).

Buscando uma atitude em relação à vida alternativa e desejando progresso após a crise, estavam os jovens da década de 1940. Após os Estados Unidos da América atacarem com uma bomba atômica a cidade de Hiroshima no Japão em 1945, o niilismo foi inevitável, pois as crenças e valores tradicionais foram questionados. O país se dizia uma terra democrática, libertária, que possui avanços tecnológicos como o avião, o telefone e a televisão. Porém, o que mais chamava atenção do mundo era seu poder militar.

O território cultural e a identidade que o país estava fixando posteriormente à *Segunda Guerra Mundial* fizeram com que uma nova geração se colocasse contra a geração anterior. O país viu o novo questionar os valores antigos. A nova geração tentava fazer-se ouvir dizendo “já chega do mundo da antiga geração, chega do domínio dos militares, chega de um país racista e conservador”. Nesse cenário, explorando novas maneiras de criação, surgem os *hipsters*³¹. Sobre isso, importante saber que *hipster*,

³⁰ Abreviatura para a palavra *folklore*. No significado musical, folk é a música folclórica, do conhecimento do povo e possui acordes e ritmos simples em que o vocalista normalmente se acompanha com um violão e gaita de boca.

³¹ Pereira (1986, p.35) relata que: *hipster* são aqueles que se opõem aos *square* – “os caretas”, os “quadrados”, aqueles que o sistema pode transformar com sucesso em transformistas bem ajustados. [...] Ao contrário do *square*, conformista e fiel defensor do *American way of life*, o *hipster* é aquele que se rebela contra aquela situação. Diante da falência da revolução proletária nestas sociedades industriais avançadas, ele é aquele que se revolta e nega violentamente os valores estabelecidos.

hepster ou *hep cat* é um “estado de espírito” contra as então modernas sociedades tecnocráticas³². A cultura *hipster* é marcada pela tendência *non-mainstream* e estilos de vida alternativos. Devido a essa tendência *non-mainstream*, os *hipsters* encontraram no jazz de Nova York dos anos 1940 uma afinidade, pois artistas durante a *Segunda Guerra Mundial* tocavam em pequenos grupos em bares *undergrounds* da cidade, experimentando obras com arranjos ao seu gosto, cheias de virtuosismo técnico e complexidade harmônica. O estilo, que viria a se chamar bebop, tinha como expoentes dois homens inteligentes e influentes – Charlie Parker e Dizzie Gillespie. Os músicos não tinham a interferência no seu repertório por parte dos patrões e também por parte do público. Sua música era livre e ajudou a consolidar uma cultura *underground*, marginal, que era independente do reconhecimento oficial. Justamente por seu caráter artístico díspar do jazz de massa que se estabelecia nos EUA na década de 1930, o público do bebop era formado basicamente por intelectuais, constituindo uma nova subcultura, dentre os quais estavam os *beatniks*.

Os *beatniks*, ainda universitários, refletiam sobre as produções artísticas dizendo que

[...] a arte só tinha valor para eles quando pudessem vivê-la. Por isso [os *beatniks*] fizeram do bebop mais que seu estilo musical preferido, mas uma atitude em relação à vida; um modo de andar, de falar, de guiar o processo de criação artístico. A alma dos anos 1940 e o que ele viria se tornar dos 1950 em diante apareceu para eles em forma de jazz moderno. Passavam noites bebendo jazz e improvisando poesia na embriaguez compartilhada com os músicos (SANTOS, p.05).

A *Geração Beat* foi constituída através dos poetas e escritores Jack Kerouak, Allen Ginsberg, Gary Synder, Willian S. Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, entre outros, e contestavam a sociedade civil estadunidense voltada ao capitalismo e ao conservadorismo, ou seja, o *American way of life*³³.

³² Para Theodore Roszak (1972, p.19), a tecnocracia é aquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. E o ideal que geralmente as pessoas tem em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial.

³³ Caracteriza-se no estilo estadunidense de vida dominante e expressão do *ethos* nacionalista com crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca por felicidade. Pode-se relacionar o *American way* com o *American Dream*. A expressão está ligada a qualidade de vida capitalista que prega que qualquer indivíduo, independente das circunstâncias de sua vida no passado, pode aumentar significativamente a qualidade de sua vida no futuro através de determinação, do trabalho duro e da habilidade.

Nesse momento, começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente literário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada por esta mesma cultura. Ainda que deferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social – e isto tanto pelas bandeiras que levantava, quanto pelo modo como as encaminhava – a contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar (PEREIRA, 1986, p.08-09).

Os *beatniks*, além de serem jovens intelectuais que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra estadunidense, tinham uma rebeldia marginalizada. Eram boêmios e tinham afinidade com as culturas orientais. Com um estilo de vida aventureiro, viajavam sem destino pelas estradas da América em busca de liberdade, de mudanças políticas e sociais e de novos horizontes. Buscavam, ainda, respostas no estudo do existencialismo e das filosofias do Oriente. A base 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 estadunidenses, tinham certo sentido de reencontro com Deus, um desejo de sintonia com a natureza e um encontro consigo mesmo.

Duas contribuições importantes surgiram na metade dos anos 1950 para o desenvolvimento da contracultura nos EUA. O poema *Howl* do *beatnik* Allen Ginsberg, de 1956, e o surgimento do rock' n' roll abrangendo um público jovem um ano antes fizeram com que os adolescentes começassem a ganhar voz e uma consciência etária sobre esse público que começava a receber acepção.

De acordo com Brandão (1990, p.26):

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 Kerouack deu a designação “*beat*”, que poderia sugerir a busca de uma “purificação do espírito” (beatitude), com influência das religiões orientais (budismo, zen-budismo etc).

Um dos motivos que levaram os jovens insatisfeitos a buscar alternativas de vida e conseqüentemente se tornarem contraculturais foi o fato de os Estados Unidos da América estarem vivendo em uma sociedade tecnocrática dominada pelo cientificismo técnico de especialistas em busca do progresso. Portanto, dentro da perspectiva de

construção de um modelo de sociedade alternativa, surge, na década de 1960, o movimento *hippie*.

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 a revolução cultural, agora oficialmente chamada pela imprensa de contracultura. A contracultura na década de 1960 nos EUA se constituiu apoiada pela Nova Esquerda³⁴ como forma de repúdio à cultura ocidental. Ela surgiu na insatisfação ao *American way of life* e ao consumismo exacerbado impulsionado pelo capitalismo. Descendentes dos *beatniks*, os *hippies* também negavam o sistema capitalista vigente. Friedlander (2004, p.270) esclarece que foram os *beats* que classificaram seus parceiros da contracultura dos anos 1960 como apenas um pequeno “*hip*” (algo sofisticado, legal, moderno e informado), daí viria o termo “*hippie*”. Nas palavras de Dias (2004, p.98),

[...] 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.

A ênfase *hippie* foi diferente das dos *beatniks*. A solidão foi deixada de lado e a comunhão ganhou força, o individualismo saiu de cena e entrou o interpessoal. De acordo com Brandão (1990, p.51), foi em San 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 Aquarius*³⁵, o advento de um novo mundo pacífico e harmonioso. Nesse período, os *hippies* substituíram o jazz ouvido pelos *beatniks* pelo rock produzido no período. Além disso, estimularam o uso do ácido lisérgico (LSD)³⁶, para que, juntamente com a maconha, fossem “estimulantes criativos” na busca de seus ideais.

³⁴ A Nova Esquerda é um termo utilizado para se referir aos movimentos políticos de esquerda surgidos a partir da década de 1960 associados aos movimentos populares de protesto à Guerra do Vietnã e a favor dos direitos civis. A Nova Esquerda tratava de assuntos relacionados a opressão de classe, raça e sexualidade.

³⁵ A chamada *Era de Aquarius* 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 Aquarius 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).

³⁶ Segundo o documentário produzido por Kevin Alexander intitulado *Tempos de Rebeldia* (1998), o LSD surgiu da seguinte maneira: em 16/04/1943, no departamento suíço de pesquisa da fábrica de produtos químicos *Santoz*, o doutor Albert Hoffman realizou uma síntese de rotina de alcalóides ergot do fungo que cresce nos graus doentes de trigo. Entre os alcalóides testados naquele dia, estava um chamado ácido lisérgico dietilamida 25. Hoffman absorveu acidentalmente um traço mínimo da substância pela pele e

Na década de 1950, o LSD e seus efeitos psicoativos no cérebro humano geraram interesse da agência de inteligência civil do governo dos Estados Unidos, a *Central Intelligence Agency* (CIA), que fazia experiências em pessoas com o objetivo de comprovar que a substância poderia se tratar de uma espécie de “soro da verdade”. Uma das pessoas a servir de cobaia foi Ken Kesey, que, na década seguinte, contribuiu para a popularidade da droga ao publicar em 1962 o livro *Um Estranho no Ninho* (obra inspirada nas suas próprias experiências com o alucinógeno) e promover uma série de festas a base de LSD, chamadas de *Testes de Acido* (KRAMER, p.35). Em 1964, Kesey encheu de amigos e LSD um ônibus com pintura psicodélica e, vestidos de super-heróis equipados de histórias em quadrinhos, eles cruzaram os Estados Unidos para drogar as pessoas e ver como o país parecia sob sua influência (GOFFMAN; JOY, 2007, p.288).

Além de Ken Kesey influenciar a juventude no uso da substância, o psicólogo e neurocientista, professor da Universidade de Harvard, Timothy Leary³⁷ se tornou um ícone para a juventude dos anos 1960 quando o assunto era o ácido. É importante observar que Harvard, no estado de Massachusetts, era um centro para experiências da CIA com alucinógenos, principalmente LSD. As experiências eram interessantes para os psicoterapeutas, pois eles também acreditavam que a droga usada controladamente permitiria a passagem irrestrita de pensamentos e emoções reprimidas para o consciente, onde tudo poderia ser analisado. Consequentemente, Timothy Leary acreditava na liberdade do corpo, da consciência, em pensar por si mesmo e que o LSD contribuía para isso, contribuía para essa libertação mental, espiritual e possibilitava que o indivíduo saísse dos jogos sociais. O mesmo pensamento se espalhou pelos jovens dos EUA e o movimento *hippie* alastrou-se pelo país. Associado a insatisfação política, economia consumista e conflito de gerações, o uso constante do LSD fez com que a contracultura

registrou a experiência em seu diário. No início da década de 1950, a agência central de inteligência se aventurou em um programa de controle da mente na *Guerra Fria* com o nome de código *MKULTRA*. Os efeitos do LSD e de outros componentes psicoativos no cérebro humano eram de grande interesse como possíveis ferramentas de espionagem. Em 1959, cientistas da CIA em San Francisco ofereciam 100 dólares para quem tomasse as drogas e respondesse a perguntas sobre suas experiências alucinógenas. As experiências foram conduzidas no hospital de veteranos *Menlo Park*, próximo da *Universidade Stanford*. Um estudante de 26 anos que escrevia muito bem chamado Ken Kesey fazia parte dos testes. Suas experiências no hospital forneceram-lhe material suficiente para seu primeiro romance, *Um estranho no ninho*, a partir do qual iniciou suas próprias pesquisas sobre a expansão da mente com o LSD.

³⁷ No início dos anos 1960, Timothy Leary foi o pioneiro de novas formas de psicoterapia no centro para pesquisa da personalidade em *Harvard*. A partir daí houve mudanças profundas da psiquiatria convencional com a introdução por Leary e das drogas que alteram a consciência. Ele estabeleceu o programa de pesquisa de drogas psicodélicas e começou a estudar casos com a substância relacionada ao LSD (TEMPOS DE REBELDIA, 1998).

se espalhasse mais rapidamente, com isso, o avanço do movimento *hippie* mudou os planos da CIA para o LSD, tornando-a uma droga perigosa para a ordem estabelecida.

Então, em 1966, o LSD se tornou uma droga ilegal nos EUA e conseqüentemente a pesquisa de Timothy Leary estava fora da lei. A droga de controle da mente da CIA estava sendo usada pelos jovens na busca pela expansão da consciência e o governo estadunidense não previa isso para seus cidadãos. Os testes de ácido tornaram-se convenções não convencionais. Encontros que provocaram intensas investigações sobre a personalidade, interação democrática, patriotismo e identidade nacional não estavam fora, mas dentro da cultura estadunidense da *Guerra Fria* mediada pela massa e militarizada. Ao fazê-lo, os eventos influenciaram fundamentalmente o quadro contracultural em que o rock e a cidadania se cruzaram no final da década de 1960 (KRAMER, 2013, p.32).

Pereira (1992, p.23) afirma que a revolta contracultural não se deu pelos despossuídos, mas pela juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos, que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, por suas grandes possibilidades de entrada no sistema de ensino e no mercado de trabalho, rejeitaram não apenas os valores estabelecidos, mas basicamente a estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais. Portanto, também era comum a partir desse momento o conflito de gerações. Esses conflitos tornaram-se problemas políticos que invadiam o espaço privado e íntimo da família. Os pais observavam ameaças em seus filhos cabeludos. A escola também se sentia ameaçada, os *campi* universitários, enfim, a juventude, passou a ser sinônimo de contestação e rebeldia.

Justamente na contramão do cientificismo, as concepções orientais tiveram grande importância na cultura jovem dos anos 1960 nos Estados Unidos. A chamada Consciência Cósmica – que teve como objetivo estabelecer uma percepção interior capaz de sentir a presença viva do Universo e se unir a ele de forma indivisível – foi amplamente praticada pelos jovens do período. Nesse sentido, o trabalho de corpo e mente desenvolvido pela *yoga* e a técnica de meditação transcendental introduzida no ocidente pelo guru indiano Maharishi Mahesh Yogi (que utilizam mantras para alcançar propriedades psicoativas) fizeram parte dos rituais de uma geração.

Sendo assim, os jovens abandonaram a tradição intelectual do progresso que contribuiu durante muitos anos como instrumento de trabalho científico do ocidente e preferiram se voltar ao esotérico. Roszak (1972, p. 151) afirma que

[...] apesar de toda sua vulgaridade frequentemente leviana, apesar de toda sua tendência para se dissipar em meio à exótica barafunda, existe uma força poderosa e importante nessa disposição indiscriminada por parte dos jovens de refugar o arraigado preconceito de nossa cultura contra o mito, a religião e o ritual. A vida da Razão (com R maiúsculo) fracassou evidentemente em nos proporcionar o rol de melhorias civilizadas que os Voltaires e Condorcets previram. Na verdade, a Razão o Progresso material e a cosmovisão científica mostraram ser, em muitos sentidos, uma superposição de ordem mais elevada, baseada em pressupostos dúbios, ainda que bem dissimulados, quanto ao homem e à natureza.

Nesse período, em diversos lugares dos EUA e outras partes do mundo, havia uma busca pela utopia. Um lugar que valorizava a liberdade e a harmonia para encontrar seus destinos, por intermédio do rock e das drogas. A frase popularizada por Timothy Leary, *Turn On, Tune In, Drop Out*” (ligue, sintonize, caia fora) representava o uso de LSD na busca para escapar dos limites da sociedade e da cultura ocidental, além de assinalar a construção de um novo mundo, aqui e agora.

Cair fora dessa camisa de força ocidental significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental. É por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcavam sua rebelião – da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo científico para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas. Este era, portanto, o verdadeiro sentido da crítica do movimento *hippie* à repressão que, do seu ponto de vista, caracterizava o modo de vida do Ocidente: a busca às vezes desesperada e nem sempre muito consciente de um novo espaço onde fosse possível viver uma outra vida. Assim, começa a ocorrer uma enorme expansão das “comunidades agrícolas”. Para a opinião pública de classe média, são pessoas marginais, na sua maioria viciadas em drogas. Para eles próprios, aquela nova forma de vida significava a fuga da máquina e uma volta à natureza, vivendo do próprio trabalho, quase sempre manual (PEREIRA, 1986, p.82).

Palavras e expressões como paz e amor, *paradise now* (paraíso agora), revolução individual, *flower Power* (poder da flor) e a imaginação está tomando o poder também eram comuns nesses tempos. Pensava-se em uma nova consciência de uma nova era. Para alguns, existia, naquele momento, uma revolução em curso, ou seja, o surgimento de uma nova utopia.

Misticismo irracionalista, filosofia oriental, astrologia, especulação metafísica, hedonismo primitivista, etc., geralmente considerados bobagens infantis pelo pensamento moderno, foram transformados nas principais disciplinas da academia do *underground* (PEREIRA, 1986, p.69). Suas práticas orientais e seus pensamentos libertários ganharam espaços físicos e comunidades onde os *hippies* podiam experimentar, no mundo real, suas

utopias. A cidade sede do período se tornou San Francisco no norte, da Califórnia, e o distrito *Haight-Ashbury*³⁸ se tornou o paraíso aos olhares da juventude.

Para Kramer (2013, p.04),

[...] provavelmente não haveria *Haight-Ashbury* sem a guerra. Alguns achavam que a contracultura de San Francisco poderia até impedir a malfadada intervenção militar dos EUA no sudeste da Ásia. Para os [...] participantes da contracultura de San Francisco, isso se opunha diametralmente ao conflito do Vietnã.

Porém, como mencionado anteriormente, em 1966, o LSD se tornou ilegal e justamente a Califórnia foi o primeiro estado a condenar a posse e a distribuição do ácido. Como forma de subversão, os jovens se reuniram no parque *Golden Gate* e 3 mil deles ingeriram LSD na frente dos policiais. Várias discussões foram estabelecidas entre o governo e os *hippies* naquele período. San Francisco estava se tornando uma sociedade alternativa ao mundo moralista e capitalista. *Haight-Ashbury* era uma comunidade livre e não materialista. Em 1966, *Haight-Ashbury* era uma cidade-estado semi-autônoma, com estilo de vida, cultura e jornal próprios. Havia até um sistema de serviços públicos gratuitos. Era um lugar onde a conformidade foi substituída pela criatividade, a repressão pela liberdade emocional e sexual e a guerra pela paz e o amor. O então governador da Califórnia, Ronald Reagan, disse que “San Francisco era um antro do demônio”.

Os líderes dos *hippies* decidiram tomar a ofensiva reunindo artistas e fizeram um evento para atrair os benefícios da comunidade utópica. O evento se chamou *Human Be-In* e recebeu 30 mil pessoas. Devido ao fato de a imprensa exibir o acontecimento, o mundo começou a falar dos *hippies*. Com a ajuda dos *beats*, estava na hora dos *hippies* e ativistas se reunirem para enfrentar a repressão do governo estadunidense e principalmente para reivindicar o fim da *Guerra do Vietnã*. Em 14/01/1967, eles se aglomeraram no parque *Golden Gate* para o grande encontro. No evento, os poetas *beats* Allen Ginsberg, Gary Snyder e Michael McCluree passaram o manto da rebelião social para uma nova geração de amor. A partir desse momento, os *hippies* se tornaram visualizados e serviram de estudos por diversos sociólogos e demais pesquisadores. Além de cientistas, a população em geral sentia necessidade de entender o que estava

³⁸ Martin A. Lee, no documentário intitulado *Hippies* (2007), comenta que, em *Haight-Ashbury*, havia um tipo de “experimento da orgia” que ia além das drogas e do sexo. Era um experimento sobre o estilo de vida. Havia experimentos em arte, expressão política, como expressar desaprovação pela política governamental, fosse pela *Guerra do Vietnã* ou qualquer outra coisa.

acontecendo com a juventude. Para se ter uma ideia, existia safári em San Francisco oferecido pela empresa *Gren Line*, intitulado *Safari Pela Psicodelia*. Em seguida, os *hippies* estariam no teatro, com *Hair*, e no cinema, com *The Trip* e *Easy Rider*, entre outros.

Parte dos jovens que vinham de diversos lugares dos EUA eram vítimas de problemas familiares e chegavam na cidade sem perspectiva financeira³⁹. Devido aos problemas mencionados, os *Diggers* – grupo de ativistas durante os anos de 1967-1968, situados em *Haight-Ashbury* e assim chamados por causa dos radicais ingleses altruístas do século XVII – contribuíram para que a cidade se mantivesse um lugar saudável. Essa comunidade anarquista tinha o desejo de liberdade e era contra o capitalismo. Uma das primeiras atividades *Digger* foi a publicação de vários *broadsides* (folhetos explicativos) chamados de “*Papers Digger*”, contendo poesia, arte psicodélica e ensaios. Além disso, os *Diggers* forneceram um serviço de alimentação gratuita no *Panhandle* do *Golden Gate Park*, alimentando cerca de 100 pessoas com um guisado de carne e legumes. Eles acreditavam na mudança radical produzida em ações nas ruas, exatamente naquele momento e local, “aqui e agora”. Para eles,

[...] as pessoas deveriam ser atuantes, renovando suas próprias vidas e sua cultura. As ruas deveriam ser um lugar de interações desafiadoras e criativas. Embora desenvolvendo suas próprias formas econômicas independentes alternativas, os *freaks*⁴⁰ deveriam ajudar uns os outros a viver dos detritos de uma economia abundante esmolando ou roubando comida e roupas [...] os *Diggers* eram incansáveis, principalmente pedindo apoio à contracultura de *dropouts*⁴¹ a comerciantes e cidadãos, a qualquer um que eles pudessem abordar em benefício de seus programas de Exército da Salvação alternativo (GOFFMAN; JOY, 2007, p.293).

Outro fato preocupante aos olhos da juventude naquele momento foi a *Guerra do Vietnã*. Vários comícios antiguerra foram promovidos em *campi* universitários onde a polícia muitas vezes tentava intervir.

³⁹ Jovens de todo o país convergiam para *Haight-Ashbury*: parte dessas pessoas vinha de situações difíceis, lares destruídos, fugindo de problemas. Qualquer que fosse a razão, estavam fugindo. Eles chegavam a *Haight-Ashbury* sem dinheiro e sem meios de ganhá-lo. Não havia emprego para essas milhares de pessoas, então, eles viviam nas ruas, famintos, com dificuldades, tomando drogas poderosas. Era uma cena triste (HIPPIES, 2007).

⁴⁰ Uma subcultura *hippie* presente na Califórnia. Caracteriza-se por um apetite por sexo e drogas exacerbado comparado com os demais *hippies*. Se autointitulavam como aberrações por possuírem comportamentos não convencionais.

⁴¹ Alguém que se retirou de um determinado grupo social ou ambiente. Uma pessoa que se retira da sociedade estabelecida.

A grande força catalisadora, a maior causa comum, o emblema sob o qual se abrigavam quase todas as lutas. De Daniel Cohn-Bendit, líder do maio de 1968 francês, até Martin Luther King, passando por John Sinclair, os principais atores dos movimentos sociais concordavam que interromper a *Guerra do Vietnã* era uma questão prioritária, mas ninguém conseguia concordar sobre como isso deveria ser feito. As marchas de protesto que reuniam centenas de milhares de pessoas galvanizavam até donas de casa que não queriam ver seus filhos recrutados à força (MERHEB, 2012, p. 335).

A abordagem de libertar a mente primeiro e depois mudar o mundo fez com que os *hippies* tivessem problemas com grupos políticos que também lutavam contra a guerra, como o movimento *Students for a Democratic Society* (Estudantes para uma Sociedade Democrática), que defendia o confronto direto com o poder⁴². Porém, as atitudes contraculturais geralmente não eram convencionais e buscavam ser sempre pacifista, o que desagradava quem acreditava no confronto direto.

Em *Green Village*, na cidade de Nova York, existia uma comunidade de contracultura própria na década de 1960. Esse era o bairro que abrigava o ativista político Abbie Hoffman, que liderou diferentes protestos inusitados contra a *Guerra do Vietnã* e a favor dos direitos civis. Após diversos atos, Hoffman obteve a atenção da imprensa alternativa e também da grande mídia para enfrentar o *establishment*. Seus protestos, como, por exemplo, jogar dinheiro em *Wall Street* (o maior distrito financeiro do mundo), enviar cartões do dia dos namorados com baseados de maconha (pagos por Jimi Hendrix) para nomes escolhidos aleatoriamente na lista telefônica de Nova York, eram no mínimo cômicos, teatrais e causavam repercussão nacional. Em outubro de 1967, Hoffman conduziu uma curiosa marcha de ativistas contra a *Guerra do Vietnã* em direção ao símbolo das forças armadas: a sede do *Departamento de Defesa dos Estados Unidos*, o *Pentágono*, localizado no condado de Arlington, no estado da Virgínia. A marcha era uma mistura de desobediência civil e teatro cômico de rua. A ideia era a encenação, com milhares de *hippies* dando as mãos para exorcizar e levitar o *Pentágono*. Foi nesse momento que um *hippie* colocou uma margarida em um rifle e a imagem tornou-se mundialmente conhecida e virou sinônimo do *flower power*.

⁴² Todd Gitlin, no documentário *Hippies* (2007), diz que os *hippies* também eram, de muitas formas, uma revolta contra a política, incluindo a política radical. As disputas entre os *hippies* e os políticos radicais nos anos 1960 eram muito intensas. Mas não se pode ter a ideia de que eram dois times separados, tipo os azuis e os vermelhos, ninguém usava uniformes dizendo “*hippies*” ou “políticos”. A interação entre os lados era intensa.

No último dia do ano de 1967, Abbie Hoffman, juntamente com alguns de seus companheiros, criou uma organização informal que promovia ação política nas ruas, o *Youth International Party (Partido Internacional da Juventude)*. Os membros do partido se chamavam de *yippies*⁴³ e possuíam como indicação para a presidência dos Estados Unidos um porco chamado de Pigasus. A indicação anárquica do porco aconteceu em agosto de 1968, pouco antes da abertura da *Convenção Nacional Democrata* em Chicago, no estado de Illinois, lugar onde Hoffman e outros integrantes de seu partido (com a presença de Pigasus) promoveram mais uma vez uma manifestação contra a *Guerra do Vietnã*. Em Chicago, os *yippies* espalharam boatos de que iriam colocar LSD nos reservatório de água, usar prostitutas *yippies* para sequestrar os delegados e usar uma substância semelhante ao LSD chamada LACE para fazer as pessoas tirarem as roupas e transarem onde quer que estivessem. A polícia de Chicago não tolerou os boatos cômicos e começou a atacar os manifestantes, e as ruas da cidade se tornaram um verdadeiro caos. Tumulto e conflitos marcaram o evento com muitos feridos (GOFFMAN; JOY, 2007, p.316-318).

Como consequência da brutalidade policial sem precedente em Chicago, Abbie Hoffman e sete outros foram acusados de conspiração ao cruzar fronteiras estaduais para incitar a desordem. Os julgamentos federais que se seguiram causaram um frenesi imediato. Os réus ficaram conhecidos como os famosos *Oito de Chicago*. A guerra contracultural se tornou difícil quando Abbie Hoffman e seus companheiros foram condenados por estarem supostamente instigando o conflito. Hoffman, nesse momento, se tornou fugitivo.

É importante ressaltar que mesmo sem adotar o estilo *hippie* no mesmo grau que os estadunidenses, os franceses e ingleses se assemelhavam aos *diggers* naquele período. Possuindo *slogans* como “Todo poder à imaginação” e “Seja realista. Peça o impossível”, em maio de 1968, os revolucionários franceses, em seus protestos, incluindo contra a *Guerra do Vietnã*, sofreram violentamente com os ataques da polícia na Europa. Os jovens lutavam contra a repressão e, diferentemente do que ocorria nos EUA, tinham apoio de gerações mais velhas. Diversos trabalhadores entraram em greve. Os alunos da Universidade de Sorbonne, em Paris, começaram a colocar em prática as utopias da filosofia *hippie*. O movimento que ficou conhecido como de Maio de 68 indicou alteração de comportamentos, mudanças nas artes, filosofia e nas relações afetivas. Maio de 68 veio

⁴³ De acordo com o documentário *Tempos de Rebelião* (1998), o *yippie* era um *hippie* que ia para Chicago.

mostrar que era possível contestar a acumulação capitalista e a propriedade privada, ocupando as fábricas, exercendo controle operário sobre a produção, num país capitalista, avançado, com um regime de democracia burguesa (VARELA; DELLA SANTA, 2018, p. 971).

Os ingleses desafiaram a modernização capitalista, o autoritarismo doméstico, o apoio de seu país à *Guerra do Vietnã* e a batalha contra a cultura reacionária inculcada nas faculdades e universidades. Mais de 3 mil estudantes de Liverpool, Leeds, Bristol, Keele e Manchester cercam a *Prefeitura de Sheffield* coreando “Fora Wilson!” [então primeiro ministro do Reino Unido], por causa do Vietnã. Milhares marcham em Londres contra as leis anti-imigração; a Leicester University é ocupada. O 68 inglês assiste à eclosão de uma greve das maquinistas tecelãs da fabricante de automóveis multinacional estadunidense *Ford*, ação que inaugura o movimento de trabalhadoras por salários iguais (VARELA; DELLA SANTA, 2018, p. 984).

Além disso, a entrada das mulheres no mercado de trabalho no pós-guerra, juntamente com a crescente escolarização e massificação do ensino, gerou maior igualdade social entre gêneros em alguns países da Europa.

O Segundo Sexo, obra pioneira no feminismo, tinha sido publicado em 1949 por Simone de Beauvoir, intelectual pública e participante no Maio de 68, e vai ser uma das referências para o movimento feminista europeu e mundial [...] Em 68 foi pujante a visão radical das mulheres – que tinham, por exemplo, horas distintas para regressar as faculdades à noite – que queriam ter auto responsabilidade para si e abrir os corredores do amor, para se encontrarem de mãos dadas, com os homens, sem muros – isto esteve na pauta reivindicativa de todos os movimentos estudantis na década de 60. A liberdade sexual. O direito a escolher (VARELA; DELLA SANTA, 2018, p. 981).

As questões ligadas ao feminismo e à libertação sexual também foram temáticas contraculturais nos EUA. A partir da segunda metade da década de 1960, a jovem mulher estadunidense afirmava ser “dona de seu corpo” e defendia que poderia usufruí-lo da maneira que quisesse e com quem quisesse. A pílula anticoncepcional veio concretizar essa expressão. O amor livre não é uma invenção da década de 1960, mas, de acordo com Jackson (2016, p.128),

[...] com o advento da pílula e com a cura de doenças venéreas mortais como a sífilis, [...] as pessoas podiam fazer sexo sem temer a gravidez ou doença. A repressão restante da era vitoriana não era mais necessária para controlar nenhum desses problemas, e rapidamente se dissolveu junto da crença de que sexo só era aceitável no casamento heterossexual. E, se os

país estavam horrorizados com os cabelos compridos e os sentimentos antiguerra dos filhos, passaram a ter colapsos nervosos com a rejeição das filhas ao paradigma “Santa/Putá”.

O racismo e os direitos civis também foram discutidos por membros da contracultura nas décadas de 1960 e 1970 nos EUA. O país sempre demonstrou estar a favor de uma classe de homens brancos e reprimiu mulheres e negros ao longo de sua história. A segregação formal e informal, o linchamento e a violência policial, a discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, a falta de direitos políticos e a pobreza extrema caracterizaram a vida de negros nos Estados Unidos depois da *Segunda Guerra Mundial*. Eles, porém, não foram vítimas passivas (KARNAL, 2018, p.243). A segregação racial em serviços e oportunidades, bem como moradia, cuidados médicos, emprego, transporte público e educação, eram assuntos constantes de pessoas que buscavam direitos iguais nos EUA.

O *Caso Watts*, ocorrido em 1965, no qual Marquette Frye, um homem negro de 21 anos de idade foi preso por dirigir embriagado perto do bairro *Watts* de Los Angeles, serve de exemplo do que acontecia no período. A luta que se seguiu durante sua prisão desencadeou tumultos, destruição de propriedades e contou com muitos feridos e mortes. De acordo com Jackson (2016, p. 189), a grande migração de negros do sul transformara *Watts* na área mais densamente populosa do país, com poucos empregos para jovens. Dos cerca de cinco mil policiais de Los Angeles, apenas trezentos eram negros. Para muitos moradores da área, o *Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD)* mais parecia uma força de ocupação estrangeira. Martin Luther King, que se comoveu com a causa, esteve presente em *Watts* tentando amenizar a situação. O pastor protestante e ativista político lutou duramente contra a desigualdade racial e liderou o movimento dos direitos civis dos negros nos EUA. Muitos jovens artistas (brancos ou negros) estiveram ao seu lado em busca de paz e igualdade até seu assassinato, em 1968.

Porém, como afirma Merheb (2012, p. 362-363), o discurso pacifista de Martin Luther King deu lugar ao discurso da guerrilha de seus sucessores.

Com a saída de cena de Martin Luther King e Malcolm X⁴⁴, o vácuo foi preenchido por novos líderes, como Rap Brown, Fred Hampton e Huey Newton – comandante dos *Black Panthers* (Panteras Negras). A influenciados *Panthers* se espalhou por quase todas as milícias urbanas, empenhadas em desempenhar a versão esbranquiçada da mais proeminente força organizada de igualdade racial dos Estados Unidos. Registrados

⁴⁴ Malcolm X foi defensor dos direitos dos afro-americanos e conseguiu mobilizar brancos e negros na conscientização sobre os crimes cometidos contra a população afro-americana.

como partido político, os *Panthers* seguiam o comunismo pela linha maoísta, andavam armados – ato justificado como medida preventiva e de autodefesa – e eram organizados militarmente. Foram eles que começaram a chamar os policiais de “porcos”, antes de a expressão se popularizar em campi universitários e marchas de protesto. Alguns dos alvos preferenciais da agremiação eram personalidades negras de expressão que não queriam se comprometer diretamente com a causa. Entre eles, *pop stars* como Jimi Hendrix vinham no topo da lista.

Os ideais de paz e amor promovidos pelos *hippies* estavam se esvaindo no início da década de 1970. Em agosto de 1969, um pequeno grupo liderado por Charles Manson⁴⁵ – um dos gurus da juventude no momento – invadiu uma casa alugada pelo diretor, produtor e roteirista Roman Polanski, em *Bel Air*, e assassinou sua esposa Sharon Tate (grávida de oito meses) e mais quatro amigos do casal. As vítimas foram baleadas, esfaqueadas e espancadas até a morte. Outro fator que denegriu a imagem dos *hippies* foi a adoção ao místico, amplamente questionada pela sociedade, por conta do assassinato e também devido ao fato de que muitos jovens estavam adotando a feitiçaria e o *voodoo* como religiosidade, se tornando seguidores das doutrinas do ocultista Aleister Crowley e do satanista Anton LaVey.

Para piorar a situação, no mesmo ano, Richard Nixon tinha sido eleito presidente dos EUA e uma de suas primeiras tarefas foi autorizar a operação *COINTELPRO*, do FBI, que se tornaria uma guerra secreta contra os defensores de novos estilos de vida e apóstolos da paz e da harmonia racial. Nesse momento, agentes infiltrados estavam com os *hippies*. Além disso, em 1970, Nixon ampliou a *Guerra do Vietnã* mandando mais soldados para Camboja. Com a notícia, comunidades *hippies* sitiaram centros de recrutamento do exército e atacaram o *campus* da *Universidade de Kent State*, em Ohio, onde a *Guarda Nacional* tinha sido convocada. No dia 4 de maio, estudantes enfrentavam guardas. Latas de gás lacrimogêneo eram lançadas de um lado e de outro. Quatro manifestantes foram mortos. Devido ao fato, muitos estudantes deixaram de participar dos protestos de rua. Nos anos de 1971 e 1972, os manifestantes buscaram novas maneiras de contestar suas insatisfações. De acordo com Goffman e Joy (2007, p.334), nem mesmo John Lennon era capaz de estimular seus milhões de fãs a voltar ao movimento de protesto.

⁴⁵ Charles Manson colocava mulheres jovens ao seu redor, jovens drogados e se tornava o ditador, uma figura totalitária. Ele explorava as pessoas que eram muito abertas e vulneráveis como resultado das experiências com drogas. Quando alguém está sob a influência de LSD, fica muito sensível, vulnerável a pessoas manipuladoras (HIPPIES, 2007).

Porém, com o escândalo político de corrupção chamado de *Watergate*, a renúncia de Nixon em 1974 foi inevitável. A *Guerra do Vietnã* chega ao fim no ano seguinte. Sendo assim, o conservadorismo político e cultural estava se retirando, gerando uma falsa liberdade aos jovens estadunidenses. Essa falsa liberdade fez com que muitos buscassem drogas mais pesadas e trocassem os encontros *hippies* da década passada pelas boates. O crescimento da cultura *gay* também estava em alta. Nos anos de 1970, a busca por liberdade nos EUA se transformou em uma busca por liberdade apenas pessoal, e a busca por igualdade se concentrou na busca individualista por promiscuidade sem acusações.

2.2 Revolution

A diversidade musical e desviante encontrada no rock através da fruição de elementos de música de concerto, indiana e folclórica, e as sonoridades influenciadas pela utilização do LSD à música de massa proporcionaram uma desterritorialização no meio artístico. Sendo assim, obras com essas características demonstraram estar ligadas diretamente às questões sociais e políticas, tornando-se uma forte manifestação de contracultura nos anos 1960 e 1970. A partir da década de 1960, com as manifestações dos direitos civis e dos movimentos contra a *Guerra do Vietnã*, o rock se tornou definitivamente uma música de protesto. Nesse período, o rock se tornou a trilha sonora da contracultura.

Um dos períodos mais férteis de toda a história da música se deu entre a Invasão Britânica, em 1964, e o “desaparecimento” do rock progressivo, no final da década de 1970. Durante quase duas décadas, o mundo viu o rock britânico, folk, soul, rock psicodélico, hard rock e progressivo tornarem-se não somente músicas para entretenimento ou reflexão espiritual, mas músicas que faziam parte da consciência crítica, política e de ideias que naquele momento poderiam mudar o mundo.

Muitas bandas que serviram de inspiração para os roqueiros no Brasil criavam letras de preceito nevrálgico, crítico, como relata Friedlander (2004, p. 269):

Essas canções de grande teor crítico abordavam uma grande variedade de temas. Algumas, como *Somebody to Love* do Jefferson Airplane, veiculavam o tema comum do amor romântico, adicionado um toque de preocupação social e alienação. Outras, como *Dark Star* do Grateful Dead, exploravam temas mais metafísicos ou esotéricos, enquanto *I Feel like I'm*

Fixin' to Die Rag, do Country Joe and the Fish, e *Fortunate Son*, do Creedence Clearwater Revival, proferiam comentários políticos sobre assuntos contemporâneos como a *Guerra do Vietnã*.

Como forma de melhor ilustrar o conteúdo poético/musical proposto neste subcapítulo, a pesquisa terá como metodologia a obra de Tagg, que visa articular letra e música em pressupostos metodológicos já comentados na introdução e também no primeiro capítulo desta tese.

A canção *Where Have All The Flowers Gone?* de Pete Seeger, de 1961, é uma das primeiras composições que demonstram os anseios contraculturais no cenário musical dos EUA. Mesmo o compositor tendo se baseado em uma canção folclórica dos Cossacos da região do rio *Don* na Rússia, versos como *Para onde foram todas as flores? / Para onde foram todos os soldados? / Foram todos para cemitérios / Quando eles vão finalmente aprender?* eram bastante representativos. De acordo com Perone (2004, p.33-34), a música fornece um vínculo valioso para a tradição da música popular estadunidense do século XIX, no uso de uma narrativa ciclo-de-vida que aponta a inevitabilidade da morte diante da guerra.

O músico mais representativo nesse período foi Bob Dylan. O judeu Robert Allen Zimmerman nasceu em Minnesota e logo no início de sua carreira foi considerado um dos maiores poetas do rock. Letras como a de *Blowin' in the Wind* denunciavam as atrocidades da guerra e as indiferenças sociais. De acordo com Friedlander (2004, p. 200),

Blowin' In The Wind, primeira faixa do álbum [*Freewheelin' Bob Dylan*], é a jóia que revela o potencial de Dylan para escrever canções geniais. Dylan se utiliza de recursos poéticos – alusão, simbolismo, metáforas e imagens para construir uma estrutura abstrata de questões sobre paz e guerra, a justiça e a injustiça. As respostas a estas questões estariam *blowin' in the wind* (isto é, impelidas pelo vento). Isto quer dizer que elas seriam tangíveis como o vento que nos cerca? Ou seriam amorfas e indistintas como o vento? Dylan elabora questões, desafiando os ouvintes a tirar suas próprias conclusões. Esta habilidade de apresentar assuntos de natureza política e pessoal de uma maneira criativa e abstrata provou ser a maior contribuição de Dylan à música folk e, posteriormente, ao rock.

Bob Dylan logo se tornou o grande artista da revolução contracultural. Dylan incorporou um texto adulto ao rock e aconselhou outros artistas a fazerem o mesmo. Suas músicas de protestos foram regravadas por diversos artistas e serviram de inspiração para outros tantos. De acordo com Merheb (2012, p.24), coube a Bob Dylan, o maior talento

criado pela música tradicional desde seu grande mestre Woody Guthrie, credenciar-se como o ponta de lança dessa revolução.

O estilo musical de Dylan pertencente ao folk – e a partir de 1965 ao folk rock – apresentou diversos artistas importantes, como Joan Baez e Joni Mitchell, por exemplo. Musicalmente, é um estilo simples que possui músicas construídas com poucos acordes, de caráter tonal que combina elementos de música tradicional e rock, em que o artista não possui grande virtuosismo, pois muitas vezes o vocalista é acompanhado apenas por um violão. O repertório muitas vezes era desenvolvido a partir de fontes tradicionais do folclore dos Estados Unidos e de composições próprias. Unterberger (2002, p.11) relata que “The Byrds e Bob Dylan introduziram o folk com grandes sucessos contendo o conteúdo lírico e a integridade da música folk com o poder visceral do rock. Logo, outros artistas estavam a caminho com o mesmo destino, trazendo mensagens que mudariam o mundo”.

A obra de Simon e Garfunkel intitulada *The Sounds Of Silence* é um bom exemplo da simplicidade musical e poesia aguçada. É justamente nesse tipo de composição que a contracultura ganhava contornos ainda maiores. Jovens de diversas localidades dos EUA com interesse de protestar pela mudança da sociedade introjetavam essas ideias manifestadas através da música folk. Os versos *O silêncio é como um câncer que cresce / Ouçam as palavras que eu posso lhes ensinar / Tomem meus braços que eu posso lhes estender / Mas minhas palavras como silenciosas gotas de chuva caem / E ecoaram nos poços do silêncio* são emblemáticos.

Simon criou a música *The Sounds Of Silence* em fevereiro de 1964, com um estado de espírito assombrado pelo assassinato de Kennedy em novembro anterior [...] *A Hard Rain's A-Gonna Fall* tem um trecho sobre dez mil pessoas sussurrando sem ninguém ouvir. *Blow in the Wind* pergunta quantos ouvidos um homem precisa ter para escutar as pessoas gritarem. Por isso, Simon canta sobre gente que falava mas não dizia, e que ouvia mas não escutava. Talvez haja algo do Moloch de *Uivo* na imagem das pessoas se curvando e rezando aos deuses de *néon* que criaram. *The Sounds Of Silence* se tornou um dos alertas eloqüentes de seu tempo contra a cumplicidade silenciosa diante do assassinato no sul e, posteriormente, no Vietnã. Talvez tanto a canção de protesto de Simon quanto a de Dylan tenham sido surgido a partir do holocausto também, pois os dois compositores eram judeus nascidos nos Estados Unidos, enquanto o genocídio ocorria no exterior. Mas diferentemente de outras canções sobre os direitos civis em *Wednesday Morning, 3 AM*, *Silence* é ampla o suficiente para não ser datada [...] (JACKSON, 2016, p.231).

Outra composição do estilo folk que carrega uma especial mensagem é a obra de Dylan chamada *The Times They Are A-Changin'* de 1964. A letra é um apelo de mudança, um chamado a todos que se interessam pelos atos contraculturais. Já no ano de 1965, Bob Dylan lançou *Like a Rolling Stone*, que se tornou uma obra emblemática para aqueles tempos. Conforme Jackson (2016, p.336),

[...] em 1965, as forças combinadas dos meios de comunicação de massa, a pílula e os alucinógenos levaram o mundo ocidental a fazer um passeio de montanha-russa ao mesmo tempo animado e assustador, e por isso a paradoxal *Like a Rolling Stone* foi a canção-símbolo do ano, ao captar simultaneamente os dois extremos no refrão, essas forças provocaram reivindicações às quais os músicos deram voz em uma torrente de canções, como *Respect*, *Let Me Be*, *It's My Life*, *People Get Ready*, *A Change Is Gonna Come*, *Think For Yourself*, *Go Where You Wanna Go*, *Anyway*, *Anyhow*, *Anywhere*, *Freedom Highway* e *I'm Free*, que registraram e impulsionaram uma reforma social, enquanto o mundo antigo forjava sua síntese desconfortável com o novo.

Nesse período, existiam várias maneiras de utilizar-se da desterritorialização musical através de atos desviantes. Uma maneira de conseguir a desterritorialização veio do oriente. Com toda influência da filosofia oriental e sua cultura sob a cultura ocidental, a música indiana naquele momento estava se tornando uma ponte de contato entre as duas culturas. As fronteiras do oriente e ocidente estavam sendo rompidas e a liberdade musical e social se fazia presente nas composições e atitudes comportamentais dos músicos contraculturais, assim como foi feito por compositores de música erudita. De acordo com Jackson (2016, p.98-99), *Ticket to Ride*,⁴⁶ dos Beatles, trouxe o primeiro artifício para o estreitamento musical [na música popular] dos diferentes polos do mundo.

Foi George Harrison, no entanto, que influenciou os demais Beatles a pesquisar a música indiana. Ele se tornou o primeiro músico pop a unir o oriente ao ocidente, e o fez através da composição *Norwegian Wood*, de 1965, onde tocou sitar.

Os floreios de cítara feitos por Harrison, por mais rudimentares que fossem, colocaram a todo vapor a nascente onda indiana. Logo Donovan, Them, Moody Blues, Pretty Things, Paul Butterfield, The Doors e Traffic fariam

⁴⁶ Lennon pegou o arpejo de doze cordas tocado por Harrison no encerramento de *A Hard Days Night* e o deixou mais lento para o início provocante de *Ticket to Ride*. A repetição da guitarra-base é o primeiro elemento da influência musical da Índia, ex-colônia britânica. Os Beatles também começaram a fazer testes com a bateria. McCartney demonstrou a batida diferente que tinha em mente e deixou Starr assumir em seguida. A excêntrica virada de bateria de Ringo em *Ticket to Ride* captura um som maciço que Lennon, com orgulho, posteriormente considerou “pesado para caralho para aquela época”. Para um toque extra, eles dobraram o andamento pouco antes do *fade-out*. Mas talvez a grande inovação seja o clima baixoastral. Apesar de o grupo ter lançado faixas melancólicas em alguns álbuns, seus *singles* – suas principais declarações para o mundo – eram alegres, até então. Com *Ticket to Ride*, uma canção triste conseguiu chegar ao lado A pela primeira vez (2016, p. 98-99).

“ragga rock” [...]. No ano seguinte, Harrison viajaria para Índia com o intuito de estudar com Shankar, marcando início de uma amizade que duraria a vida inteira. Da mesma forma que o arpejo de *A Hard Days Night* deu origem ao som do folk rock, seu fascínio crescente por instrumentos indianos em pouco tempo iria expor milhões de compradores de discos dos Beatles à *world music*. Quando sua viagem à Índia o levou a buscar a meditação transcendental com o Maharishi, isso também encorajou inúmeros jovens de geração *baby boom* a se interessar por filosofia oriental (JACKSON, 2016, p.306).

Os dogmas orientais muitas vezes se combinavam com o uso de LSD. Naquele momento, a utilização do ácido lisérgico foi um meio encontrado pela juventude contracultural *drop out* dos meios tradicionais musicais e se apropriar da identidade social e formar uma sonoridade baseada na utilização do LSD. A partir das composições que integrariam o álbum *Revolver*, lançado em 1966, os Beatles produziram uma série de obras influenciados pelo ácido lisérgico.

No dia 06 de abril [de 1966], quando começaram as gravações, John chegou ao estúdio com uma canção de inspiração indiana, composta num único acorde, cuja letra era inteiramente formada por aforismos contidos num livro do guru Timothy leary misturados a outros de sua autoria. *Play the game of existence to the end* (jogue o jogo da existência até o fim) e *listento the colour of your dreams* (ouça as cores do seu sonho) soavam como resposta decifradora de um enigma, encoberto pela realidade aparente. Para tentar reproduzir o estado alterado de sua mente durante as leituras, John queria um registro vocal que evocasse o Dalai Lama no alto de uma montanha. Como fundo sonoro, pediu ao produtor George Martin sons que sugerissem mil macacos uivando. O título da canção *The Void* (O Vácuo), seria no último momento mudado para *Tomorrow Never Knows* (Amanhã Nunca Sabe). Era o ácido lisérgico fazendo sua estréia oficial numa gravação dos Beatles. Naquela altura, apenas John Lennon e George Harrison haviam tomado LSD, ambos mais de uma vez (MERHEB, 2012, p. 63-64).

A *Guerra do Vietnã* ocorrida de 1955 até 1975 fez com que diversos artistas se manifestassem com as injustiças adotadas pelo seu país principalmente na década de 1960. Sendo assim, várias composições foram construídas como forma de protesto aos atos ilícitos de quem apoiava o envolvimento dos estadunidenses na *Guerra do Vietnã*. O trecho *O mundo oriental está explodindo / Violência eclodindo, balas carregando / Você é velho o suficiente para matar, mas não para votar / Você não acredita na guerra, o que é a arma que você está segurando?* da composição *Eve of Destruction* de Barry McGuire de 1965 é um exemplo notável. Devido ao fato de serem veiculadas diariamente em rádios dos EUA, essas composições estimulavam mudanças na sociedade. Um exemplo disso é a música citada anteriormente. A composição de McGuire, segundo Jackson (2016, p.

167-168), talvez tenha ajudado a apressar a aprovação da 26ª emenda, que reduzia a idade de votação de 21 para 18 anos. Talvez o fato de que um dos maiores sucessos da década lamentava ter idade suficiente para matar, mas não para votar, tenha sido um elemento crucial de arte política que ajudou a campanha a enfim ter sucesso.

Uma composição que agiu de forma contundente criticando as políticas da guerra se chamou *Feel Like I'm Fixin' To Die Rag* de Country Joe McDonald lançada em 1967. Merheb (2012, p. 341) afirma que:

O rock conjurou os sonhos e desesperos tanto de quem protestava em marchas como de quem foi combater na selva asiática. Os artistas respondiam a essa inspiração recolhendo histórias das passeatas, da angústia de estar no campo de batalha e de jovens soldados mortos para montar crônicas musicais sintonizadas com o assunto que monopolizava as principais cabeças pensantes daquela geração, à esquerda e à direita. Por volta de 1968, músicas sobre a guerra estavam em toda parte. Referências diretas ou oblíquas podiam ser ouvidas em canções do Jefferson Airplane (*Lather*), The Doors (*Unknown Soldier*) Buffy Saint-Marie (*Universal Soldier*), Tim Buckley (*No Man Can Find The War*), Phil Ochs (*I Ain't No Marching Anymore*, *The War Is Over*) Steppenwolf (*Monster*), Rolling Stones (*Citadel*), Eric Burdon (*Sky Pilot*), Byrds (a bela *Draft Morning*), Credence (*Run Through the Jungle*, *Fortunate Son*) e até dos Monkees (*Circle Sky*, que integrava a trilha sonora do filme *Head*).

Outro tema presente na década de 1960 que constantemente surgia na canção folk, além da *Guerra do Vietnã*, era a emancipação feminina. A música ajudou a difundir ideias libertárias para as mulheres oprimidas. Pela primeira vez, as mulheres estavam cantando sobre assuntos que rompiam a moral e os “bons costumes” da época. Temas como sexo casual e poliamor eram discutidos através da voz feminina.

Várias cantoras folks retrabalharam canções de homens esquivos em cantos de glória à própria independência. [...] Joan Baez gravou *Daddy You've Been On My Mind*, de Dylan (originalmente “Mama”) cantando que não se importava com quem ele ia acordar no dia seguinte, ela não estava pedindo que assumisse compromisso algum [...]. A queda de Michelle Phillips pela infidelidade inspirou o marido, John, a escrever *Go Where You Wanna Go* para The Mamas And The Papas. O grupo canta que é preciso fazer o que quiser com quem quiser. [...] Gale Garnett compôs seu próprio *hit*, *We'll Sing In The Sunshine*, que ganhou o *Grammy* de Melhor Canção Folk. Nessa música, Gale Garnett canta que vai ficar com o cara por um ano, sem nunca amá-lo, e depois vai embora (JACKSON, 2016, p. 127).

Além da emancipação feminina, a música presente na contracultura ajudou a difundir os ideais propostos pelos líderes dos direitos civis. A *soul music*, que possuía uma linguagem musical emotiva, ritmo dançante, com ornamentos vocais influenciados

pelo gospel, difundiu a cultura negra até os brancos, gerando admiração por parte desse segmento. Segundo Friedlander (2004, p. 241-242),

[...] a soul music ajudou a criar a atmosfera na qual o orgulho negro cresceu. Junto com o movimento pelos direitos civis, com a expectativa de crescimento econômico e o crescente idealismo da época, a soul music refletia e incitava os avanços dos negros. Tanto o público branco quanto negro experimentavam a música como expressão daquela qualidade subjetiva chamada autenticidade emocional, definida como “soul” (alma). Paradoxalmente, esta música era produzida por uma afinada banda de estúdio e por gravadoras cujos proprietários eram brancos. Mesmo assim, a música era interpretada por seus ouvintes como uma expressão artística honesta e autêntica da estética cultural e musical negra.

Nesse contexto, é criada a gravadora *Motown*, em Detroit, nos EUA, a qual, além de produzir artistas negros, também incentivava a criação de grupos femininos. Artistas como Stevie Wonder, Diana Ross e The Supremes, Marvin Gaye e The Jackson 5 surgiram nessa empresa. Merheb (2012, p. 370) comenta que a gravadora resistia como uma espécie de trincheira do conceito de assimilação da música negra para todos os tipos de plateia. Era como se as diretrizes de integração racial, de não violência, de busca de respeitabilidade imprimida por Martin Luther King continuassem em último e mais diligente portador. De acordo com Guralnick (1986, p.3),

[...] a soul music, então, era o produto de um tempo e um lugar específicos que não queremos que seja repetido, o amargo fruto da segregação, transformado (como tanto mais tem sido pela generosidade abrangente da cultura afro-americana) em declarações de calor e afirmação. Este foi o pano de fundo para a evolução do soul, um momento emocionante, um momento perigoso, um momento estimulante de autodescoberta.

Mesmo artistas brancos se manifestavam contra o racismo. O músico Frank Zappa se comoveu com o *Caso Watts* e compôs o imenso desabafo *Trouble Every Day*, gravado com sua banda The Mothers of Invention, em 1966. Outra composição emblemática da luta pelos direitos civis é a composição de Marvin Gaye intitulada *What's Going On* do álbum homônimo de 1971. A música, escrita por Marvin Gaye, Renal do Benson e Al Cleveland, possui versos como *Veja, guerra não é a resposta / Pois apenas o amor pode conquistar o ódio / Você sabe que nós temos de encontrar um meio / Para trazer um pouco de amor aqui hoje / Piquetes e cartazes / Não me puna com brutalidade / Fale comigo, então você poderá ver*. A letra é nitidamente uma reflexão sobre os problemas sociais ligados a diversos conflitos e subversões por parte da contracultura existentes no período.

Como forma de refúgio e também para que as utopias da filosofia *hippie* se concretizassem de forma material, a cidade de San Francisco no estado da Califórnia se tornou sede do movimento. San Francisco foi se tornando uma cidade que, além de turistas e curiosos, recebia uma gama de sociólogos, intelectuais e jornalistas estranhados com o que estava acontecendo. Lá, estava se formando uma identidade que deixava a cidade visualmente inovadora, com modelos organizacionais próprios e com apreço pelo rock e pelas drogas alucinógenas que contribuía para a expansão da mente. Segundo Merheb (2012, p. 138), no início de 1967, já havia 20 mil *hippies* em tempo integral na chamada *Bay Area*, que agregava San Francisco e as cidades satélites. Esse número dobrava com a chegada dos *hippies* de fim de semana. Com esse modelo de vida alternativo adotado na cidade, San Francisco se tornou inspiração para a composição de Scott McKenzie, em 1967, que leva o nome da cidade. A composição retrata como era a cidade naquele período. Os versos *Se você estiver indo para San Francisco, certifique-se de usar algumas flores em seu cabelo [...] Você vai conhecer algumas pessoas gentis lá [...] Há toda uma geração com uma nova explicação / Pessoas em movimento* são expressivos e descrevem a cidade que se tornou sede da juventude contracultural naquele momento nos EUA.

Outra composição emblemática que merece destaque é *Fortunate Son*, da banda que participou de diversos eventos em San Francisco, a Creedence Clearwater Revival, lançada em 1969 e que criticava o envolvimento estadunidense na *Guerra do Vietnã* e também os privilégios dados aos filhos da elite, que não eram mandados para o combate. Para Merheb (2012, p.342), *Fortunate Son* conta a história desse “garoto que vinha pra casa num caixão”, não da perspectiva dos que se manifestavam em passeatas, mas de quem era obrigado a pegar em armas por pura falta de opção.

Vários eventos aconteciam na cidade. O *Human Be-In* (trocadilho com *human being*, sendo humano) aconteceu em 1967 no *Golden Gate Park*, e, nesse evento, subiram ao palco Grateful Dead, Jefferson Airplane, Country Joe McDonald and The Fish, entre outros.

Não haveria regras nem uma ordem específica de acontecimentos. O conceito era do improviso absoluto com a premissa do uso do LSD e de uma música potencialmente subversiva e alta queimando os alto-falantes. A notícia se espalhou rapidamente pelo país graças à imprensa. Antes mesmo de acontecer, o *Be-In* já existia como fato jornalístico (MARHEB, 2012, p. 138).

Inúmeras bandas se formaram naquele período na cidade de San Francisco. Os grupos normalmente executavam um estilo de rock chamado de rock psicodélico ou acid rock devido ao uso de LSD. Os músicos muitas vezes usavam excessivamente efeitos em seus instrumentos, como *reverb* (reverberação do som), *drive* (saturação do volume) e *delay* (som refletido que é percebido com intervalo de tempo suficiente para ser distinguido do som original), por exemplo, para representar uma atmosfera que simula um contexto no qual eles estivessem drogados, pois, com a utilização da droga, as percepções são alteradas, inclusive a auditiva. Sendo assim, os efeitos e também longas partes instrumentais eram uma forma de projetar na mente do ouvinte sem a substância as mesmas sensações que o LSD causava quando ouviam uma música com a substância.

Muitas composições psicodélicas possuem, portanto, passagens longas nas quais a música se fixa em um acorde ou em uma pequena progressão de acordes em que são executadas as “viagens sonoras” através de improvisações musicais. Algumas também possuem letras de um mundo imaginário, incorporações de ruídos sonoros e harmonias ou ritmos não convencionais ao rock. Sempre de forma experimental. A música *White Rabbit*, da banda Jefferson Airplane, de 1967, é um típico rock psicodélico, pois se apresenta na forma AABA, com instrumentação simples de rock (guitarra, baixo, bateria e vocal), em compasso 4/4 (típico do rock), porém, a bateria destoa do tradicional, já que faz alusão ao *Bolero* do compositor erudito Maurice Ravel, havendo uma mudança para o habitual ritmo de rock apenas na parte B (em 1:23). De ritmo e canto moderado com harmonia introspectiva de menção espanhola, a letra contorna entre os efeitos alucinógenos do LSD e o mundo imaginário de Lewis Carroll em suas obras *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do Espelho* (1871), livros que possuem o *McTwisp*, o coelho branco, citado no título da música.

Muitos artistas observaram que o uso excessivo do LSD poderia ser preocupante, então, chegaram a usá-lo em momentos da carreira e depois pararam, e outros poucos artistas nem sequer experimentaram. Os Beatles visitaram *Haight-Ashbury* durante o chamado *Verão do Amor*⁴⁷ e, mesmo utilizando a droga, notaram que o LSD não era o caminho para a purificação. Mesmo assim, os Beatles impulsionaram o movimento *hippie*

⁴⁷ Fenômeno social realizado no verão de 1967 no norte da América e que contou com a participação de diversos artistas, *hippies*, filósofos, professores e escritores para protestar contra a *Guerra do Vietnã*. Conforme o documentário *Hippies* (2007), o que os Beatles viram não correspondeu ao que imaginaram, pois havia muitos jovens desamparados nas ruas. Isso degenerou o *Verão do Amor*. Sobre isso, acreditamos que Harrison viu naquilo um motivo para largar as drogas e que eles quiseram recriar a experiência com LSD e seus aspectos através de meios naturais.

compondo, em 1967, sua obra prima, o disco psicodélico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. A terceira faixa, *Lucy in the Sky with Diamonds* – mesmo que inconscientemente por parte dos integrantes –, faz uma alusão ao LSD, pois a primeira letra de cada um dos substantivos do título forma “LSD”. Coincidências (ou não) à parte, o disco é repleto de elementos musicais psicodélicos.

Para maior entendimento, o leitor pode acompanhar as músicas no DVD em anexo onde estão diversas obras como *A Day in the Life* dos Beatles. *A Day in the Life* foi gravada com guitarra, piano, bateria, baixo e voz e difere do rock tradicional pela utilização de maracás, um alarme de relógio, e uma orquestra com instrumentos de cordas e metais. Também composta na forma ABA, a canção se destaca por possuir dois interlúdios⁴⁸orquestrais. O primeiro aparece no final da parte A (em 1:41), com um enorme crescendo através do acúmulo de instrumentos que é cortado abruptamente para entrar a parte B (em 2:16), de característica alegre e divertida, diferentemente do início da obra. Após o retorno da parte A (em 3:18), quando o ritmo utilizado é o mesmo da parte B, um novo interlúdio é iniciado (em 3:46), com um crescendo orquestral como na ocorrência anterior do interlúdio, mas com um acorde gigante tocado no piano para terminar a música. Esse acorde é sustentado por quase 40 segundos usando meios eletrônicos para manter o som audível.

Após *Sgt. Pepper's*, *Strawberry Fields Forever* ganhou destaque no psicodelismo contracultural no ano de 1967. A composição foi inspirada nas lembranças de Lennon, que, em sua infância, brincava no jardim de *Strawberry Field*, um orfanato do *Exército da Salvação* próximo de onde ele morava. Outra composição inspirada em atos como a *Guerra do Vietnã* e o assassinato de Martin Luther King é *Revolution*, dos Beatles. A música é dirigida a alguém que está pedindo a derrubada violenta da sociedade. *Revolution* praticamente exala a revolução em seu ambiente musical (PERONE, 2004, p.102).

Aglutinando seguidores do rock psicodélico, folk, soul e do rock progressivo, no final da década de 1960, surgem vários festivais, tais 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 numa pequena fazenda em Bethel nos arredores de Nova York, nos Estados Unidos, e durou três dias. Friedlander

⁴⁸ O interlúdio é uma parte instrumental dentro de uma obra com a função de separar partes musicais como, por exemplo, separar a parte A da parte B de uma música, ou separar cenas ou atos de uma ópera.

(2004, p.318) afirma que 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 entre estadunidenses e vietnamitas. Para Merheb (2012, p.409),

[...] na essência, *Woodstock* foi uma evolução natural de todo o movimento tramado no *underground*, nos shows do *Fillmore*⁴⁹ e do *Avalon*⁵⁰, no *Festival Trips*, que começou a ver luz do dia com o *Festival de Monterey*, foi celebrado pelos Beatles em *Sgt. Pepper* e teve ramificações em outras concentrações de caráter não estritamente musical, como a marcha sobre o *Pentágono* e a batalha da *Convenção do Partido Democrata* em Chicago. Seguiu-se, em resumo, a trajetória natural de toda subcultura em seu caminho natural do *underground* para o centro. *Woodstock* foi a consolidação de um fenômeno que afetaria os quatro cantos do planeta, influenciando e subvertendo culturas e comportamentos em escala mundial.

As manifestações desviantes provocadas pelos ideais contraculturais como as mensagens de “paz e amor” e de “faça amor não faça guerra” podem ser verificadas na execução instrumental na guitarra do hino estadunidense tocado por Jimi Hendrix no *Woodstock*. A linguagem musical selecionada por Hendrix é competente para a representação de determinadas identidades musicais⁵¹. De acordo com Perone (2004, p. 60), no hino intitulado *The Star-Spangled Banner*,

[...] havia uma ironia, no entanto, para a *performance* porque o som de Hendrix estava lembrando a todos que o fulgor vermelho dos foguetes e as bombas que explodiam no ar eram na verdade queimar napalm nas aldeias [...]. A *performance* parece ser, de uma vez, uma forte afirmação patriótica, apoiando os ideais dos Estados Unidos, e uma igualmente forte declaração contra as atividades dos militares dos EUA no sudeste da Ásia.

É importante observar que o artista produziu uma sonoridade que lembrava os ataques estadunidenses ao Vietnã por justamente estar em consonância com os ideais contraculturais de paz e amor, além de obviamente dominar as técnicas de execução na guitarra e compreender o poder comunicativo que aquele som iria produzir. Entretanto, a comunicação foi bem construída devido ao fato de que tanto o artista quanto o seu público

⁴⁹ Casa de espetáculos situada na cidade de San Francisco, California.

⁵⁰ Casa de espetáculos situada na cidade de Los Angeles, California.

⁵¹ Mais uma vez, é importante reforçar que o que está em cena nesta pesquisa não é a manifestação semiótica que pode ser atribuída ao som da guitarra aludindo as bombas despejadas pelos EUA no Vietnã, mas, sim, o significado social e político que a atitude musical desempenhou em tal situação.

naquele momento possuíam um entendimento da realidade política e social que os Estados Unidos estavam atravessando. De acordo com Lopes (2014, p.07),

[...] a imagem à época de um afro-americano a tocar o hino nacional num instrumento não-tradicional como a guitarra elétrica e num estilo rock reconhecido como subversivo, levantou imediatamente questões do foro social e político. O lenço encarnado atado na cabeça de Hendrix também não passou despercebido nesta *performance*, contribuindo para a sua associação a uma manifestação contra a *Guerra no Vietnã* que naquela altura estava no seu auge. Imediatamente, críticos leram esta interpretação como um hino à revolta contra o *status quo*, mesmo atribuindo significado aos recursos musicais utilizados na guitarra elétrica; que gritante e violentamente imitariam bombas e ataques aéreos da guerra. Obviamente, Hendrix nunca explicou o seu conceito e qualquer significado da sua interpretação do hino, dizendo apenas que interpretava o que sentia – e que aquilo era simplesmente o hino norte-americano.

Na linguagem musical escolhida por esses artistas de rock nesse período, existe, portanto, uma representação sociocultural e política de suas ideias musicais, que, dentro daquele contexto, gerou significados de enfrentamento ao *establishment*. Para Chartier (2002, p. 169), “a representação determina e articula as relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social. Como a realidade é percebida, construída. Os signos fazem reconhecer uma identidade social”. Nesse sentido, a *performance* de Hendrix rompeu com os ideias conservadores, tanto musicais quanto políticos, justamente pela adição de ruídos, instrumentação não usual, mudanças de andamento, melodia e harmonia numa música que representa o poder e o conservadorismo estadunidense e que reflete a união e glorifica a história e as tradições do país. Além disso, por se tratar de um hino, possui características para ser executado com as regras musicais e o respeito que a sociedade impõe a um executante dessa música patriótica e oficial do Estado. Outro fato é que, se a *performance* de Hendrix fosse apresentada por outra pessoa em outro momento histórico, o significado poderia ser outro e totalmente desconexo. O artista desvinculado do público poderia também acarretar um não entendimento. Portanto, é indispensável que a linguagem musical seja atrelada sempre ao contexto social com o qual está envolvida. Resumidamente, o que aconteceu é que a obra executada por Hendrix possuiu um caráter desviante, já que se diferenciou da regularidade de execução de um hino nacional. Jimi Hendrix tornou-o *outsider* e desafiador. Sua *performance* foi marcada por uma desterritorialização sonora e simbólica dos padrões tradicionais de execução de um hino representativo tanto para os defensores da guerra no Vietnã quanto para as pessoas que eram contra. Esse ato conectou-o à identidade da subcultura *hippie* que privilegiava os mesmos ideais.

Após o clímax gerado pelo *Woodstock*, a década de 1970 viria demonstrar uma face um pouco mais hostil. Fatos marcantes aconteceram na transição de uma década para outra. Além dos assassinatos liderados por Manson, que abalaram a estrutura organizacional de quem pregava paz e amor, diversos artistas ligados à contracultura perderam suas vidas de forma estúpida. No ano de 1969, o membro fundador dos Rolling Stones, Brian Jones, perdeu a vida. Em 1970, foi a vez de Jimi Hendrix e Janis Joplin. Em 1971, foi a vez de Jim Morrison, vocalista da banda The Doors. Um fato curioso é que todos tinham 27 anos quando faleceram.

Em 1969, o *Altamont Free Festival* seria uma espécie de *Woodstock* se não fossem os vários danos que a juventude causou a propriedades, os roubos de carro e as pessoas feridas. O fato mais marcante foi o assassinato de um rapaz negro na frente do palco enquanto os Rolling Stones estavam tocando. Os “seguranças” (membros da gangue de motociclistas *Hell's Angels*) eram violentos e perigosos, com um extenso currículo de crimes e contravenções, e batiam no público que ousava se aproximar do palco. Os *Hell's Angels* perseguiram o rapaz, o esfaquearam e pisotearam até a morte.

Para os contraculturalistas, a década de 1970 representou uma mistura peculiar de completa derrota e vitória parcial. Para um substancial conjunto de americanos de todas as gerações, representou um rápido flerte com valores vagamente contraculturais, embora pobremente compreendidos ou manifestados. Pouco objetiva, essa época equivocadamente contracultural de massa facilmente daria lugar à coesiva “revolução” conservadora de Reagan no início da década de 1980. Mas enquanto isso havia com o que se divertir (GOFFMAN; JOY, 2007, p.340).

Um artista novo naquele período, chamado David Bowie, compôs uma canção que serviu como descrição ao festival. A música *Memory of a Free Festival*. Bowie foi um dos primeiros artistas a observar os fatos que estavam sucedendo e perceptivelmente questionava a filosofia *hippie* naqueles dias. De acordo com Goffman e Joy (2007, p.343-344), Bowie

[...] foi o primeiro astro do rock dos anos 1970 a se vender como um anti-*hippie* [...]. Era uma boa forma de se mostrar, e sem dúvida ele estava expressando uma frustração real com aquela certa hipócrita rigidez [...]. Mas sua pose e suas roupas brilhantes pareciam cegar os analistas para um fato interessante. As letras de suas músicas eram mais explícitas, refletindo diretamente alguém que lidava com conceitos contraculturais e com os temas da esquerda *hip*, mais que qualquer outro roqueiro, com exceção de Paul Kantner (do Jefferson Airplane) e de John Lennon.

O trio folk Crosby, Stills e Nash também relatou, na composição *Ohio*, de 1971, mais um fatídico fato que assombrava integrantes da contracultura. A letra fala do clima turbulento de horror, indignação e sequência de tiroteios que provocou a morte de quatro pessoas pela *Guarda Nacional* em Ohio.

Outro fato que desacreditou os amantes da contracultura dos anos 1960 em prosseguir com as atividades foi o fim dos Beatles em 1970. A banda possuía uma influência imensurável sobre os jovens naquele momento. Porém, após sua saída da banda, John Lennon se tornou um defensor da paz, sendo um grande nome do movimento de contracultura na década de 1970. Em 1969, promoveu conferências de imprensa em favor da paz, chamadas de *Bed-in for Peace*, realizadas em uma cama de hotel em Amsterdam e depois em Montreal. No Canadá, gravaram a canção *Give Peace a Chance*, que se tornaria posteriormente um hino a favor da paz. Outra importante composição de Lennon é *Power to the People*. A música, como várias das músicas do álbum do final do verão de 1972, *Sometime in New York City*, direciona os políticos radicais do dia para dar uma olhada em como se deve tratar os que os rodeiam – especificamente, como os membros masculinos do movimento estão tratando as mulheres em suas vidas (PERONE, 2004, p.105).

A canção mais emblemática de John Lennon quando se trata da luta pelo fim da *Guerra do Vietnã* e pelo fim da desigualdade é *Imagine*, de 1971. A composição alenta a imaginar um mundo de paz, sem nacionalidades ou divisões religiosas. A letra também inspira que se considere a possibilidade de a humanidade viver uma vida desapegada de bens materiais. Outra composição marcante de John Lennon é *God*, lançada ainda em 1970. Os versos *Deus é um conceito pelo qual medimos nossa dor [...] Eu não acredito em Jesus [...] em Kennedy [...] em Buda [...] em Mantra [...] em Gita [...] em Ioga [...] em Zimmerman [...] em Beatles / Apenas acredito em mim / Yoko e eu / E essa é a realidade / O sonho acabou [...] Ontem eu era o tecedor de sonhos / Mas agora renascei / Eu era a morsa / Mas agora sou John / Então queridos amigos / Vocês precisam continuar / O sonho acabou* falavam do fim dos Beatles, mas também anunciava o fim da contracultura nos moldes dos *hippies*.

Três estilos de rock ainda marcariam a contracultura na década de 1970. O rock progressivo, o hard rock e o glam rock. O progressivo tinha como expoentes artistas que se identificaram com o álbum *Sgt. Pepper's* dos Beatles, que misturavam elementos de música psicodélica com música erudita. Além disso, artistas misturavam o folclore, o nacionalismo e o jazz ao rock. Bandas como Pink Floyd, Genesis, Yes e Jethro Tull

mostraram que era possível tornar o rock uma música feita não só para adolescentes, mas também para adultos. Imbuídos na contracultura, falavam através de discos conceituais, sobre guerra, paz, fantasia e ficção, por exemplo. Macan (1997, p.13) afirma que, no rock progressivo,

[...] o assunto das letras é acima de tudo uma expressão (às vezes direta, e mais frequentemente velada) da ideologia da contracultura. Do mesmo modo, o surrealismo das letras e a arte da capa dos álbuns e até mesmo as luzes elaboradas em concertos, podem ser entendidos como decorrentes diretamente do *zeitgeist* psicodélico do período, particularmente proveniente do encontro com as drogas alucinógenas.

A contracultura existente no rock progressivo está fortemente presente no desvio da utilização sonora típica do rock, a linguagem musical do progressivo muitas vezes se aproxima da música de concerto e se distancia da música de consumo de massa. A composição *Roundabout*, da banda britânica Yes, lançada em 1971, serve de exemplo para a sonoridade do rock progressivo.

A instrumentação possui violão, guitarra, baixo, órgão, piano, sintetizador, mellotron, bateria, percussão e vocais. A duração da composição estende a duração tradicional dos meios de comunicação e possui mais de 8 minutos. Outro fator desviante é que o tradicional compasso em 4/4 em alguns momentos é alterado por 2/4 e 3/4. A forma, assim como as outras composições analisadas neste subcapítulo, também está no formato ABA, porém, difere de outros estilos de rock na maneira como é organizada, tornando a composição extremamente rebuscada – característica de diversas músicas do rock progressivo. A composição inicia com uma introdução em rubato⁵² feita pelo violão marcado pelo efeito de fita criado pela reprodução de notas graves de piano pré-gravadas. A parte A (em 0:44) consiste em seções de versos, sem refrão (ou um tema principal) e em uma ponte⁵³ (em 1:45) que faz o retorno da execução da parte A (em 2:15). A parte B (em 3:25) divide-se em três partes menores: novos versos baseados em um *riff* repetitivo, um retorno da introdução com o violão (em 4:57), e uma série de solos alternados entre o

⁵² Expressão usada para que trechos musicais sejam executados com grande liberdade rítmica, sendo algumas notas arbitrariamente estendidas e outras, analogamente, encurtadas ou vice-versa.

⁵³ Ponte é uma seção contrastante de uma peça musical que tem por objetivo dividir as estrofes de uma canção, ou preparar o retorno de seu tema original. Ela é mais utilizada para preparar a música para o refrão. Nesse caso, alguns a chamam de pré-refrão. Na música erudita, as pontes, (também conhecidas como transições), são bastante comuns, embora sejam muito mais livres tanto em formatos quanto em duração.

órgão e a guitarra (em 5:50). Após os solos (em 7:50), a parte A retorna com o acréscimo de uma coda⁵⁴ para finalizar a música (em 7:53).

Já o glam rock surge com uma postura musical mais simplista, porém visualmente mais impactante. O próprio David Bowie surge nesse cenário andrógino propiciado pela década de 1970. Tanto o glam quanto o progressivo são estilos nascidos na Inglaterra.

O glam foi uma contracultura trivial que marcou o início da divisão de um relativamente unificado movimento jovem identificado com rock em tribos em conflito. Nós tínhamos passado de tentar mudar o mundo para tentar tomar o mundo para acabar brigando sobre qual estilo de *rock and roll* era *hip*. Por outro lado, isso desenvolveu ao *rock and roll* a *performance* e o figurino [...] (GOFFMAN; JOY, 2007, p.345).

Mesmo sendo contraculturais em sua forma, esses dois estilos não resistiram ao clima político e ao constante enfrentamento que artistas considerados subversivos sofriam por contestar a ordem e os “bons costumes” estabelecidos pelos governantes. A partir da segunda metade da década, esses estilos foram substituídos na grande mídia pela dance music e pelo punk.

Os elementos extramusicais e musicais que formam a identidade sonora do movimento contracultural que foi descrito até aqui nesta pesquisa também podem ser observados, à sua maneira, no Brasil. Diversos artistas se conectaram aos ideais *hippies* e mergulharam na sonoridade contracultural. Porém, o território musical no país era bastante diversificado e a situação política vivida pela sociedade naquele momento fez com que esses artistas encontrassem outros desafios, como a repressão e a censura ocasionada pela ditadura civil-militar, além do patrulhamento ideológico por parte da resistência. Sendo assim, é importante a compreensão do cenário musical brasileiro e sua relação com a sociedade brasileira para que a sonoridade contracultural dos roqueiros tupiniquins seja de fato compreendida.

⁵⁴ Coda é um termo para designar a última parte de uma composição. O termo se originou na música produzida nos séculos passados em sinfonia, sonata, etc. Ela serve de desfecho à peça.

3 BRASIL PANDEIRO

Ao longo da história do Brasil, é nítida a vasta produção musical registrada por artistas em partituras ou gravações. Nas décadas de 1960 e 1970, essa afirmação se sustenta. No território musical brasileiro nesse momento, diversos gêneros e estilos buscaram encontrar um público e/ou espaço na grande mídia através de suas identidades sonoras. Porém, essa busca muitas vezes representava estar de acordo ou em desacordo com os ideais políticos e sociais que o país vivenciava.

Neste capítulo, a percepção de um território identitário cultural e mais precisamente do território musical no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 será discutida. Assim, será possível entender o cenário musical do momento, os meios pelos quais as bandas de rock desse período buscaram expressar suas ideias, a legitimação de um artista ou outro num espaço social e os conceitos de representação de uma obra de rock num período ditatorial. Para que o entendimento sobre o território musical e a filosofia *hippie* no Brasil seja aprofundado, o desenvolvimento da contracultura no país também será abordado neste capítulo. O início do movimento contracultural brasileiro e a produção de alguns músicos envolvidos servirão de base para a compreensão da contracultura presente nos ideais dos roqueiros estudados nesta pesquisa. Para finalizar, serão descritos os primeiros passos dados pelo rock no país e será destacada a formação de algumas bandas e artistas de rock da década de 1970.

3.1 Além das lendas brasileiras

As representações, apropriações e identidades são múltiplas na música produzida no Brasil de um modo geral e no período de estudo da pesquisa aqui realizada não é diferente. Utilizando os conceitos de representação e apropriação, trabalhados por Chartier (2002), é possível observar os diferentes grupos no período ditatorial com suas percepções e edificações da realidade, e as diversas formas de se disporem no mundo. Estudando as diversas sonoridades no Brasil, é possível compreender as práticas sociais

que fazem reconhecer certa(s) identidade(s) e sua construção “como resultado sempre de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificar e de nomear e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma” (CHARTIER, 2002, p.73).

Nesse sentido,

[...] quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. [...] Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação (SILVA, 2011, p.91).

A diversidade de escutas e a pluralidade de gêneros musicais no Brasil são como “objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical” (NAPOLITANO, 2002, p.2). Todavia, não sendo uma tarefa fácil, há probabilidade de decifrar boa parte da cultura, sociedade e política do Brasil por meio da música, pois, como já foi apontado previamente, a música é meio de conhecimento de uma época, de indivíduos, de grupos e de múltiplos contextos e possibilita a ampliação do conhecimento sobre a identidade de uma nação, pois, na música, as informações identitárias são construídas através da linguagem sonora, da *performance* dos artistas e do contexto político, social, econômico e cultural que os artistas estão envolvidos. No Brasil, a diversidade cultural propicia um embate na construção de identidades. Como em diversas sociedades, no país, existe um “jogo de identidades” que se apresentam como contraditórias, com cruzamentos e deslocamentos mútuos, não ocorrendo um alinhamento por uma identidade particular (HALL, 1998).

Na década de 1960 no Brasil, o golpe civil-militar de 1964 encerrou o governo do presidente João Goulart e significou um retrocesso na embrionária democracia política brasileira. Além disso, gerou um ato repressivo contra a politização das organizações dos trabalhadores no campo e nas cidades. Fico (2014, p. 07) afirma que “não foram poucos que apoiaram o golpe: a imprensa, a Igreja Católica, amplos setores da classe media urbana. Instituições que, anos depois, se tornariam fortes opositores ao regime – como a *Ordem dos Advogados do Brasil* (OAB), a *Associação Brasileira de Imprensa* (ABI) ou a *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil* (CNBB)”. Algumas organizações se tornaram posteriormente opositoras ao regime, devido ao fato de que a ditadura civil-militar brasileira gerou um estancamento do debate ideológico cultural que estava em

andamento no país, vigiando o espaço público como a imprensa, os órgãos governamentais, as associações de classe e as entidades culturais.

Com a implantação do regime militar, foi instaurado um sistema repressivo cujo objetivo era acabar com os atos supostamente subversivos que tentassem afrontar o governo ditador. Conforme Stephanou (2001, p.65), “a máquina repressiva criou uma cultura própria, em formato burocrático, destinada à eliminação dos adversários. Desenvolveu uma tecnologia brutal e sofisticada, disseminou o medo, através do uso generalizado da violência”. Nesse sentido, a esfera da cultura era vista pelos militares como suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam infiltrados, procurando confundir o cidadão. Portanto, o território musical brasileiro destacava-se como alvo da vigilância. A aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

Por outro lado, conectado à *União Nacional dos Estudantes* (UNE) e combatendo o governo ditatorial, o *Centro Popular de Cultura* (CPC) definia estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de resistência e enfrentamento ao regime. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs desenvolviam atividades conscientizadoras junto às classes populares e acabaram transformando-se em veículos midiáticos frente aos discursos radicalizados construídos pelos ideais das esquerdas. Nesse período, dentro dos próprios CPCs, foram criados departamentos nessas diversas áreas culturais; como o teatro, o cinema, a música, as artes plásticas, etc. Esses departamentos contavam com nomes importantes como Arnaldo Jabor, Oduvaldo Viana Filho, Carlos Diegues, entre outros.

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. O musical *Opinião*, que tinha a participação dos músicos João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão, tratou de ser uma das primeiras respostas 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”.

Naquele momento, a música e as artes, de um modo geral, representaram a realidade social brasileira e intermediaram as relações de poder dentro de um território

social identitário. A disputa existente no Brasil nesse período demonstrou-se fortemente e abertamente no território musical, em um contexto no qual tanto os militares quanto a UNE tentaram, por meio da música, idealizar o que realmente representava o povo brasileiro, demarcando fronteira, impondo limites e desejos, alimentando a ideia de um “suposto adequado Brasil”.

Já que as representações apresentam diversas configurações e que aquele que tem o poder de articular e fazer crer sobre o mundo tem o domínio da vida social, a identidade cultural também interfere diretamente no território simbólico identitário, que, naquele momento, era complexo e intrínseco ao meio político do país. A disputa entre direita e esquerda no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 sem dúvida perpassou pelo meio musical e fez com que artistas tomassem posições em grupos sociais para dar maior legitimidade a uma facção ou a outra. De certa forma, esperava-se dos músicos uma espécie de convenção cultural para um segmento e para outro, pois, quando a identidade perde as âncoras sociais que fazem parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso (BAUMAN, 2007, p.30).

Dentro do território e de sua identidade musical do período militar no Brasil, agentes travaram entre si uma luta incessante para estabelecer o valor simbólico da percepção artística do período em questão. O território, nesse caso, aloca os músicos e suas obras num tablado de disputa de poderes musicais e políticos. Os significados das possibilidades de ação dos artistas se colocam a partir da posição que cada um deles ocupa dentro da estrutura do território. Quanto mais consolidado no interior do território, mais capital ou reconhecimento ele possui. De certa forma, isso justifica a perseguição por parte da esquerda e da direita aos artistas de maior renome no cenário nacional em tempos ditatoriais.

Um dos segmentos musicais importantes na música brasileira é o da música erudita, ou seja, artistas ligados a academia e/ou que produziam música orquestral. Durante as décadas de 1960 e 1970, diversos artistas eruditos se posicionaram contra o regime militar. Antes mesmo do golpe civil-militar, alguns artistas desse segmento já se posicionavam como membros da esquerda.

Os principais compositores do Grupo Música Viva, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Edino Krieger, eram ligados, direta ou indiretamente, ao *Partido Comunista Brasileiro*, que vivera na legalidade entre 1945 e 1948, com muita presença na opinião pública. Ao mesmo tempo, eram os primeiros compositores atonais e dodecafônicos

brasileiros, na vanguarda musical de então. Contradição viva (MENDES, 1991, p.38).

Justamente por não estar na grande mídia no período em questão, a música erudita não sofria amplas perseguições da direita ou dos segmentos da esquerda. Porém, os compositores demonstravam, na maioria das vezes, o apoio à igualdade social e a preocupação com os cidadãos em desigualdades. O compositor Francisco Mignone, por exemplo, também já demonstrava seu apoio político às esquerdas antes mesmo do golpe civil-militar no Brasil.

No campo da música erudita, Mignone sempre foi um homem de esquerda, no passado muito ligado ao *Partido Comunista*, às causas da paz e amizade entre os povos. Foi quem, pela primeira vez, regeu a *Sinfonia de Leningrado*⁵⁵, de Shostakovitch, no Brasil, logo após o término da *Segunda Guerra Mundial* (MENDES, 1991, p.38).

É claro que em tempos ditatoriais o apoio a alguns setores da esquerda se solidificou por parte desses artistas. O compositor Gilberto Mendes relata em sua obra *Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda* sobre seu experimentalismo musical e ideais políticas juntamente com os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Damiano Cozzella e com Rogério Duprat, maestro que viria a se juntar ao tropicalismo. Segundo ele:

Experimentamos então a música aleatória, microtonal, concreta, gestual (teatro musical), utilizando novos grafismos e meios mistos. Nossa música era de extrema preocupação vanguardista e obedecia aos princípios que nós mesmos estabelecemos em nosso *Manifesto Música Nova*, lançado em 1963, em São Paulo, pela revista de arte e de vanguarda *Invenção*, portavoz da poesia concreta brasileira. Mas a política estava também em nossas cabeças. O manifesto falava compromisso total com o mundo contemporâneo; reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e objeto: cibernética – a alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo – elaboração de uma teoria dos afetos (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo – por uma arte participante. E terminava com estas palavras de Maiakovski⁵⁶: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (MENDES, 1991, p.40).

No campo dos estudantes e intelectuais, estava a *União Nacional dos Estudantes* (UNE), com um propósito de discutir as questões nacionais e suas transformações, que,

⁵⁵ A sinfonia de 1941 foi dedicada à cidade de Leningrado (atual São Petersburgo) e se tornou símbolo da resistência ao totalitarismo e militarismo nazi. A obra condena a invasão alemã à União Soviética.

⁵⁶ Vladimir Vladimirovitch Maiakovski, chamado também de o "poeta da Revolução", foi um dos maiores poetas, dramaturgos e teóricos da Rússia no século XX.

por sua vez, mobilizavam o país. Ligados à UNE, os CPCs tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Seu propósito com relação às artes era de que elas, além de se constituírem como manifestações lúdicas, deveriam ser também conscientizadoras, revolucionárias, capazes de auxiliar a preparar as massas para a revolução social e política.

De acordo com o *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* (também conhecido como *Manifesto do CPC*), redigido pelo seu primeiro diretor, o sociólogo Carlos Estevam Martins, “a popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da pólis” (MARTINS apud HOLLANDA, 2004, p.153).

O manifesto ainda explana:

[...] os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho: a arte popular revolucionária [...] nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não poder ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes (MARTINS apud HOLLANDA, 2004, p.149).

Sobre o texto, Caldas (1985, p.50) afirma que

[...] 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.

Após o golpe de 1964, alguns artistas provindos da bossa nova, descontentes com os caminhos políticos do país, mostraram claramente uma posição de engajamento político. Os músicos com ideais de esquerda aproximaram-se dos CPCs e 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 linguagem musical de influência jazzística da bossa nova dividiu espaço com o cururu, choro, baião, galope, e outros gêneros provenientes da música brasileira, criando a expressão Música Popular Brasileira (MPB) – também chamada de bossa nova engajada –, uma forte oposição ao governo militar. 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 na década de 1950.

Durante os anos 1960 e 1970, alguns compositores, como Chico Buarque, adotaram como tema recorrente em suas obras discursos com uma visão idílica do passado. No entanto, a letra de maior destaque de Chico Buarque dessa fase talvez tenha sido *Roda Viva*, gravada em 1967. Em trechos como: *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 canção mostra claramente uma acepção nostálgica e uma clara fraqueza diante da tormentosa realidade. Obras da década de 1970 como *Apesar de você*, *Cálice* e *Construção* também merecem destaque.

Conforme Napolitano (2004, p.208),

[...] a obra de Chico Buarque proporcionou o encontro de duas temporalidades instituintes da história da MPB: os anos 1930 e os anos 1960. 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 1930; 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.

O clima de crise política e as tensões sociais aumentavam a cada dia devido à repressão e à censura causadas pela ditadura civil-militar, assim, a identidade musical posta no território cultural e político brasileiro se dividia. Por um lado, existia a convicção dos “conservadores”, que cultivavam seu trabalho sem comprometimento político, e, por outro, o dos “engajados”, constituído por artistas, poetas, jornalistas, entre outros, que acreditavam que a música e as artes em geral deveriam ter, acima de tudo, um conteúdo político e social, bem como que deveriam fazer de sua arte um instrumento em busca de uma sociedade mais equitativa.

No lado conservador, a Jovem Guarda se tornou no cenário brasileiro uma mania nacional. Liderada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, a Jovem Guarda se apropriava das ideias e conceitos estabelecidos pelos Beatles e difundiu um comportamento que foi venerado pelos jovens brasileiros. Porém, a temática adotada pelos artistas da Jovem Guarda era sem envolvimento político. A maioria das canções falava sobre relacionamentos amorosos, diversão, carros e velocidade. A música *Quero que vá tudo pro inferno* – uma das mais importantes 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).

Com o fim da Jovem Guarda, diversos artistas desse segmento adotaram, nos anos 1970, um estilo de música pop romântica. A carreira de Roberto Carlos se intensificou nesse período e o cantor adotou uma linguagem musical bastante popular, o que facilitou para ele se tornar um artista sempre presente nas primeiras posições das paradas de sucesso. Sua sonoridade é construída com uma música de curta duração, possuindo refrão, ritmos lineares, repetições melódicas e harmônicas e letras constantemente falando de amor entre um homem e uma mulher. O discurso sem posição política, mantido nas composições dos anos 1970, também estava presente nas entrevistas cedidas pelos músicos aos meios de comunicação, nas quais tinham amplo espaço para divulgar suas ideias. Em uma declaração ao jornal paulista *Última Hora*, de 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 observado numa declaração à revista *Veja* de 1976, quando 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, 1976, p.44).

Devido a esse tipo de discurso sem uma posição política definida dos artistas das Jovem Guarda e principalmente pela utilização de um estilo estadunidense/inglês que

era o rock, os músicos brasileiros voltados à MPB demonstravam descontentamentos aos músicos da Jovem Guarda e o território artístico se tornava tenso. Os embates entre a turma da MPB *versus* a Jovem Guarda foram crescendo ano a ano, e, em 1967, artistas ligados à MPB, como Elis Regina, Jair Rodrigues e Geraldo Vandré, promoveram a *Passeata contra a guitarra elétrica*. Uma espécie de manifestação contra o imperialismo dos EUA e a sonoridade estrangeira sobre a música popular brasileira. A guitarra elétrica naquele momento se tornou um instrumento não grato aos olhos e ouvidos de artistas da MPB e causou desconforto a uma parte conservadora da sociedade brasileira.

Porém, de acordo com Fróes (2000, p.59), foi em meio aos festivais e bastidores de TV que a Jovem Guarda declarou guerra à MPB. Esse “combate” estava presente 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 envolvimento político, como foi dito. 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 1964, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política.

Durante a chamada “era dos festivais” – a partir de 1965 –, a música popular brasileira alcançou 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” (STHEPHANOU, 2001, p.168). Os festivais provavelmente surgiram pela ausência da então idealizada expressividade, 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.

Com 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, conseqüentemente, 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) descreve que

[...] o triunfo da MPB era, de num certo sentido, o triunfo do “povo-nação”, símbolo da resistência política, que ressurgia nos discursos apologeticos da imprensa e de alguns intelectuais de oposição. O triunfo da MPB era também a materialização da articulação entre as falas dos 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.

Outro ato bastante significativo sobre o território musical e sua representação política aconteceu em 1967, no *III Festival da Música Popular Brasileira* da *TV Record* (festival que mostrou para o Brasil o Tropicalismo nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil). Sérgio Ricardo, interpretando a canção de cunho social intitulada *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 plateia. “*Vocês ganharam! Vocês ganharam! Isso é o Brasil subdesenvolvido, vocês são uns animais!*” Exclamava Sérgio Ricardo.

Talvez a música mais emblemática contra o regime militar brasileiro seja *Pra não dizer que não falei das flores* ou *Caminhando*, de Geraldo Vandré. A composição foi apresentada no *III FIC* em 1968 e ficou em segundo lugar. A vencedora do festival foi *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim. *Pra não dizer que não falei das flores* era considerada pelos militares um “achincalhe” às Forças Armadas, um desrespeito aos soldados e um culto à subversão (STEPHANOU, 2001 p.164). Com versos como: *Caminhando e cantando e seguindo a canção / [...] Vem, vamos embora que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer [...] 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*, 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. Vandré demonstrou-se um forte compositor presente na música de protesto, com canções como *Hora de Lutar*, *Ladainha*, *Despedida de Maria* e *Disparada*. Napolitano (2004 p.209) assegura 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 bossa nova.

A resposta do governo militar veio no dia 13 de dezembro de 1968, quando o presidente Artur da Costa e Silva impôs o *Ato Institucional Nº 5 (AI-5)*. O AI-5⁵⁷, entre outras coisas, veio combater o crescimento das manifestações estudantis, determinando, entre outras deliberações, as seguintes medidas de segurança: a liberdade vigiada, a proibição de frequentar determinados lugares e o domicílio determinado. Segundo 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.

Nesse período, o território identitário musical brasileiro se tornou ainda mais complexo devido à intensificação do embate entre esquerda e direita, havendo, de um lado, o fator de repressão exercido pela direita, e, do outro, o de resistência. O engajamento artístico-musical, proposto por parte de alguns segmentos de esquerda, colaborou para o fato e transformou as atitudes culturais e, consecutivamente, musicais no país. Do lado repressivo, a censura exercida durante o AI-5 era uma atitude que visava à conservação do sistema político existente contra forças progressistas, recriminando rádios, televisão, cinema, discos, músicas, shows e espetáculos teatrais. Portanto, ela desagradava a todos os artistas, não importando a área ou o estilo musical. Dessa forma,

⁵⁷ O AI-5 dava 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 juizes, cassou mandatos, acabou com as garantias do habeas-corpus e aumentou a repressão militar e policial. Com o AI-5, qualquer manifestação artística teria de ser julgada pelos censores. Qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob vigilância do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

por mais de uma década, só viriam a público a música, a 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 *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS).

Para estarem certos 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 [*Divisão de Censura de Diversões Públicas*] DCDP” (CAROCHA, 2006, p.201). Com todo esse aparato militar, muitos artistas nesse período foram prejudicados pela coibição vigorante. Até mesmo a música brega/cafona⁵⁸ sofreu com a ditadura civil-militar no Brasil e procurou se afirmar no território artístico brasileiro. No rastro da chamada “defesa da moralidade e dos bons costumes”, diversos artistas populares tornaram-se alvo da censura do regime, inclusive os artistas de música brega (ARAÚJO, 2002, p.57). Algumas canções foram censuradas por despreverem atitudes comportamentais alusivas ao sexo, por exemplo.

De acordo com Araújo (2002, p. 54),

[...] o aparato repressivo que se abateu sobre a música e o músico brasileiro durante os anos mais duros do governo militar não atingiu apenas os figurões da MPB, embora estes fossem, até por sua visível militância política, muito mais vigiados e censurados. Mas os “cantores das empregadas” também foram vítimas da repressão, e em algumas vezes também tiveram que malandramente valer-se da linguagem da fresta para ludibriar o cerco do censor.

Outro segmento musical que se tornou referência no cenário nacional na década de 1970 foi o Clube da Esquina. A música de Milton Nascimento, Flávio Venturini, Vermelho, Tavinho Moura, Toninho Horta, Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, Beto Guedes e Wagner Tiso trazia elementos da música brasileira, música folclórica e rock (principalmente os Beatles). Os compositores do Clube da Esquina, movidos por um ímpeto coletivo, não deixaram de acompanhar, atentos, os sobressaltos que mergulharam o país democrático dos primeiros anos da década de 1960 em um estado de exceção governado pela ditadura civil-militar após o golpe de 1964 (MARTINS, 2009, p.26). Na

⁵⁸Gênero musical de sucesso no Brasil na década de 1970, quando os artistas sofreram forte influência de músicos populares das décadas de 1950 e 1960 como Paul Anka e Rita Pavone, por exemplo. Artistas como Reginaldo Rossi, Waldik Soriano e Odair José misturavam ritmos do rock, mambo e música nordestina com letras românticas.

década de 1970, esses artistas estenderam suas inovações para além de sua cidade natal – Belo Horizonte no estado de Minas Gerais – e conquistaram todo o país. Milton Nascimento tocou com a banda de rock de Wagner Tiso chamada Som Imaginário e, a convite do músico de jazz saxofonista estadunidense Wayne Shorter, gravou o disco *Native Dancer*, que o projetou para o mercado mundial.

Algumas canções do Clube da Esquina foram registradas em dois álbuns representativos do movimento, o primeiro em 1972 e o segundo em 1978. Martins (2009, p.37) relata que o primeiro disco,

[...] o álbum duplo *Clube da Esquina*, devido à sua ousadia musical, à variedade rítmica e à experimentação incomum na canção popular realizada até o período, foi reconhecido pela crítica especializada como um marco divisor na produção fonográfica brasileira do século XX. O disco foi concebido como uma obra coletiva, possuindo uma unidade conceitual, à maneira dos discos *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, produzido pelos Beatles em 1967 e *Tommy*, ópera-rock do grupo The Who de 1969. O LP contou com a participação maciça de todos os músicos reunidos por Milton Nascimento e até então é considerado como a consolidação das inovações musicais criadas pelo grupo.

Durante a década de 1970, a sonoridade que expressava os elementos do jazz com o samba e outros ritmos brasileiros sem a influência do rock estava no Movimento Artístico Universitário (MAU). Esse movimento era composto por artistas como Gonzaguinha, Aldir Blanc e Ivan Lins. A década de 1970 também foi o período em que o brasileiro tomou consciência da música instrumental produzida por artistas como Hermeto Pascoal, Nana Vasconcelos, entre outros, que mesclavam a música brasileira através de ritmos como samba, choro, maracatu e baião aos elementos da linguagem musical do jazz estadunidense. No exterior, esse movimento também é conhecido como *brazilian jazz*, justamente por possuir improvisação característica da liberdade jazzística e por se apropriar da harmonia sofisticada, tanto da bossa nova quanto do jazz.

É importante também relatar que foi nesse momento que a música popular brasileira se tornou um pouco mais flexível quanto à incorporação de elementos estrangeiros além do jazz. Maria Bethânia e Jorge Ben, entre outros artistas que já vinham fazendo sucesso desde a década de 1960, dividiam espaço com novos artistas, como João Bosco, Tim Maia, Fagner, Belchior e Djavan, entre outros da então nova geração, alguns deles simpatizantes do rock.

Como foi visto, o território musical nas décadas de 1960 e 1970 durante a ditadura civil-militar foi complexo, e diversos artistas tentaram construir seu espaço defendendo

um segmento musical ou outro e ao mesmo tempo lutando para sobreviver no cenário marcado pela repressão e censura. Muitas vezes, a devoção pela linguagem musical adotada era tamanha ao ponto de excluir sonoridades e selecionar outras, com o propósito de defender a suposta “verdadeira música brasileira” em prol da luta contra o governo ditador.

3.2 Caminhando contra o vento

O objetivo do presente subcapítulo é configurar a contracultura no Brasil. Para isso, será delimitado, aqui, o estudo de como a contracultura foi se fixando no país e como a contracultura atuante nos EUA serviu de base para os artistas de rock brasileiro. Dessa forma, a Tropicália ganhará destaque, uma vez que foi o movimento cultural e musical que assentou a contracultura no país.

Refletindo a hegemonia cultural dos Estados Unidos da América, foi a partir da década de 1950, com o surgimento do rock and roll, que a cultura jovem se internacionalizou. Isso se manifestou tanto na cultura popular quanto no estilo de vida de inúmeros adolescentes. Na década seguinte, através de diversas manifestações contraditórias ao *American way of life*, a juventude representava possibilidades de mudanças e inovações na sociedade, categorias observadas na insatisfeita e desviante manifestação contracultural.

No Brasil, a cultura jovem da década de 1950 sofreu influência direta dos EUA, pois, devido à política desenvolvimentista do então presidente da República Juscelino Kubitschek, o Brasil havia entrado numa fase de industrialização, o que acabou permitindo que a cultura estadunidense se agrupasse à cultura nacional. A cultura *yankee* em terras tupiniquins gerou a bossa nova e também o rock cantado em português, além de diversas outras manifestações. Conforme Dunn (2016, p.32), “a contracultura brasileira surgiu como uma das várias respostas à modernização autoritária, que enfatizava as redes de acumulação de capital, infraestrutura, desenvolvimento tecnológico e expansão das redes de comunicação”. Portanto, os atos desviantes da juventude que iniciariam as manifestações contraculturais no Brasil advieram a partir do golpe civil-militar de 1964. Movimentos de aversão e rebeldia ocasionaram manifestações com consentimento de diferentes camadas da sociedade. A *Passeata dos*

*Cem Mil*⁵⁹, organizada pelo movimento estudantil, ocorrida em 1968, é um exemplo do descontentamento para com a ditadura que estava no comando do país.

Os então considerados transgressores – por se associarem aos ideais das esquerdas – materializavam diversos tipos de manifestações de resistência ao governo ditador. Muitos achavam que o caminho mais viável era o da luta armada, em um contexto no qual grupos de guerrilha rural ou urbana influenciados pelas experiências revolucionárias – principalmente da União Soviética – objetivavam, por exemplo, a exterminação física dos chefes e assistentes das forças armadas e da polícia brasileira.

Menos perigosa, mas também perturbadora como a luta armada, uma das classificações de um esquerdista durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil relacionava-se à expressão “porra-louca”. O nome era associado a uma pessoa doida, anárquica, porém, sem amarração partidária, “pessoa ou atitude irresponsável; aquele que age sem pensar” (DIAS, 2004, p.358). Constantemente, o “porra-louca” era combatido pela direita e hostilizado pelas esquerdas engajadas que compreendiam que seu caráter e, conseqüentemente, suas atitudes políticas, eram consideradas anárquicas e denegriam a imagem do partido. A atuação desse grupo inviabilizava as táticas de luta contra o regime militar, pois, perante a mídia, tais atitudes ficavam vinculadas à imagem de desordem, vandalismo e, até mesmo, de terrorismo. Sendo assim, os militares passavam a enfrentar com austeridade as ações políticas dos “porras-loucas”.

Outro grupo que merece destaque é o do “desbunde”, termo que remete-se a uma espécie de loucura, desvario. Produzido 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, e volta e meia mudavam de partido, os desbundados acabavam rompendo com todos os vínculos políticos.

Dunn (2016, p.38) afirma que

[...] o neologismo “desbunde” foi inventado pelos guerrilheiros como um apelido dirigido aos que abandonaram a luta armada, o que provavelmente reforçou o binário guerrilheiro/*hippie* na memória geracional [...] O termo tinha práticas como consumo de drogas, recusa de emprego convencional, itinerância crônica e residência em comunidades ou comunidades alternativas. [...] A palavra “desbunde” é ricamente evocativa na maneira como combina o prefixo “des”, que transmite desfazer ou desmantelar, com “bunde”, a corruptela da bunda [...]. Referências à bunda são geralmente de

⁵⁹Tendo à frente uma enorme faixa, com os dizeres “Abaixo a Ditadura. O Povo no poder”, a passeata aconteceu na cidade do Rio de Janeiro e contou com a participação de diversos setores da sociedade brasileira, como músicos, intelectuais e outros artistas.

gênero. Em relação aos homens, a bunda muitas vezes tem conotações negativas, como em apelidos como bundão e bunda mole, que, respectivamente, sugerem preguiça e covardia. Em seu uso original, desbunde implicava um comportamento contrarrevolucionário inadequado para os rigores da insurgência armada.

O “desbunde” ou “desbum” significava o estado de estar fora do sistema, à margem, em negação à “caretice”. Para muitos conservadores, o desbunde surgiu como algo insano, que acabava saindo dos limiares da normalidade, podendo ser considerado como uma espécie de abstração e transcendência (BAHIANA, 2006, p.82). O ato contracultural de desbundar normalmente era observado pela esquerda engajada como um modo de vida execrável, beirando a loucura, a “piração”.

Com esse cenário de insatisfações governamentais em meio à ditadura civil-militar, as manifestações contraculturais foram representadas também no meio artístico. O cineasta brasileiro Glauber Rocha colaborou para o surgimento do chamado Cinema Novo, em que os filmes criticavam a miséria e as desigualdades sociais no Brasil. Seus filmes acabaram se expandindo devido ao ambiente favorável da cultura engajada, que solicitava às massas uma visão crítica da então atual situação do povo brasileiro. Todavia, o Cinema Novo revolucionou a linguagem cinematográfica através de um discurso fragmentado incorporando elementos de *kitsch*⁶⁰ e se debruçando sobre a ação das esquerdas, focalizando a classe média urbana.

Já no conhecido como Cinema Marginal, se destacaram Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, os quais propunham um radicalismo extremo na linguagem cinematográfica. No teatro, José Celso Martinez Corrêa defendia a ideia de que “o objetivo [era] abrir uma série de Vietnãs no campo da cultura, uma guerra contra a cultura oficial, de consumo fácil” (apud VENTURA, 2008, p.85). Reconhecido como Zé Celso, o artista liderou o Teatro Oficina, onde expunha irreverência e seus descontentamentos com relação à conjuntura do país naquele momento. O teatro musical também assumiu um importante papel na contracultura brasileira, logo após o golpe civil-militar. “Depois da supressão do CPC, vários de seus participantes dramaturgos formaram o Grupo Opinião, um fórum para articular publicamente uma ‘opinião’ em um contexto de repressão política” (DUNN, 2009, p.72).

⁶⁰ A palavra *kitsch* pode ser aplicada a objetos vulgares, normalmente baratos, sentimentais e considerados bregas, pois imitam referências da cultura erudita sem juízo crítico e sem alcançarem o grau de propriedade de seus arquétipos. A estética *kitsch* é marcada pelo exagero de formas e cores e pelo descompromisso com relação aos indicadores mais sofisticados de beleza.

[...] eventos como o *Show Opinião* costumava atrair um público social e cultural urbano algumas vezes chamado de esquerda festiva”, composto em sua maior parte de jovens estudantes, professores, jornalistas e outros artistas [...]. em alguns aspectos, esse grupo é comparável aos círculos da nova esquerda surgida nos Estados Unidos no início da década de 1960. Apesar das enormes diferenças de contexto, a política de esquerda nos dois países era em grande parte centrada nos jovens e extremamente crítica em relação às organizações esquerdistas tradicionais. No Brasil, muitos ativistas pós-1964 romperam com o *Partido Comunista Brasileiro*, percebido como cauteloso e reformista demais. Suprimida pelo regime militar, a jovem esquerda se voltou para o protesto simbólico por meio de eventos culturais. A esquerda festiva era sintomática das crises políticas e existenciais de um setor jovem e relativamente privilegiado (DUNN, 2009, p.76).

Como observado, a esquerda se traduzia de diversas facetas e formulava manifestações que fortaleciam a contracultura na década de 1960 no Brasil. Além do cinema e do teatro, a contracultura se apresentava também através de jornais e revistas que relacionavam música, moda e diversas outras manifestações artísticas. Devido à forte representatividade que exercia no mundo nesse período, a juventude contracultural se apresentou no Brasil através do movimento intitulado de “cultura marginal”, disseminada através de publicações alternativas como *Pasquim*, *Flor do Mal*, *Bondinho*, *Rolling Stone* (versão brasileira), entre outras. O “guru da contracultura brasileira” Luiz Carlos Maciel se destacou nesse ambiente literário *underground*, pois foi um dos fundadores do jornal *O Pasquim*, além de trabalhar como editor do semanário *Flor do Mal* e de atuar como diretor de redação da revista *Rolling Stone*. Araújo (apud DIAS, 2004, p.196) afirma que essas publicações

[...] 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.

Com os festivais de rock ocorridos fora do país e a evidência de uma imprensa alternativa no Brasil, além do consumo de drogas e o modo de vida *underground* ocorrendo no país, asseguraram um novo território identitário dos jovens, que, por meio da arte e da música, mostravam seus costumes. Fora do país, músicos como John Lennon, Bob Dylan, Joan Baez, Jimi Hendrix e Janis Joplin lutavam, por intermédio de sua música e discurso libertador, por um mundo de paz. Esses movimentos contestatórios chegaram

ao Brasil de forma impactante e influenciaram diversos artistas, dando origem ao movimento chamado de Tropicália.

Rompendo (não por completo) com os padrões de politização da canção, ou seja, quebrando os laços estreitos da música popular brasileira com a resistência política de cunho nacionalista, os artistas contraculturais liderados pelos baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, além do maestro Rogério Duprat, Torquato Neto, Os Mutantes e também Gal Costa, gravavam composições com uma maneira discursiva diferente da adotada pelos diversos artistas da chamada bossa nova ou bossa nova engajada. Nessa perspectiva, o tropicalismo foi um movimento híbrido contestador que combinava elementos da contracultura *hippie* estadunidense com a cultura popular brasileira de diferentes épocas. O Movimento tropicalista misturou rock and roll e concretismo; manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas que, para aquele momento, eram consideradas radicais. O movimento manifestou-se nas artes plásticas com destaque para Hélio Oiticica e fez um contraponto com os anteriormente citados, Cinema Novo de Glauber Rocha e o teatro brasileiro de José Celso Martinez Corrêa.

O nome do movimento definia um estado de espírito contestador que os artistas citados expunham. Caetano Veloso (1997, p.501) relata que o nome é adequado justamente por ele ter preferido enfatizar em primeiro lugar a aceitação do repertório do pop internacional, como oposição de choque ao nacionalismo. De acordo com Caetano (1997, p.501), o nome tropicália

[...] soa como uma revelação involuntária da essência do movimento. Sua própria construção – por jornalistas ingênuos a partir de uma sugestão de Luís Carlos Barreto por causa da obra de [Hélio] Oiticica – tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade.

Em meio a tensões e hibridismo cultural, o Tropicalismo surgiu nos festivais de música popular brasileira, promovidos pela *TV Record*, em São Paulo e *TV Globo*, no Rio de Janeiro. Em 1967, no *III Festival da Música Popular Brasileira* da *TV Record*, o movimento tropicalista trouxe novas possibilidades criativas para a produção cultural nacional. Nesse festival, Caetano Veloso interpretou *Alegria, Alegria*, e Gilberto Gil, ao lado dos Mutantes, *Domingo no Parque*. Essas suas composições falam do povo brasileiro e do jovem moderno, porém, com uma maneira mais descompromissada e coloquial, atitude que se diferenciava da canção engajada e nacionalista que vinha sendo executada pelos artistas nos festivais.

Segundo Dunn (2009, p.88),

[...] Caetano Veloso foi vaiado quando se apresentou pela primeira vez nas eliminatórias com a banda de rock argentina Beat Boys. A platéia reagiu contra a presença de um grupo de rock estrangeiro no palco do qual participava um jovem cantor baiano que tinha acabado de lançar seu primeiro LP de músicas de bossa nova. Na época, a guitarra elétrica ainda era considerada por muitos nacionalistas culturais um sinal de “alienação” cultural. A simples presença de um grupo de rock sugeria a afiliação de Caetano à Jovem Guarda. No entanto, ele conseguiu conquistar a platéia inicialmente hostil durante a rodada eliminatória e foi recebido com entusiasmo nas finais.

Alegria, Alegria ficou na quarta colocação e *Domingo no Parque* ficou como segunda colocada. As duas composições têm 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. Essas ideias podem ser observadas na linguagem sonora, visual e poética dos tropicalistas. Essa afirmação é notável nestes versos de *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* [...]. Na música de Caetano Veloso, existe uma alusão à “canção que consola”, quando a MPB procurava desenvolver uma retórica da revolta. Também é notória 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).

Do mesmo modo, a sonoridade tropicalista foi construída através de elementos modernos como o uso do então revolucionário instrumento musical, a guitarra elétrica, em contraponto com os ritmos brasileiros e o violão, fator desterritorializante no contexto habitual da sonoridade que os festivais apresentavam até então. Esse ato desviante deu-se primeiramente no ano de 1967 através de Gilberto Gil que, de acordo com Calado (1997, p.122), procurava uma sonoridade semelhante a dos Beatles, adicionando 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. Calado (1996, p.93)

ainda relata que o encontro de Gil e Os Mutantes partiu da iniciativa do próprio baiano, que os convocou para a gravação de *Bom Dia*.

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 esse som passava pelo rock e pela guitarra elétrica.

Esse ato desviante de introduzir a guitarra elétrica e o rock na música popular brasileira contribuiu para a formação de uma contracultura sonora no país. Os tropicalistas criticavam o governo militar e não se adequavam aos princípios da esquerda engajada. Distinguiam-se pelo excesso, figurino inovador, cabelos compridos juntamente com o hibridismo musical. As *performances* normalmente chocavam pelo abuso estético, e a paródia e o deboche eram frequentemente utilizados. Dessa forma, a tropicália desterritorializou a música popular brasileira. Para fortalecer essa ideia, observa-se que as letras das canções contavam com “jogos de linguagem”, se aproximando da poesia de caráter experimental e basicamente visual dos concretistas. Normalmente, as mensagens das letras eram codificadas e exigiam maior atenção do público para que fossem de fato compreendidas. A composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso *Bat Macumba* (*Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968), gravada por eles juntamente com Os Mutantes e Gal Costa, é um exemplo.

batmacumbaiéié batmacumbaoba
 batmacumbaiéié batmacumbao
 batmacumbaiéié batmacumba
 batmacumbaiéié batmacum
 batmacumbaiéié batman
 batmacumbaiéié bat
 batmacumbaiéié ba
 batmacumbaiéié
 batmacumbaié
 batmacumba
 batmacum
 batman
 bat
 ba
 bat
 batman
 batmacum
 batmacumba
 batmacumbaié
 batmacumbaiéié
 batmacumbaiéié ba
 batmacumbaiéié bat
 batmacumbaiéié batman
 batmacumbaiéié batmacum
 batmacumbaiéié batmacumba
 batmacumbaiéié batmacumbao
 batmacumbaiéié batmacumbaoba

Em *Bat Macumba* e em diversas composições dos tropicalistas, outro ato desviante observado é o da antropofagia, pois, em certo sentido, o movimento tropicalista utilizava das ideias de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, que a partir dos anos 1920 tinham por objetivo se tornar “canibais culturais” e digerir a cultura exportada da Europa e dos Estados Unidos e mesclar com a cultura brasileira, moldando um novo tipo de arte nacional. Na música *Bat Macumba* é notável o uso da palavra “Batman”, símbolo da cultura estadunidense demonstrando um ato de se apropriar de tal cultura e regurgitá-la, misturando-a com a cultura e a identidade nacional afro-brasileira, nesse caso, representado pela palavra “macumba”.

Com essa ideia de digerir a cultura pop estrangeira, o movimento tropicalista foi bastante influenciado pela estética da *pop art* de artistas como o estadunidense Andy Warhol. Através da *pop art* e do clima tropical do Brasil, os tropicalistas propositadamente evocaram imagens de um Brasil esteoretipado como um éden cristalizado para contrapô-las com alusões contundentes da ditadura violenta e da miséria que o país atravessava. Musicalmente, tudo isso era demonstrado com a utilização do rock psicodélico, da música erudita, da música popular brasileira e da junção da guitarra elétrica com violinos e berimbau.

É importante ter em mente que a estética sonora da Tropicália não sugeria um novo estilo ou gênero musical. Em vez disso, a música abarcava uma colagem de diversos estilos, tanto nacionais quanto internacionais, do passado ou contemporâneos. De acordo com Caetano Veloso (1997, p.247), “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix”. Sendo assim, a música tropicalista pode ser compreendida como uma mixagem entre música popular brasileira tradicional, a música pop/rock internacional e experimentação de vanguarda.

No ano de 1968, foi lançado um manifesto do grupo, o disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, e a obra de Caetano apresentada juntamente com Os Mutantes na eliminatória do *III FIC É Proibido Proibir*, fugiu ao lugar comum, não seguiu os padrões convencionais e violou a previsibilidade das músicas habituais em festivais de emissoras de TV. Com isso, foi achincalhada pela falta de entendimento do público em relação à música e ao mesmo tempo chamou atenção da sociedade brasileira. Calado (1997, p. 218) descreve que

[...] naquela noite, 12 de setembro, não foram vaias 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 vaias 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.

De acordo com Caldas (2005, p. 166), Caetano

[...] não aceitou a redundância e introduziu um comportamento cênico e uma canção esteticamente inovadora. Esse foi o real motivo da reação irada, quase irracional do jovem público que assistia o festival. Não entendeu a mensagem, porque ela não foi ao encontro do código previsível do ouvinte e espectador dos festivais. A roupa de plástico, sons e ruídos musicais, a guitarra elétrica em um festival de música popular brasileira, o requiebro do cantor não faziam parte desse código. Ele havia sido rompido exatamente quando a platéia esperava o *déjà-vu*, como nos festivais anteriores.

O escracho aos artistas no palco foi um duro golpe aos músicos contraculturais, pois não acreditavam em tamanha incompreensão por parte do público. Porém, Caetano rebateu a plateia com o seguinte desabafo:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] A mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada! [...] Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de *charleston*. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil [...] Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! [...] O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (CAETANO VELOSO, 1968).

Caetano, tocou em assuntos importantes para essa pesquisa quando relatou que existia um policiamento à música brasileira e que a partir do movimento tropicalista a música brasileira poderia, sim, possuir influência estadunidense, ou seja, ele se afastou das estruturas e rompeu com a fronteira e o território sonoro (fonte de identificação cultural), abalando a identidade sonora usual até então por músicos no Brasil. No seu desabafo, Caetano sugere, com outras palavras, que sua música possuiu um caráter desviante, pois, através da canção, se diferenciou da regularidade exercida por artistas nos festivais. *É Proibido Proibir* tornou-o *outsider* naquele contexto, e por estar fazendo tal ato dentro de um território com apropriação simbólica, com identidades territoriais que eram os festivais e a música brasileira naquele momento, Caetano propiciou uma desterritorialização sonora e simbólica (destruição não por completo ou hibridação) do território, quando afirma que ele e Gilberto Gil tiveram coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas elas, confundindo o público por apresentar elementos da linguagem musical como melodia, timbre e arranjo desviante.

Os tropicalistas também participaram do *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. Já a canção *Divino Maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa, se destacou devido ao texto que denunciava o governo ditador. A música panfletária dos tropicalistas ficou com a terceira colocação. A letra demonstra preocupação e receio em viver com a

política militar e descreve que, para se viver em tempos de ditadura, é preciso estar “atento” e ser acima de tudo “forte”. Essa afirmação é notória em versos como: *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*. A partir disso, a tropicália se solidificou nos festivais de projeção nacional com a participação de Tom Zé, Caetano, Gil e os Mutantes. Porém, mesmo o movimento se tornando reconhecido pelo grande público e tendo adeptos na plateia e na compra de discos desses artistas, tudo isso não gerou completa aceitação.

De acordo com Dunn (2009, p. 185):

A tropicália se consolidou como movimento em 1968, durante um período de intenso tumulto político e cultural. No início foi interpretada como uma adoção irônica do *kitsch* e do mau gosto na cultura brasileira. Os tropicalistas reciclavam conscientemente materiais anacrônicos, como os estilos melodramáticos anteriores à bossa nova. A releitura de elementos datados feita pelos tropicalistas combinava uma mistura de paródia, que envolvia uma crítica irônica, e pastiche, que sugeria uma medida de cumplicidade. As autoridades militares se mantinham, em geral, indiferentes à atuação dos tropicalistas, mas se mostraram cada vez mais alarmadas pelas irônicas apresentações televisionadas e pelos “eventos” do grupo. Essas apresentações também intensificaram as tensões com os nacionalistas de esquerda, que assumiam uma postura crítica diante do flerte dos tropicalistas com o consumismo e a cultura de massa. Em defesa apaixonada do movimento e num ataque ao “policiamento” da música popular brasileira, Caetano reagiu a seus críticos argumentando que ele e Gil tiveram “a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas”

A esquerda nacionalista via os experimentos dos tropicalistas com receio e até mesmo hostilidade, já que a utilização de instrumentos elétricos e o emprego da música da mídia de massa, além das músicas com certo grau de subjetividade não estavam de acordo com os códigos utilizados pela MPB. No final do ano de 1968, a situação dos tropicalistas foi agravada. Com o sentido de acabar com as manifestações de enfrentamento por parte das esquerdas e dar aos militares maior controle e supremacia no campo social brasileiro, o presidente Arthur da Costa e Silva assina, no dia 13 de dezembro, o Ato Inconstitucional n. 5. Nesse momento, a repressão se torna intensa e começa a produzir seus frutos imediatos na cultura brasileira.

Não é possível calcular o número exato de prisões – até porque o AI-5 não gostava de registros e controles desse tipo –, mas se estima que, no período que se seguiu ao 13 de dezembro, algumas centenas de intelectuais, estudantes, artistas, jornalistas, tenham sido recolhidos às celas do DOPS, da PM e aos vários quartéis do Exército, da Marinha e da Aeronáutica em todo o país

(VENTURA, 2008, p. 253).

Mesmo com toda a repressão e censura instaurada no Brasil, os artistas contraculturais transgrediam as ordens militares. Durante uma apresentação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, no ano de 1968, no Rio de Janeiro, na boate *Sucata*, ocorreu um incidente que contribuiu para o fim da Tropicália. No espetáculo, foi pendurada no cenário uma obra do artista plástico Hélio Oiticica. A obra era uma bandeira que continha a imagem de um traficante que havia sido assassinado pela polícia. Além disso, a inscrição "Seja Marginal, Seja Herói" estava contida na bandeira. De acordo com Gilberto Gil e Zappa (2013, p.116), "isso causou a suspensão do show e o fechamento da boate, como também a maledicência de uma radialista paulista que tratou de disseminar a versão de que Caetano e Gil apareciam enrolados na bandeira brasileira e cantavam o Hino Nacional enxertado de palavras". Obviamente, no olhar dos militares, essa atitude era um ato transgressor, desrespeitador e merecedor de punição.

No ano de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram prisões arbitrárias em quartéis militares, e logo depois permaneceram no ostracismo forçado, em regime de prisão domiciliar. "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). Posteriormente, foram exilados no Reino Unido, dando fim ao movimento.

Inspirados na frase "Seja Marginal, Seja Herói" contida na obra de Oiticica, a contracultura se manteve no Brasil imediatamente após o fim da Tropicália com a Geração mimeógrafo, também chamada de poesia marginal. Influenciados pelo livro *Sidarta*, do escritor Hermann Hesse, pelas obras do filósofo Jean-Paul Sartre e principalmente pela *Geração Beat*, professores universitários, intelectuais, poetas e demais artistas escreviam em todo país durante a década de 1970 através de meios alternativos de divulgação e difusão como na utilização do mimeógrafo e nas vendas de mão em mão nas universidades, escolas, praças e ruas do país. O conteúdo criado por poetas como Chacal e Torquato Neto normalmente denunciava o governo ditador e buscava acima de tudo liberdade.

Durante toda a década de 1970, outro movimento musical reforçou a contracultura no país. Intitulado de Udigrudi – "versão debochada de Glauber Rocha para o termo *underground*" (DIAS, 2004, p.39) – o movimento formado por artistas do estado de

Pernambuco contestou o cenário político e social brasileiro através do excesso do uso de LSD e influência sonora e comportamental da contracultura tropicalista e estadunidense. Ave Sangria, Robertinho de Recife, Flaviola & O Bando do Sol, Aristides Guimarães, Alceu Valença, Lula Côrtes, Zé Ramalho, entre outros, produziram rock psicodélico juntamente com música nordestina como caboclinho, coco, frevo e maracatu. Tal movimento também foi chamado de Psicodelia Nordestina. Da mesma forma que os tropicalistas, esses artistas misturavam violão, viola caipira, pandeiro, etc., com instrumentos elétricos como a guitarra.

Dessa forma, a filosofia tropicalista ecoou e tomou forma também na atitude e sonoridade contracultural dos artistas de rock da década de 1970 no Brasil. Os Mutantes tropicalistas incentivaram diversas bandas de rock a formar uma cultura *underground*, marginal, a partir de 1968. A banda formada por Rita Lee, Sergio Dias, Arnaldo Baptista e os demais tropicalistas teve papel decisivo nas mudanças ocorridas naquele momento, pois seus músicos estavam abertos às transformações que então se processavam no país, assimilando a internacionalização cultural. O universo social e político que estava em desenvolvimento em diversos lugares do mundo foi notado por esses músicos, bem como os dados da indústria cultural e da moda que, naquele momento, tinha nova linguagem estética fora do Brasil. Sendo assim, os tropicalistas e conseqüentemente as bandas de rock brasileiras, a partir de 1968, se posicionaram abertamente sobre essas questões, dividindo em facções contrárias representativas de artistas, público e crítica. Esse posicionamento gerava questões sobre o experimentalismo sonoro e a crítica cultural, e, em tempos de ditadura, sobre o tipo de resistência política adotado. Os interesses artísticos, políticos e culturais que misturavam formas populares e eruditas, nacionais e internacionais inspiraram a sensibilidade e o reconhecimento das contribuições da cultura afro-brasileira, da cultura de massa e do mercado, e todos esses atos desviantes acabaram configurando a contracultura brasileira.

3.3 As crianças da nova floresta

Os filmes *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, de 1955, que tinha a música *Rock around the clock* de Bill Haley, e *Ao balanço das horas (Rock around the clock)* lançado no mercado brasileiro em 1956, provocaram euforia e satisfizeram as

pretensões da juventude recentemente urbanizada, que estava de acordo com a política desenvolvimentista do governo Juscelino. Ensaucedido com a animação do rock de Bill Haley na tela, o público juvenil aderiu facilmente à influência estadunidense.

Envolto de euforia, a primeira gravação do rock produzido no Brasil foi justamente uma versão de *Rock around the clock*, de Bill Haley. Porém, o registro foi feito pela voz de uma cantora de samba-canção⁶¹ de sucesso chamada Nora Ney. Nora já estava com 33 anos quando gravou a canção e não possuía forte ligação com o gênero, mas, mesmo assim, impulsionou o surgimento de artistas de rock no país.

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 (ROSA, 2004, p. 08).

Uma versão em português chamada *Ronda das horas*, lançada em novembro de 1955, gravada na voz de Heleninha Silveira, e outra instrumental interpretada pelo acordeonista Frontera, também foram colocadas no mercado fonográfico brasileiro. Nesse período, o país não tinha “roqueiros” propriamente ditos, mas sim alguns poucos artistas de outros gêneros que, assim como Nora Ney, 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.9). A música foi composta por Miguel Gustavo, compositor do ilustre hino da *Copa de 1970, Pra frente Brasil*.

A aparição dos primeiros roqueiros legítimos no Brasil se deu apenas em 1958, com Tony e Celly Campello. Logo após a estreia dos irmãos Tony e Celly, surgiram nomes como Betinho & Seu Conjunto (provavelmente a primeira banda de rock brasileira, mesmo tocando outros gêneros em seu repertório), Sérgio Murilo, Wilson Miranda, Ronnie Cord e Demétrius. Foi justamente nesse período que os músicos começaram a ganhar espaço nas rádios e nos programas de TV. O primeiro programa da TV brasileira totalmente voltado para a juventude foi *Crush em Hi-Fi*, exibido na *TV Record*, e apresentado pelos irmãos Tony e Celly Campello. Nesse período, a maioria dos sucessos foram versões de músicas já consagradas fora do país, como as famosas *Stupid*

⁶¹ O samba-canção é um estilo de samba introspectivo originado na década de 1930 que possui letras românticas e andamento lento.

cupid e Tintarella di luna, que se transformaram em *Estúpido cupido* e *Banho de lua* respectivamente (ROSA, 2004, p.19).

O rock dessa fase tinha letras sem 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. E devido à problemática das inúmeras versões, vários roqueiros aderiram à música instrumental, valorizando ainda mais a guitarra elétrica que anos mais tarde seria crucialmente criticada no Brasil. Aoki (2000, p.9) afirma que

[...] ainda na década de 1950, 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.

O fervor do rock brasileiro, no entanto, se deu através de um programa exibido na *TV Record* intitulado *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa tinha uma audiência grandiosa e acabou consolidando uma indústria em torno da *Jovem Guarda*. Desse modo, nascia o Iê iê iê Tupiniquim⁶², com uma grife que distribuía vários produtos, desde calças, jaquetas, botas e até bonecos dos artistas.

Rosa (2004, p.41) relata 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.

Como foi dito anteriormente, 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 civil-militar

⁶² O termo Iê iê iê foi retirado dos gritos “yeah yeah yeah” presentes na interpretação da canção *She loves you* dos Beatles.

instaurada no Brasil, os músicos ligados a esse movimento não aplicavam um discurso político em suas letras ou *performance*, simplesmente não manifestavam qualquer reação ou envolvimento. Além de Roberto, Erasmo e Wanderléa, vários outros artistas representaram a juventude nesse período, como Renato e seus Blue Caps, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Eduardo Araújo, Martinha, entre outros, porém, sem aspirações revolucionárias.

Contraopondo-se ao rock ingênuo trabalhado pela Jovem Guarda, surge uma geração de roqueiros no Brasil no final da década de 1960, inspirada na contracultura tropicalista e no rock psicodélico e progressivo produzido principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. O rock brasileiro, nesse período, surge contra o consumo exacerbado que vinha sendo atribuído à Jovem Guarda e a toda cultura *pop* no Brasil. Com isso, várias bandas até o final da década de 1970 buscaram um novo ideal musical e social.

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 ideias, 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 ideias 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.

Os ideais tropicalistas estão presentes em diversas composições do rock brasileiro nesse período. Os roqueiros mantiveram a musicalidade tropicalista iniciada por Gil e Caetano e logo fixaram uma sonoridade específica, com letras pacifistas e críticas ao sistema repressivo. Além disso, possuíam atitudes e comportamentos até então não vistos no país.

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 1970 - 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 (BAHIANA, 1979, p.42).

Os Mutantes, por participarem do movimento tropicalista, tornaram-se a banda de maior referência para as outras do rock contracultural brasileiro. Com a formação original de Rita Lee (vocal e percussão), Sérgio Dias (guitarra e vocal) e Arnaldo Baptista (baixo, teclado e vocal), e as participações importantes de Liminha (contrabaixo) e Dinho Leme (bateria), a banda gravou sete discos. *Os Mutantes* em 1968; *Mutantes* em 1969; *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* no ano de 1970; *Jardim Elétrico* em 1971; *Tecnicolor* (gravado em 1970 e lançado em 2000) e *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets* no ano de 1972. Ainda em 1972, Os Mutantes gravaram mais um disco. Porém, devido a uma estratégia de *marketing* do selo *Polydor Records*, o grupo lançou o álbum como sendo solo de Rita Lee. *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida* ficou creditado apenas à Rita, embora os Mutantes como um todo tenham participado ativamente do álbum.

Após a saída de Rita Lee, no ano de 1972, Os Mutantes gravaram, em 1973, o LP *O A e o Z* (lançado apenas em 1992). Em outro momento, sem Arnaldo, Dinho e Liminha, Sérgio Dias reintegrou a banda com outros músicos e lançou o *Tudo Foi Feito Pelo Sol*, no ano de 1974, com Túlio Mourão (teclados), Rui Motta (bateria) e Antônio Pedro Fortuna (contrabaixo). No mesmo ano, Arnaldo Baptista lançou o disco *Loki?*, que contou com a participação de seus ex-companheiros de Mutantes Dinho Leme, Liminha e Rita, além de Sérgio Kaffa.

Os Mutantes ainda lançaram o disco intitulado *Mutantes Ao Vivo* em 1976. Nesse disco, mais uma formação, Luciano Alves (teclados) e Paul de Castro (contrabaixo) substituem Túlio Mourão e Antônio Pedro Fortuna. Esse disco fecha um ciclo de extrema produtividade musical da banda, que, por sua vez, conseguiu mesclar diversos estilos de rock durante sua existência.

O grupo iniciou no tropicalismo e foi influenciado diretamente por Gil, Caetano, Tom Zé e por outros artistas da música popular brasileira como João Gilberto, além, é claro, do rock dos anos 1950 e 1960 (principalmente dos Beatles). Adotaram o bom humor e a psicodelia como linguagem e, após a saída de Rita Lee, se aprofundaram ainda mais no rock progressivo. Consequentemente, isso fez com que fosse aberto um espaço para uma diversidade de bandas com a mesma ambição.

Rita Lee, que já havia gravado em 1970 o álbum solo intitulado *Build Up*, formou, em 1973, uma dupla com Lúcia Turnbull, chamada Cilibrinhas do Éden, a qual apresentava uma sonoridade um pouco mais concentrada no rock and roll tradicional. Ainda na década de 1970, Rita Lee participou do grupo Tutti-Frutti. A banda foi formada por Lúcia Turnbull (violão e vocal), Luiz Carlini (guitarra), Lee Marcucci (contrabaixo) e Emilson Colantonio (bateria). Também passaram pelo grupo Franklin Paolillo (bateria), Sérgio Della Monica (bateria), Paulo Mauricio (teclados), Roberto de Carvalho (guitarra, teclados e vocais) e Juba Gurgel (bateria). Com Rita Lee, a banda lançou em 1974 *Atrás do Porto tem uma Cidade*; em 1975 *Fruto Proibido*; *Entradas e Bandeiras* em 1976; *Refestança* com Gilberto Gil no ano de 1977 e *Babilônia* no ano de 1978. Após sua saída, o Tutti-Frutti contou com a presença de Simbas no vocal e lançou mais um álbum intitulado e *Você sabe qual o melhor remédio*, no ano de 1980.

Outro grupo importante que teve a tarefa de dar continuidade artística e revolucionária após o fim da Tropicália foi Novos Baianos. O grupo se viu à frente de uma linha evolutiva não apenas no território musical, e sim frente a uma continuidade social e política manifestada na obra tropicalista. O próprio nome do grupo sugere a continuidade, ou seja, a ininterrupção cultural tropicalista segmentada numa nova geração de baianos.

Formado em 1967, os Novos Baianos eram primeiramente Paulinho Boca de Cantor (voz), Baby Consuelo (voz), Moraes Moreira (voz e violão) e Luiz Galvão (texto). De acordo com Luiz Galvão (1997, p. 259):

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 1964, 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.

A partir de 1970, entram no grupo 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). O vínculo cultural proposto pelos Novos Baianos com o fim da Tropicália seguiu firmemente com a banda nos anos seguintes. 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 1970, somados aos últimos da década anterior, traduzem esse tempo que é respeitado pela qualidade artística desenvolvida.

Esteticamente, a banda misturava ao rock, de forma autêntica e eficiente, samba e choro. João Gilberto, um dos criadores da bossa nova, visitava o grupo em um apartamento no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Isso fez com que os roqueiros percebessem e incorporassem à música brasileira a estética do grupo de maneira didática. Essa considerável união pode ser observada em diversos trabalhos da banda, que conecta de uma forma significativa a guitarra elétrica ao cavaquinho. Com essa linguagem musical, gravou *É Ferro na Boneca* em 1970; *Acabou Chorare* em 1972; *Novos Baianos F. C.* no ano de 1973; *Novos Baianos* em 1974; *Vamos pro Mundo* no ano de 1975; *Caia na Estrada e Perigas Ver* em 1976; *Praga de Baiano* em 1977 e *Farol da Barra* em 1978. Em carreira solo, Moraes Moreira gravou quatro discos: *Moraes Moreira* em 1975; *Cara e Coração* em 1977; *Alto Falante* em 1978 e *Lá vem o Brasil Descendo a Ladeira* no ano de 1979. Paulinho Boca de Cantor também lançou um disco solo com seu nome em 1979. Baby, em 1978, lançou o disco *O Que Vier Eu Traço*, e, em 1979, o disco *Pra Enlouquecer*. Por sua vez, Pepeu Gomes lançou dois discos na década de 1970, *Geração de Som* em 1978 e *Na Terra a Mais de Mil* em 1979.

Musicalmente, a década de 1970 foi marcada por artistas que construíram e asseguraram terminantemente a identidade do rock no país. Diversos 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”. Algumas das 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, no qual também estava presente o Módulo 1000.

O grupo carioca O Terço foi formado no final dos anos 1960, inicialmente por Jorge Amiden (guitarra e vocal), Sérgio Hinds (vocal, contrabaixo, violoncelo elétrico e depois guitarra) e Vinícius Cantuária (bateria e vocal). Ao longo dos anos durante a década de 1970, obteve várias formações. Tocaram na banda Cezar de Mercês (contrabaixo, guitarra e vocal), Sérgio Magrão (contrabaixo e vocal), Luiz Moreno (bateria e vocal), Flávio Venturini (teclados e vocal), Sérgio Kaffa (teclados) e Ivo de Alencar (guitarra). Nesse período, a banda lançou os álbuns *O Terço* em 1970; *Terço* em

1973; *Criaturas da Noite* em 1975; *Creatures of the Night* em 1976; *Casa Encantada* também no ano de 1976 e *Mudança de Tempo* em 1978. O Terço foi uma banda que produziu dentro do rock progressivo e transitou também pelo rock rural (folk rock brasileiro). No ano de 1972, após sua saída do Terço, Jorge Amiden lançou um disco com Luiz Mendes Junior (violão e vocais) e Alen Casinho Terra (guitarra e contrabaixo). O Trio se chamou Karma e se desfez pouco mais de um ano após o lançamento do disco homônimo. No ano de 1979, outro ex-integrante do Terço, Cezar de Mercês, lançou o álbum solo chamado *Nada no Escuro*.

Já o outro grupo carioca citado anteriormente, Módulo 1000, surgiu em 1969 e era formado por Daniel Cardona Romani (vocal e guitarra), Luiz Paulo Simas (vocal e teclados), Eduardo Leal (contrabaixo) e Candinho (bateria). A banda lançou apenas um álbum no estilo progressivo, intitulado *Não Fale com Paredes*, em 1971.

Três outros grupos que obtiveram forte influência tropicalista com elementos psicodélicos foram Os Brazões, O Bando e Brazilian Octopus. A banda Os Brazões tornou-se conhecida por acompanhar Gal Costa em alguns shows e também por apresentar a música *Gothan City*, de Macalé e Capinam, no *IV Festival Internacional da Canção Popular* no ano de 1969. Seu único disco foi lançado no mesmo ano. Integravam os Brazões Miguel de Deus (guitarra), Eduardo Rocha (bateria), Roberto (guitarra solo) e Taco (baixo). O Bando também lançou seu único álbum em 1969 que continha versões de Caetano Veloso e Jorge Ben. Integravam O Bando Diógenes Burani (bateria), Marisa Fossa (vocal), Américo Issa (guitarra), Dudu Portes (bateria), Emílio Guimil (teclados), Paul de Castro (guitarra) e Rodolpho Grani Jr. (contrabaixo). O Brazilian Octopus também lançou um único disco em 1969, o qual mescla sonoridade tropicalista, psicodelismo, jazz e bossa nova. Integravam o grupo Lanny Gordin (guitarra), Hermeto Pascoal (flauta), Cido Bianchi (piano), Douglas de Oliveira (bateria), João Carlos Pegoraro (vibrafone), Carlos Alberto de Alcântera Pereira (sax e flauta), Nilson da Matta (contrabaixo) e Olmir Stocker “Alemão” (violão e guitarra).

Outro grupo que misturava jazz e bossa nova ao rock era o grupo que inicialmente acompanhava Milton Nascimento nas suas apresentações chamado Som Imaginário. O parceiro de Milton de Clube da Esquina, Wagner Tiso (teclados), integrava a banda juntamente com Frederyko (guitarra), Zé Rodrix (teclados, flauta, percussão e vocal), Tavito (violão e vocal), Luis Alves (contrabaixo) e Robertinho Silva (bateria e percussão). Com essa formação, a banda gravou o disco homônimo em 1970. Com a saída de Zé Rodrix, a banda gravou em 1971 mais um disco de nome homônimo. Em 1973, foi

lançado o *Matança de Porco*, e, nesse disco, além dos músicos já citados, estavam Chico Batera (bateria e percussão), Danilo Caymmi (flauta) e Chiquito Braga (guitarra). Também passaram pela banda Laudir de Oliveira (percussão), Toninho Horta (guitarra), Nivaldo Ornelas (sax e flauta) e Naná Vasconcelos (percussão).

Zé Rodrix, por sua vez, após a saída do Som Imaginário em 1971, lançou dois discos na década de 1970, com Sá e Guarabyra no estilo classificado de rock rural. Os discos *Passado, Presente & Futuro*, de 1972, e *Terra*, de 1973, tiveram boa aceitação no mercado fonográfico brasileiro, assim como os oito discos solos que Zé Rodrix lançou nesse período, *I Acto* em 1973, *Quem Sabe Sabe Quem Não Sabe Não Precisa Saber* em 1974, *Motel - Trilha Sonora Original do Filme* em 1975, *Soy Latino Americano e O Esquadrão da Morte - Trilha Sonora do Filme*, em 1976, *Quando Será?* em 1977, *Hora Extra* em 1979 e *Sempre Livre* no mesmo ano. Sem Rodrix, a então dupla Sá e Guarabyra lançou, na década de 1970, os álbuns *Nunca*, em 1974; *Cadernos de Viagem*, em 1975; *Pirão de Peixe com Pimenta*, no ano de 1977 e *Quatro*, em 1979.

Os artistas citados até aqui tinham como público expectadores e consumidores de discos atentos ao cenário contracultural fora do país e que brotava no Brasil naquele momento. Esse então novo cenário contracultural constituído por bandas e público começou a repercutir no país, e a partir de 1969, começaram a surgir referências na imprensa sobre a existência de um movimento *hippie* no Brasil. Essas referências geraram contradições devido ao fato dos grupos em alguns momentos chocarem a sociedade por sua sonoridade e atitude comportamental desviante.

Para Tavito (2019), do Som Imaginário:

O público em geral não percebia o som das bandas de vanguarda. Havia sim, como há hoje, uma pressão da juventude descolada sobre o público. As rádios FM também ajudavam, deslocando a atenção dos menos avisados para esse segmento. Os shows enchiam – mas apenas uma pequena parte desse público percebia as mensagens.

Alain Pierre (2019), da Barca do Sol, relata que o som produzido pelas bandas de rock no Brasil na década de 1970

[...] certamente desagradava. Penso que nenhum tipo de música, em qualquer época, foi e é apreciado por unanimidade. O rock, com todas as suas características, instrumentos amplificados, bateria etc, não escapou dessa lógica e sofreu resistência do público mais conservador, como é o caso de um público mais idoso que estava acostumado a ouvir gêneros musicais bem menos barulhentos e com levadas rítmicas mais sincopadas, choro, samba, samba canção, bossa nova, jazz etc. Por outro lado foi

acolhido por parte da população mais nova. Digo parte porque também não era apreciado por todos os jovens. Eu diria que o rock chegou atendendo uma demanda de mudança política e renovação de costumes de muitos jovens que queriam algo novo. Consequentemente desagradou, por exemplo, pais conservadores que viram seus filhos seguirem caminhos bem diferentes dos planejados por eles. Além disso, desagradou também aqueles que enxergavam na guitarra elétrica um elemento invasor, estrangeiro e desagregador da cultura musical nacional. Então todos os setores que representavam o conservadorismo nacional reagiram mal a chegada do rock. O rock talvez foi o primeiro gênero musical que trouxe consigo revolta na postura, nos cabelos longos, nas roupas fora do padrão da sociedade que trabalhava em escritórios e empresas. O rock serviu de válvula de escape a uma juventude que se viu totalmente censurada nas ideias. Cantavam muitas vezes em inglês sem se importar com o sentido das palavras.

A revista *Veja* naquele ano exemplificou uma manifestação que tinha como trilha sonora o folk rock, o psicodelismo e o rock progressivo tanto inglês e estadunidense quanto o das bandas formadas no Brasil. A matéria intitulada *Hippies: onde será a festa?* falava a respeito de uma concentração na Bahia e já demonstrava que os *hippies* eram alvo da repressão policial:

Eles brotaram de todos os lados, em grupos ou solidários, caminhando no acostamento das estradas ou pedindo carona aos viajantes mais simpáticos. Com suas eternas calças de veludo, camisas muito coloridas, colares no pescoço e fitas na cabeça, eles nem puderam escolher sua alimentação. Seu maior cardápio eram as frutas que conseguiam capturar nos pomares do caminho. Sua meta final: a cidade de Salvador. O motivo: uma concentração *hippie* na capital baiana. Mas quase nada deu certo. Em primeiro lugar, o delegado de Jogos e Costumes ameaçou prender todos eles por vagabundagem. Alguns *hippies* acreditavam que a sua grande festa seria em novembro. No entanto, os mais bem informados juram que a concentração não vai sair antes de janeiro. Outros dizem que a reunião de mais de 200 deles era apenas coincidência. E a mobilização enfraqueceu. Sem falar nos que nem chegaram à Bahia. É o caso de Beatriz, 18 anos, e Marlene, 19 anos, duas gaúchas que acabaram presas em Curitiba; tiveram azar de pedir comida a um delegado (VEJA, 1969, p. 41).

Com o movimento *hippie* instalado no país, no início da década de 1970 o rock no Brasil definitivamente se estabelecia como trilha sonora do movimento e, além disso, se tornava fora dos padrões convencionais adotados pela sociedade brasileira, existindo e permanecendo integralmente à margem do sistema e obviamente não vinculado às ideias do governo ditador.

De acordo com Maciel (2004, p.56), nesse período,

[...] 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.

Buscando essa transformação e nova maneira de viver, na Bahia, outro cantor e compositor que conseguiu destaque nacional nesse período foi Raul Seixas, que incorporou ao rock o xaxado, o baião e o repente. Suas letras o transformaram em um dos maiores poetas do rock no Brasil, pois tinham diversos significados sociais, políticos e românticos. A partir de 1974, Raul, juntamente com o escritor Paulo Coelho, organizou a *Sociedade Alternativa*, que elevava o *drop out* das comunidades *hippies* para um ambiente atemporal e metafísico de espiritualidade e magia. Raul lançou seu primeiro álbum, intitulado *Raulzito e os Panteras*, em 1968. Na década de 1970, ele ainda lançou *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*, em 1971; *Krig-Ha Bandolo* e também *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*, no ano de 1973; *Gita*, em 1974; *Novo Aeon*, em 1975; *Há 10 Mil Anos Atrás*, em 1976. No ano de 1977, Raul Seixas lançou dois álbuns: *Raul Rock Seixas* e *O Dia Em Que A Terra Parou*. No ano de 1978, *Mata Virgem*, e *Por Quem Os Sinos Dobram*, no ano de 1979.

No período obscuro ocasionado pelo AI-5, a juventude buscou através das artes e do rock o seu próprio caminho em direção à felicidade, não se deixando dominar intelectual ou sexualmente. Esse tipo de atitude adotada não só pelo músico/artista, mas também pelo seu público, rescindiu com os ideais militares no país. Semelhante à contracultura adotada nos EUA e na Europa, as bandas possuíam fortes ligações com o psicodelismo e o rock progressivo. A banda gaúcha Liverpool foi um exemplo da experimentação sonora com elementos musicais brasileiros. Integravam o grupo Fughetti Luz (vocal), Mimi Lessa (guitarra), Edinho Espíndola (bateria), Pekos (baixo) e Marcos Lessa (guitarra). Apenas um único disco foi lançado pela banda ainda no ano de 1969 intitulado *Por Favor Sucesso*. No início dos anos 1970, a banda ainda gravou mais dois compactos. Com o fim do grupo, alguns de seus integrantes juntaram-se a Renato Ladeira para formar o Bixo da Seda, que lançou também apenas um álbum, em 1976.

Renato Ladeira era ex-integrante da banda carioca A Bolha. A Bolha – depois de acompanhar a cantora Gal Costa ainda com o nome de The Bubles – se concentrava na sonoridade progressiva que pode ser observada no disco *Um Passo À Frente*, de 1973. A formação que gravou o disco conta com Pedro Lima (guitarra e vocal), Renato Ladeira (teclados, guitarra e vocal), Arnaldo Brandão (contrabaixo e vocal) e Gustavo Schroeter (bateria e vocal). Em 1977, a banda ainda lançou outro álbum, porém, com sonoridade

voltada ao hard rock com elementos da disco music. Contudo, no disco *É Proibido Fumar*, a banda contava— além de Pedro Lima da formação original — com Marcelo Sussékind (guitarra), Sérgio Herval (bateria) e Roberto Ly (contrabaixo).

O Rio Grande do Sul projetou em nível nacional a banda Almôndegas formada pelos irmãos Kleiton Ramil (voz, violino e violão) e Kledir Ramil (voz e violão). A banda ainda tinha como integrantes Quico Castro Neves (voz e viola de 12 cordas), Pery Souza (voz e percussão) e Gilnei Silveira (bateria e percussão). A partir do segundo álbum, a formação passa a contar com João Baptista (contrabaixo), e Pery Souza deixa o grupo. No ano de 1977, os integrantes da banda passam a residir no Rio de Janeiro e Quico Castro Neves é substituído por Zé Flávio (guitarra). Logo após, ainda entraria no Almôndegas Fernando Pezão (bateria), no lugar de Gilnei Silveira. A banda gravou quatro álbuns na década de 1970: *Almôndegas*, em 1975; *Aqui*, também em 1975; *Alhos com Bugalhos*, em 1977 e *Circo de Marionetes*, no ano de 1978.

Por outro fluxo — com o apoio amplo dos meios de comunicação —, a consagração popular da música jovem feita no Brasil aconteceu com o surgimento dos Secos & Molhados. 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 e o segundo em 1974. O grupo tinha como integrantes Ney Matogrosso (vocal), João Ricardo (violão de 6/12 cordas, harmônica e voz) e Gerson Conrad (violão de 6/12 cordas e voz). Durante a produção do primeiro álbum, o grupo ainda teve a rápida participação de Marcelo Frias (bateria)⁶³. De acordo com Gerson Conrad (2013, p.54):

O grupo ganhou notoriedade rapidamente, e Moracy do Val [produtor do grupo] administrou bem esse momento, com um ritmo de afazeres. Tínhamos apresentações e entrevistas quase que diárias. Saindo de clubes para teatros e aproveitando a mídia televisiva, colocava-nos em programas jovens como *Mixturasom*, *Papo Pop* e *Band 13*, das emissoras *Record* e *Bandeirantes*.

Em 9 de setembro de 1973, os Secos & Molhados aparecem no programa de tevê *Fantástico*, transmitido aos domingos, às 20h, pela *Rede Globo* de Televisão. A partir daí, o grupo tornou-se o maior fenômeno de massa da música brasileira até então

⁶³ Conrad (2013, p. 61) menciona que os demais músicos que participaram da gravação do álbum receberam o convite de João Ricardo para integrar o grupo não como músicos contratados, mas como detentores de participação equitativa. Apenas Marcelo Frias aceitou o convite, e, por isso, está na capa do disco. Contudo, mesmo antes do LP chegar às lojas, Marcelo mudou de ideia, preferindo a condição de contratado, assim como seus amigos.

conhecido, superando todos os recordes de vendas de discos e de público em suas apresentações (QUEIROZ, 2004, p.77). Essa formação durou apenas dois anos, mas conseguiu fazer com que o público voltasse seu olhar ao rock brasileiro. João Ricardo reapareceu com o grupo em 1978, com novos integrantes: Wander Taffo (guitarra), João Ascenção (contrabaixo), Gel Fernandes (bateria) e Lili Rodrigues (voz), e lançou mais um álbum homônimo. Ney Matogrosso se firmou em carreira solo com os álbuns *Água do Céu – Pássaro*, de 1975; *Bandido*, de 1976; *Pecado*, de 1977; *Feitiço*, do ano de 1978; e *Seu Tipo*, de 1979. Gerson Conrad também lançou um álbum com a cantora e atriz Zezé Motta no ano de 1975, chamado *Gerson Conrad e Zezé Motta*.

Devido à ótima repercussão dos Secos & Molhados, as gravadoras se interessaram em gravar bandas de rock. A banda paulista Moto Perpétuo, surgida em 1969, formada por Guilherme Arantes (teclados e vocais), Gerson Tatini (guitarra), Egídio Conde (guitarra), Cláudio Lucci (contrabaixo) e Diógenes Burani (bateria) conseguiu gravar na perspectiva de se tornar um novo sucesso comercial. Porém, assim como diversas outras, a banda conseguiu gravar apenas um disco na década de 1970. O disco homônimo foi lançado em 1974, com forte influência do rock progressivo inglês. Ainda na década de 1970, Guilherme Arantes se tornou um artista importante para os meios de comunicação e lançou quatro discos significativos: *Guilherme Arantes*, em 1976; *Ronda Noturna*, em 1977; *A Cara e a Coragem*, em 1978; e *Guilherme Arantes*, no ano de 1979.

No mesmo caminho, a Barca do Sol iniciou a carreira como banda de apoio de Pery Reis e lançou o primeiro disco homônimo em 1974, com as mesmas pretensões e dificuldades do Moto Perpétuo. A banda contou com a fundamental participação do multi-instrumentista Egberto Gismonti impulsionando sua carreira. Sendo assim, o segundo disco, intitulado *Durante o Verão*, foi lançado em 1976, e, em 1978, os integrantes da banda participaram do LP *Corra o Risco*, da cantora Olivia Byington. No ano de 1979, o grupo lançou seu último álbum, intitulado *Pirata*. Participaram da Barca do Sol Jaques Morelenbaum (violoncelo, violino e voz), Nando Carneiro (violão e voz), Muri Costa (violão, viola e voz), Beto Rezende (guitarra, violão, viola e percussão), Marcelo Costa (bateria e percussão), Marcos Stull (contrabaixo), Alain Pierre (contrabaixo), Rui Motta (bateria), Marcelo Bernardes (flauta), Ritchie (flauta) e David Ganc (flauta).

O grupo paulista Perfume Azul do Sol, formado por Ana Maria Ferraz Guedes (voz e piano), Benvindo (voz e violão), Jean (voz e guitarra) e Gil (bateria e vocal), também participou da cena *underground* brasileira. Imbuídos da filosofia contracultural,

mesclavam psicodelia e ritmos regionais. *Nascimento* foi o nome do seu único álbum, lançado em 1974, e tem a participação do baixista Pedro Baldanza, que, depois, veio integrar o Som Nosso de Cada Dia. O Som Nosso de Cada Dia foi formado em São Paulo pelo já citado Baldanza (contrabaixo), pelo ex-Os Incríveis⁶⁴ Manito (teclados e sopros) e por Pedrinho (bateria). O trio lançou o progressivo álbum *Snegs*, em 1974, e, após a saída de Manito, participaram do grupo o ex-Moto Perpétuo Egídio Conde (guitarra) e Tuca Borges (teclados). Com essa formação, a banda lançou em 1977 o disco *Som Nosso* (também conhecido como *Sábado/Domingo*).

Outro grupo paulistano que batalhou por seu espaço e teve a dura empreitada de produzir rock em tempos ditatoriais foi a banda Casa das Máquinas, composta por Netinho (bateria) – ex-integrante do grupo Os Incríveis –, Aroldo Binda (guitarra e vocal), Piska (guitarra), Pique (piano, órgão, saxofone e flauta) e Carlos Geraldo (vocal e contrabaixo). Contando com integrantes com ampla experiência musical, o grupo iniciou suas atividades em 1972 e gravou três discos de estúdio e um ao vivo. Sobre o início da banda, Carlos Geraldo (2019), da Casa das Máquinas, relata:

O nosso empresário Fernando Rocha um dia chegou com a notícia de que a *Som Livre* fez uma proposta para nós, os “novos Incríveis” gravar um disco, mas tinha que ser com um nome novo. Um nome inédito! Então decidimos Casa das Máquinas.

O primeiro disco homônimo foi lançado em 1974 e, com nova formação, após a saída de Pique e a entrada de Marinho Testoni Jr. (teclados) e Marinho Thomaz (segundo baterista) – tocando ao lado de Netinho, o grupo lançou, em 1975, o disco *Lar de Maravilhas*. No terceiro trabalho, intitulado *Casa de Rock*, de 1976, o grupo apresentou mais uma nova formação. Simbas (vocal) entrou no lugar de Aroldo Binda e João Alberto (contrabaixo) substituiu Carlos Geraldo. A banda ainda gravou um disco ao vivo chamado *Ao Vivo em Santos* no ano de 1978, mas, a exemplo de diversas outras bandas desse período, não conseguiram sobreviver na década seguinte.

No bairro da Pompeia, ainda na cidade São Paulo, os irmãos Oswaldo Vecchione (contrabaixo) e Celso Vecchione (guitarra) formaram a banda de hard rock chamada

⁶⁴ Ex-The Clevers, 1962-64. Grupo paulistano, 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 à porta-voz da Era do Milagre da ditadura Médici, cantando de músicas ufanistas a hinos pátrios. Depois dessa 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).

Made in Brazil. O primeiro disco da banda foi lançado em 1974 e a banda era formada também por Cornélius Lúçifer (vocal), Fenilli (percussão), Rolando Castello Jr (bateria) e Scavazzinni (teclados). Na década de 1970, o grupo lançaria mais dois discos, *Jack, O Estripador*, no ano de 1976, e *Paulicéia Desvairada*, em 1978. Talvez o Made in Brazil seja o grupo com maior número de formação existente no mundo, possuindo aproximadamente quarenta formações diferentes.

Com uma sonoridade voltada ao rock progressivo inglês, surge em São Paulo a banda Terreno Baldio. No ano de 1975, a banda lançou o álbum homônimo e contava com os músicos João Carlos Kurk (vocal, flauta e percussão), Mozart Mello (guitarra), Roberto Lazzarini (teclados), João Ascensão (contrabaixo) e Joaquim Correa (bateria e percussão). No ano de 1977, com a entrada de Rodolfo Ayres (contrabaixo) no lugar de João Ascensão, a banda lançou o disco intitulado *Além das Lendas Brasileiras*.

Os paulistanos do Joelho de Porco também foram importantes para o rock nacional desse período. A banda produziu seus primeiros álbuns dentro do estilo hard rock e fazia junções de diversos ritmos em suas composições. Com letras cômicas, se destacaram no mercado *underground* e lançaram, em 1972, um compacto produzido por Arnaldo Baptista. Na década de 1970, a banda lançou dois LPs. Em 1976, o álbum *São Paulo 1554/Hoje e*, em 1977, o álbum *Joelho de Porco*. Passaram pela banda Tico Terpins (violão, voz e guitarra), Walter Baillot (guitarra), Conrado Assis Ruiz (guitarra, piano e vocais), Rodolfo Ayres (contrabaixo e vocais), Próspero Albanese (bateria e vocais), Flavio Pimenta (bateria e percussão), Gerson Tatini (guitarra), Ricardo Petraglia (vocal), Juba Gurgel (bateria) e Zé Rodrix (teclados).

Na década de 1970, no Brasil, a dificuldade para gravar um disco e se manter no mercado era imensa. O sistema de gravação era precário e fazer apresentações era sempre uma batalha. Mesmo assim, músicos de rock de todo o país influenciados por bandas estadunidenses e inglesas disseminavam as ideias libertadoras oriundas da contracultura. Esses artistas ampliaram 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.

De acordo com 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.

Como foi visto, a cena rock aconteceu principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, um pouco em Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Porém, Recife projetou em nível nacional a banda Ave Sangria. Chamado inicialmente de Tamarineira Village, o grupo pernambucano originário de participante da cultuada Psicodelia Nordeste mesclava rock lisérgico e elementos regionais. Os músicos que fizeram parte da banda foram Marco Polo (vocal), Ivson Wanderley (guitarra e violão), Paulo Raphael (guitarra, sintetizador, violão, vocal), Almir de Oliveira (contrabaixo), Israel Semente Proibida (bateria) e Agrício Noya (percussão). A banda lançou seu único álbum homônimo em 1974. Já a cidade de Fortaleza projetou em nível nacional a banda de hard rock e blues chamada O Peso. A banda contava com Luis Carlos Porto (vocal), Gabriel O' Meara (guitarra), Constant Papineau (teclados), Carlinhos Scart (contrabaixo) e Carlos Graça (bateria), e, em 1975, lançou o álbum *Em Busca do Tempo Perdido*.

Outra banda importante foi a Recordando o Vale das Maçãs, criada num sítio em Ouro Fino, no interior de Minas Gerais. A banda tinha forte influência do rock progressivo inglês. Era formada 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 Jair Freitas (violão e voz), João Paulo (contrabaixo), Ronaldo "Gui" Mesquita (contrabaixo), Luis Aranha (violino), Moacir Amaral (flauta), Eliseu de Oliveira "Lee" (teclados) e Milton Bernardes (bateria). Na década de 1970, a banda lançou o disco *As Crianças da Nova Floresta*, no ano de 1978.

Dentre as bandas que se destacaram no período, três, cariocas, merecem ser citadas aqui. A banda Spin, a banda Veludo e a banda Vímana não produziram álbuns de maneira comercial na década de 1970, mas foram relevantes para o cenário contracultural do período. A banda Spin surgiu 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), Tatio (guitarra) e Nelsino Drodzack (guitarra). A banda Veludo era formada por Elias Mizrahi (teclados), Paul de Castro (guitarra), Gustavo Schoeter (bateria) e Nelsinho Laranjeiras (contrabaixo). Ari Mendes (guitarra e bandolim), Afonso Correa (bateria), Paulinho Muylaert (guitarra e flauta), Miguel Pedra (vocal) e Flavia Cavaca (vocal e percussão), Antonio Guiffoni (teclados), Daniel Sili de Castro (bateria) também participaram do grupo. Já a banda Vímana foi formada por Lulu

Santos (voz e guitarra), Fernando Gama (baixo), Luiz Paulo Simas (teclado) e Candinho (bateria). Na segunda fase, sem Candinho, participaram do grupo Lobão (bateria), Ritchie (flauta) e o ex-integrante da banda inglesa Yes, Patrick Moraz (teclado). As três bandas possuíam forte influência de bandas de rock progressivo e se destacavam no cenário musical carioca pela virtuosidade técnica.

Em São Paulo, a Apokalypsis foi outra banda que não conseguiu lançar álbuns no período, mesmo com muitas músicas compostas e arrançadas. A banda era formada por Zé Brasil (voz e violão), João Carlos Prandini (guitarra, viola caipira, sax e flauta), Eduardo Ladessa Parada (contrabaixo) e Tuca Camargo (teclados), que logo depois foi substituído por Rafael Blóes. A segunda geração do grupo, em 1977, contou com a cantora Silvia Helena, o guitarrista Índio Faria (guitarra) e depois Roberto Orlandi Fernandes (guitarra), Billy Forghieri (teclados) e Osmar Murad (contrabaixo). Já em Londres, em 1979, participaram os ingleses David Bradnum (guitarra) e o Julian Ladbury (contrabaixo).

Com os artistas citados até aqui, e muitos outros de menor repercussão, 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. Sendo assim, o rock se firma nesse período como crítica comportamental numa época de radicalização política e mudança de costumes. Os artistas, por tentarem se afirmar no mercado e resistindo a todas as dificuldades existentes, conseguiram criar uma nova música, sobretudo de qualidade, misturando elementos da música erudita, folclórica, com subsídios jazzísticos, bem como do blues e da música brasileira.

Havendo tantas inovações e sincretismos no rock brasileiro da segunda metade da década de 1960 e década de 1970, é importante relatar que a sonoridade dos artistas é formada por elementos do rock que são universais dentro do gênero, e, é claro, esses artistas descendem do rock brasileiro das décadas anteriores. Portanto, é importante que seja analisado nesta pesquisa o processo de semelhança e diferença que faz do rock brasileiro desse período um estilo de música contracultural que se diferencia de outros estilos de rock universal e brasileiro produzidos até aquele momento.

4. TURBA

A experiência da música, tanto para o compositor/intérprete quanto para o ouvinte, propicia uma maneira de estar no mundo, uma maneira de fazer sentido (FRITH, 2003, p. 192). Portanto, é com esse intuito que, nos próximos subcapítulos, serão discutidos alguns elementos musicais e extramusicais do rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, buscando compreender a sonoridade contracultural que identificou a geração de roqueiros nesse período.

Entender como o discurso sonoro/musical é capaz de criar representações e identidade, e compreender que essa sonoridade pode simbolizar elementos transgressores para a juventude das décadas de 1960 e 1970 no Brasil é de extrema importância para esta pesquisa. A utilização dos artistas e de suas músicas como fontes históricas será articulada com os conceitos de identidade, cultura, território e desterritorialização, para que sejam despertadas novas possibilidades de compreensão da realidade social de certos artistas e de suas representações sobre o contexto brasileiro durante meados das décadas de 1960 e 1970. Conforme será relatado, as músicas das bandas de rock brasileiras desse período circularam pelo hard rock, rock rural, psicodelismo e pelo progressivo, mas, acima de tudo, produziram uma sonoridade contracultural independentemente do estilo adotado por cada uma.

Com a finalidade de infringir as fronteiras sonoras, se apropriando da música popular brasileira considerada naquele momento como tradicional, usufruindo das sonoridades de vanguarda, dos ritmos de diversos estados do país e contrapondo-se ao mercado da música nacional, o rock brasileiro do final da década de 1960 e da década de 1970 se tornou fora dos limites, à margem, e, portanto, sonoramente contracultural. Os desvios sonoros foram empregados pelos músicos em suas obras e deixaram a grande mídia com certo estranhamento no que refere a tais sonoridades. Essas ideias expressadas pelas bandas fizeram, de alguma forma, com o que o mercado fonográfico brasileiro tivesse que se adaptar a um novo cenário, o qual será exposto a seguir.

4.1 Build up

Com o intuito de compreender as práticas musicais e de comercialização e divulgação dos álbuns dos artistas aqui estudados, o subcapítulo a seguir versará sobre os meios de produção sonora e midiática que os artistas de rock brasileiro desenvolveram durante o final da década de 1960 e década de 1970. O rock exercido no Brasil nesse período foi produzido e comercializado aos moldes da indústria cultural, pois os músicos gravaram discos, tinham produtores, vendiam shows e comercializavam os álbuns. Sendo assim, é importante comentar que mesmo buscando os mesmos atributos da indústria fonográfica, existem elementos sonoros desviantes que fizeram com que a fronteira musical e comercial fosse transgredida. A dicotomia entre o que pode ser considerado “cultural” e o que pode ser respeitado apenas como “comercial” também deve ser compreendida para que se possa entender o mercado da música, mais precisamente no que refere às décadas de 1960 e 1970, no Brasil.

Os julgamentos dentro do meio musical da grande massa, que determinavam durante o século XX se um artista era bom ou ruim, se venderia suas obras ou não, normalmente eram feitos (e ainda são) por gravadoras e pelos meios de comunicação, o que complicava ainda mais o entendimento do grande público sobre a qualidade artística e o meio em que um determinado artista estava inserido.

Um dos fatos encontrados no meio musical e indústria fonográfica é que

[...] os próprios executivos da indústria fonográfica acatam e utilizam em sua prática cotidiana as mesmas oposições com base nas quais é possível criticar a indústria cultural, quer dizer, também para eles aquilo que é “cultural” não pode ser, ao mesmo tempo, objeto de consumo, e vice-versa (MORELLI, 2009, p.169).

Partindo desse pressuposto, alguns artistas de rock durante a década de 1970 se viram não apenas como artistas ligados à indústria, mas como alguém que tinha “atributos culturais” em suas obras. Artistas como Bob Dylan, Pink Floyd e Rush, por exemplo, tinham algumas obras com letras ou arranjos que destoavam da grande maioria e que provavelmente ficarão eternizadas como obras importantes construídas no século XX. Contudo, no caráter dialógico do meio musical, havia um jogo de forças díspar entre a criatividade musical e a interposição técnica operada por meio das estratégias do artista e

dos recursos da indústria fonográfica. A linguagem musical de cada artista foi parte de uma negociação, em um contexto no qual a criatividade individual se encerrava. A obra acabava sendo negociada com gravadoras, produtores e grande mídia e se tornava mediada pelas leis de mercado. Esse não foi o destino de todas as obras analisadas aqui, mas era um hábito no meio musical que merece ser mencionado.

Dias (2008, p.94) expõe que,

[...] segundo a lógica dos empresários, o mercado consumidor de produtos dos artistas de marketing deve financiar a permanência de artistas autênticos [...] não fabricados nas companhias, considerando o alto custo destes últimos e o retorno, a médio prazo, dos investimentos. Desta forma, a indústria gera, com velocidade e competência, grande quantidade de produtos que serão veiculados à exaustão e substituídos de acordo com os índices de vendagem alcançados. Teremos a oportunidade de verificar que são os produtos dos artistas de marketing que movem a grande indústria fonográfica

A indústria do rock durante os anos 1960, principalmente depois da *beatlemania*, se tornou algo rentável. Até mesmo o rock produzido em San Francisco era transmitido no ambiente de guerra através de emissoras de rádio estadunidenses instaladas no Vietnã. Em San Francisco, Vietnã e além, a música rock inspirou uma contracultura marcada por um engajamento robusto com a cidadania: suas normas, possibilidades, sonhos e problemas (KRAMER, 2013, p.26).

De acordo com Goffmane Joy (2007, p.305):

A postura dos jovens dos anos 1960 em relação à tecnocracia era aparentemente contraditória. Os garotos, ou pelo menos a maioria deles, queriam as “máquinas de infinita bondade”. Eles queriam a guitarra elétrica e o amplificador, o rádio pop, o show de luzes, os carros rápidos e os produtos divinos da química avançada. Eles queriam desfrutar dos excessos da produção em massa, mas desconfiavam da civilização tecnológica. Uma reação razoável a essa contradição seria idealizar “tecnologias apropriadas” e instituições democráticas não-autoritárias que não reproduzissem o funcionamento de suas máquinas, mas essa tensão entre tecnologia como libertadora da necessidade material e do trabalho tedioso e tecnologia como uma máquina terrível a serviço do poder implacável continua basicamente sem solução.

Nos anos 1970, o rock estadunidense e principalmente britânico se expandiu e ganhou muito espaço na grande mídia, fragmentando-se em vários estilos. O que era contracultural também acabou vendendo muito durante esse período. Friedlander (2004, p.328) comenta que

[...] a evolução da música pop/rock do final dos anos 1960 e 1970, 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.

Dias (2008, p.58,) descreve que no Brasil aconteceu um “crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972. A partir de 1971 os números cresceram de forma estável, à media de 20% ao ano”. Devido a isso, um mercado fonográfico do rock foi montado de forma incipiente no Brasil. Algumas gravadoras começaram a investir em bandas nacionais de rock, porém, de forma tímida, com muita cautela, e, às vezes, de forma até mesmo amadora. Algumas vezes as gravadoras contratavam as bandas apenas para preencher um portfólio e ter mais diversidade em seu catálogo. Diversas bandas entraram em gravadoras com pouca expectativa de retorno financeiro.

Sobre isso, Dias (2009, p. 89) afirma que,

[...] nos anos iniciais da década de 1970, o mercado brasileiro de discos ainda não era jovem em sua maioria – e, justamente em seu segmento jovem, consumia principalmente música estrangeira. Isso não deixava de ser compreensível nos próprios quadros do desenvolvimento da indústria fonográfica mundial: de fato, fora exatamente a música jovem de Beatles e Cia. o que proporcionara a essa indústria o crescimento espantoso que se verificara nos anos 1960 – crescimento esse que com certeza dera a ela condições de expandir suas atividades em mercados periféricos, como o Brasil, nos anos finais da década, quando provavelmente se tornava necessário transformar populações majoritariamente jovens em mercado seguro para esse produto, com o fim de dar continuidade a esse crescimento.

Mesmo com uma sonoridade semelhante à dos artistas de fora do país, as bandas nacionais eram colocadas de lado pelos meios de comunicação. Através da veiculação de artistas estadunidenses e ingleses, as revistas, rádios, jornais e TV do período serviram para moldar uma estética sonora e visual aos roqueiros brasileiros, pois, além do som, eles puderam através das imagens observadas, imitar as vestimentas dos seus ídolos. Roupas da indumentária *hippie* eram frequentemente utilizadas pelos jovens no país, e justamente por essa razão eram motivo de desgosto por parte dos militares, colocando esses jovens mais uma vez à margem do sistema.

Em entrevista concedida para Ferreira (1972, p.17), os integrantes da banda Módulo 1000 afirmaram que

[...] música pop é a música popular universal, o som da grande tribo eletrônica primitiva que troca milhões de informações por segundo. A música pop contém em si dinâmica, renovação, criatividade, abertura total livre de preconceitos, mensagem nova de acordo com a linguagem e a realidade do nosso tempo. Temos de ser conscientes de que fazemos som sem a preocupação de vender, mas sabendo que viremos a ser comprados, então estaremos já numa outra, continuando a criar coisas novas, ainda em grupo ou individualmente. Música pop não é somente eletrônica e em inglês, mas por ser um som de vanguarda [...] nosso som é o som do mundo para ser sacado e curtido, assimilado, sentido e exteriorizado em movimentos e atitudes, fazendo o que quiser fazer – ouvir, ver, dançar – enfim, participar livremente. As dificuldades são muitas, o público ligado é pequeno e o dinheiro menor ainda.

Nas palavras da banda, fica nítido que o grupo buscava um espaço dentro do território musical brasileiro. Porém, o mercado brasileiro não estava preparado para lançar as bandas brasileiras. Ele estava iniciando um processo de apropriação do mercado estrangeiro de música para a juventude e muitas vezes seus produtores não entendiam a sonoridade das bandas tupiniquins. Mozart Mello (2016), guitarrista do Terreno Baldio, afirma que, durante o início da década de 1970,

[...] era praticamente impossível conseguir uma gravadora. Nós conhecemos uma pessoa que era um produtor de música comercial, mas ele era amante de rock e ele gostou muito da gente e ele falou “oh tenho um parente que tem um estúdio”, (que na verdade é o irmão do Eduardo Araújo, chamado Aurino Araújo), “vamos fazer lá?” e fomos lá e a gente nem acreditou, o cara quer gravar a gente! Gravamos em 4 canais, num estúdio muito simples. E o fato de você ter um vinil depois (claro que ele teve que bancar todo o custo de capa, tudo isso. As capas das bandas progressivas geralmente vem com encartes, essas coisas né?) pra gente já era o alvo, o *target* já era esse, conseguir fazer isso. E a tiragem, eu me lembro que era uma tiragem bem pequena, vou chutar uns 5.000 no máximo. Para esse produtor era como se fosse um portfólio. Ele não tinha interesse comercial nenhum sobre isso. Ele sabia que a gente não ia conseguir vender.

Ainda sobre as gravações de disco de rock na década de 1970, Zé Brasil (2019) da banda Apokalypsis afirma que

[...] gravar um disco nos anos 1970 era uma façanha e uma conquista que os artistas e músicos independentes consideravam como a realização de um sonho. Dependíamos de um produtor ou gravadora que acreditasse no potencial artístico e mercadológico de uma atração nova e quase desconhecida do público em geral pela falta de visibilidade num universo dominado pela repressão e interesses diferentes do que as nossas motivações e intenções. Eu consegui gravar um compacto simples em 1976 e um compacto duplo na Inglaterra em 1979 como Maytreia & Silvelena e José & Silvia respectivamente.

Com a exceção de Raul Seixas, Os Mutantes, Novos Baianos e principalmente Secos & Molhados, as bandas de rock vendiam pouco. Algumas outras como O Terço e Casa das Máquinas conseguiam se manter na ativa, outras tiveram mais dificuldades trabalhando com pouca negociação com suas gravadoras e com a mídia. Oliveira (2011, p. 347) aponta que,

[...] de fato, o rock brasileiro, nos anos 1970, teve na estagnação a sua principal marca, não apenas em termos de crítica, mas também no que diz respeito a vendas e à veiculação em mídias tradicionais, como televisão e rádio. Não havia, de forma suficiente, uma cadeia de consumo voltada para o rock brasileiro que se refletisse na crítica musical, mas acima de tudo no público, o que se percebe através das baixas vendas de LPs dos grupos brasileiros.

Outro ponto em questão é que as gravações normalmente não tinham as mesmas qualidades e recursos de artistas da chamada “primeira linha”, como Roberto Carlos, por exemplo. Os estúdios utilizados pelas bandas não eram os mesmos de artistas consagrados, ou, quando eram, as bandas tinham horários ruins ou pouco tempo para as gravações. A dificuldade de gravar um álbum nesse período era grande. As gravadoras muitas vezes não contavam com produtores que entendiam de fato a sonoridade das bandas e também não tinham as mesmas condições que as gravadoras de artistas internacionais – artistas esses que serviam de inspiração aos nacionais. Guilherme Arantes (2016) relata que

[...] o Moto Perpetuo “ia gravar em 8 canais, tinha que reduzir, baixo com bumbo, piano com violão, o Gerson não gostou muito disso por que ele queria gravar em 16 canais no mínimo, uma máquina de 24 pra chegar um pouco mais perto dos progressivos”. [Depois da banda gravar o disco, ela ficou] “vagando com um disco que não foi muito considerado na época. Era então uma banda mais de teoria do que na prática, por que a gente não tinham agendamento de show nenhum, a gente não tocou em lugar nenhum mais. Quando surgiu a oportunidade de eu ir fazer temas de novela e tal, rapidamente eu me transformei em outra coisa.

Além dos problemas nas gravações, a distribuição dos discos também era complicada. Os meios de comunicação muitas vezes fechavam as portas para os artistas de rock. Sobre o primeiro álbum dos Mutantes, ainda na segunda metade da década de 1960, Rita Lee (2016, p.76) declara que,

[...] naquele tempo, trabalhar um disco nas rádios era fazer uma procissão

por quase todas e tomar um cafezinho com o pessoal. Não havia jabá⁶⁵ nem carro-chefe⁶⁶, cada rádio ficava *free* para executar as músicas de sua preferência. Flávio Cavalcanti quebrou nosso disco ao vivo no programa de TV dele. Ponto para nós. Por outro lado íamos descontar nosso desacato sob a proteção do Chacrinha, ainda na *TV Excelsior*, o suprassumo do surrealismo.

Mesmo Os Mutantes sendo uma banda que estava à frente nas vendas, o grupo ainda teve o disco *A e o Z* gravado em 1973 lançado somente em 1992 pela gravadora Philips, pois na época a gravadora alegou que o álbum não tinha nenhum apelo comercial. Isso demonstra mais uma vez que a grande mídia brasileira acabou abrindo espaço para o rock em suas publicações, entretanto, as bandas nacionais foram colocadas em segundo plano. Artistas como Peter Frampton e Led Zeppelin, por exemplo, tinham muito mais repercussão do que as bandas tupiniquins. Sem a mesma divulgação do que as bandas internacionais, os brasileiros não vendiam grandes quantidades de discos. De acordo com Mozart Mello (2016), integrante da banda Terreno Baldio:

Normalmente rock [brasileiro] não existia [na rádio e TV] [...] normalmente existia música popular brasileira. Nós éramos completamente fora de padrão, tanto é que a gente não teve a menor possibilidade de entrar em mídia. Umas músicas cheio de pedaços, com letras estranhas, mudava de compasso, mudava de andamento. Não tinha a menor possibilidade comercial disso.

João Ascenção (2019), do Terreno Baldio, complementa:

O único meio que existia para essa nova geração, era o show, nem pensar ser tocado numa rádio, até porque não existiam na época rádios alternativas como hoje o que deixa o trabalho bem mais fácil de ser divulgado. Posso lhe garantir que em todos os shows que o Terreno fez, todos estavam totalmente lotados, com muita, mas muita gente mesmo do lado de fora.

Marcelo Costa (2019), da Barca do Sol, relata sobre o trabalho da banda da seguinte forma: “Eu considerava uma coisa semi-profissional porque como a gente não tinha suporte nenhum da gravadora, o que a gente conseguiu como contato foi fazer algumas televisões e no rádio, pouquíssimo!”. Como é possível notar, alguns artistas sequer tinham apoio da gravadora. Marcelo Costa (2019) também relata que:

⁶⁵ Propina dada por agentes, empresários, artistas ou gravadoras à mídia (televisão, rádio, revistas, etc.) para veiculação de determinada obra.

⁶⁶ Música que leva o disco até as paradas de sucesso. Principal composição dentro de um álbum.

Apesar de a gente ser de gravadora, era quase que uma coisa independente, por que a gente não tinha uma assessoria de imprensa nem um suporte de divulgação da gravadora. A gente gravava muito bem, eu digo o ato de gravar o disco, eles financiaram a capa. Foi pago, a gente fez o disco como a gente quis, os dois discos pela *Continental*, mas não tínhamos um plano de divulgação, não tinha nada disso. Com o meio de contato particular, a gente conseguiu fazer dois *Fantásticos* da *TV Globo*, com músicas nossas que não é fácil de fazer. E a gente fez um terceiro *Fantástico* que a gente foi convidado pra fazer uma música do Sílvio Caldas, então esse foi o nosso auge de aparições na *TV Globo*. A gente fez muitos programas na *TVE* também, no período dos três discos. Fizemos muito programa de televisão na *TV Tupi* também. Tinha uma coisa de televisão razoável. Rádio, a gente tocou muito pouco no rádio, pouquíssimo, quase nunca. A execução de música brasileira na década de 1970 era muito pouca.

O baterista Juba Gurgel (2019), das bandas Gurgel da Joelho de Porco, Made in Brazil e Tutti-Frutti relembra que “poucas bandas tinham acesso às rádios e às TVs. Na época, as bandas mostravam seus trabalhos em pequenos teatros, como *Lira Paulistana*, *TBC no Bexiga*, principalmente no *Clube Pinheiros*, *Circulo Militar*, *Tiete*, *Juventus*, *São Caetano*, *Ipiranga* e *Paulistano*”. Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, afirma que a banda “tinha apoio popular porque nos subúrbios do Rio de Janeiro e na zona sul as pessoas iam muito nos shows, mas na televisão a banda não passava de jeito nenhum, nem nos festivais de MPB”.

No lado das bandas que tinham acesso à grande mídia, Gerson Conrad (2019), integrante dos Secos & Molhados, relata que “a década de 1970 foi muito positiva em todo tipo de mídia. As bandas da época tinham portas abertas em rádios, TVs ou imprensa escrita”. Outra banda que conseguiu espaço segundo Carlos Geraldo (2019) foi a Casa das Máquinas. Por fazer parte da gravadora *Som Livre*, o então vocalista e contrabaixista da banda relata que “a *Som Livre* era uma potência como é até hoje. A gente não precisava correr atrás da mídia. Nós nascemos dentro da mídia. Essa que é a diferença. As outras bandas não tinham isso”.

Um fato importante é que a contracultura propunha que o indivíduo “caísse fora” do sistema. Já a indústria cultural resgatava ideias da contracultura. O mercado incorporava simulacros da contracultura e explorava esses simulacros, não de forma autêntica, apenas como uma forma comercial, congregando ideias contraculturais em mercadorias. A contracultura servia para libertar o sujeito das condições vigentes, mas, em diversos países, inclusive no Brasil, esses simulacros foram congregados a moda, costumes e também na sonoridade.

Com essas afirmações, pode-se entender que existia um posicionamento da grande mídia em abrir as portas para o rock brasileiro, porém, esse espaço dado aos músicos era

limitado para alguns representantes dessas bandas. Com a expansão do mercado do rock no exterior, a mídia brasileira se viu na obrigação de pelo menos mostrar um ou outro artista de rock nacional. Devido a isso, no Brasil, durante os anos de 1974 e 1975, a *Rede Globo* apresentou o programa *Sábado Som*, que mostrava vídeos de bandas como Allman Brothers, Pink Floyd, Black Sabbath, Deep Purple, etc. Mesmo sem dar espaço às bandas nacionais, esse programa se tornou referência para a juventude da época.

Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, afirma que em outro programa, intitulado *Som Livre Exportação*, da *Rede Globo*, a banda gravou aproximadamente cinco programas, porém, segundo ele:

Aquilo pra mim foi uma grande decepção. As únicas pessoas que ficavam do nosso lado eram o Torquato Neto e o Nelson Motta. Eu não sei exatamente quem programava esse programa, mas eu me lembro bem que eles não passavam a gente. Acho que eles só queriam a gente porque a gente tinha público, tinha equipamento e *P.A.*⁶⁷ que eles não tinham. A *Globo* não tinha ainda na época que começou a fazer o programa.

Por sua vez, as rádios eram um pouco mais generosas com as bandas de rock brasileiro dos anos 1970. Mesmo que rodando os artistas em horários depois da meia-noite ou em poucos momentos do dia, as músicas eram executadas. Para tocar as suas músicas, Ronaldo Mesquita (2019), baixista da Recordando o Vale das Maçãs, relata que “era difícil, só de madrugada, com DJs amigos, ou pagando mesmo”. Porém, algumas rádios eram um pouco mais generosas com as bandas de rock nacionais. A *Rádio Eldorado FM*, mais conhecida como *Eldo Pop*, se destacava por acrescentar em sua programação bandas como O Terço e Os Mutantes, por exemplo. Em São Paulo, o programa *Kaleidoscópio* obteve grande repercussão. Nesse momento, a modalidade de radiodifusão FM era novidade no Brasil e atraiu a atenção da juventude contracultural.

Marinho Testoni da Casa das Máquinas (2019) relata que “houve uma época em que as bandas eram convidadas a participar de alguns programas de TV, e ainda recebiam um cachê, isso durou muito pouco”. E complementa: “Logo em seguida tivemos os mesmos padrões atuais, o famoso jabá. Pagou, está na programação! Já nas rádios, o famoso jabá demorou um pouco mais para se tornar padrão, existente até hoje”. Fernando Pacheco (2019), do Recordando o Vale das Maçãs, descreve que “rádio era mais fácil, não cobravam jabá, em 1970. TV sempre foi mais complicado, mas piorou a partir do

⁶⁷ O *P.A.* significa *public address*, ou seja, o som direcionado ao público do espetáculo. Diferentemente do som de palco, que é direcionado para a banda.

início de 1980 com o ‘jabá instituído’. Jornal e revistas especializadas também eram veículos mais fáceis e muito usados para divulgação”.

Oliveira (2011, p.346) disserta que naquele momento “não havia referências jornalísticas que pudessem ser consistentes em termos de conteúdo” e destaca que, apesar disso, “se fazia presente um estilo de crítica musical voltada para o rock brasileiro, porém era muito primário. Havia pouco espaço para que os jornalistas pudessem realizar uma reflexão mais densa, como eram as críticas realizadas no exterior”. Algumas revistas e jornais mostravam o que circulava dentro e fora do país em termos musicais e de comportamento juvenil. *Bondinho, Flor do Mal, Rolling Stone, Geração Pop, Rock - A História e a Glória, Verbo Encantado, Jornal da Música, Revista Música e Música e Som* tiveram importância no país.

Marcelo Costa (2019), da Barca do Sol, relata que:

A imprensa escrita era muito importante e ela gostava muito da gente, pois quando a gente fazia shows sempre tinha foto, Nelson Mota fez algumas críticas excelentes de shows da gente. A gente foi muito conhecido no Rio, mas a gente viajou muito pouco o que não deu uma visibilidade nacional pra gente.

Longe das capitais da indústria musical – Rio de Janeiro e São Paulo –, outros artistas buscavam espaço em seus estados, como o Ave Sangria e os Almôndegas, por exemplo. A indústria cultural no Brasil fora dos grandes centros era muitas vezes de menor alcance e ainda mais incipiente. De acordo com Kleiton Ramil (2019), dos Almôndegas,

[...] a vida não era fácil para nenhum de nós, mas também não tínhamos vivido situações graves sócio-econômicas, e fazer música por si só era um grande prazer, e durante alguns anos ninguém sonhava em ser profissional, um desafio quase impossível na época. Ninguém em Porto Alegre ambicionava gravar um disco, fazer carreira, shows... Tudo vinha pronto e empacotado do centro do país, e era isso que as rádios tocavam. Não havia música urbana do sul tocando em lugar nenhum. Essa foi a grande conquista do Almôndegas. Abrir um espaço que não existia antes para execução nas rádios ou shows em teatros da capital gaúcha.

Kleiton Ramil (2019) ainda relata que

[...] não havia meios de comunicação que se oferecessem ou procurassem uma nova música no sul. O que aconteceu é que o grupo resolveu, depois um certo tempo fazendo apresentações em lugares alternativos, gravar uma fita com 4 músicas e enviar para uma gravadora de São Paulo para quem sabe gravar um disco. Essa gravação foi feita em uma tarde, em um estúdio

da *Rádio Continental*, que cedeu gentilmente o estúdio para isso. As composições eram boas, a gravação tocada ao vivo dentro do estúdio ficou interessante e foi isso que mudou a história toda. O pessoal da rádio ao escutá-las resolveu incluir na programação da rádio os temas gravados, o que teve um resultado surpreendente para todos, inclusive para nós que não contávamos com aquela boa surpresa. Com o resultado positivo dessas execuções – pois acredito que o povo do sul estava carente de algo seu, original, inovador – logo se identificaram com o que acabou gerando um movimento cultural de música transformador e conscientizador, muitas outras bandas e eventos começaram a pipocar e lembro que a banda até se apresentou na televisão, num daqueles programas apresentados ao vivo, e transmitidos para todo o estado. Mas como falei, isso foi depois... decorrência de uma atitude vencedora de pessoas que acreditaram naquilo que estávamos fazendo, de forma pioneira.

Dentro desse cenário, seja nas grandes capitais do meio musical brasileiro ou em diversas cidades dos estados brasileiros, o rock no Brasil através de sua sonoridade e pouco acesso à mídia se tornou *underground*. Em sua grande maioria, as bandas de rock não conseguiam amplo espaço nos meios de comunicação. Isso acarretou que esses artistas se colocassem à margem do sistema, porém, não de forma completa. Os músicos precisaram dos meios de comunicação e, quando puderam, os apropriaram. Porém, a grande mídia não os aceitou de forma plena.

Segundo Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia:

A dificuldade era muito grande na época pra você ter acesso aos meios de comunicação de massa. Era complicado pras bandas de rock. Algumas conseguiram seu intento nesse sentido. Um que outro conseguiu através de amigos, influência da família, alguma coisa assim, conseguiu se injetar no mercado, mas a maioria não. A maioria teve muita dificuldade. O Som Nosso que era a minha banda também teve uma dificuldade imensa. Era muito complicado, não só a gente como outros vários e vários. Então, por isso que a gente tinha mais ou menos um nome pro nosso movimento. A gente chamava de *Movimento Underground*. Por que era um movimento que acontecia no boca a boca. Então isso era a grande força das bandas de prog e das bandas de rock. Sem esse apoio midiático, era a coisa do boca a boca e isso acontecia muito e atravessava as fronteiras dos estados. Era muito interessante, tanto que todos os festivais que foram montados na época, sempre o número de pessoas de outros estados era muito numeroso. Mas a gente não conseguia espaço na grande mídia, porque já existia essa coisa da divulgação através de dinheiro. Os caras se vendiam facilmente, se corrompiam muito. Existia uma corrupção muito grande nesse *métier*. O cara ganhava prêmios da gravadora por botar a música pra tocar. Os DJs e esse povo de rádio já utilizavam dessa sordidez grande pra poder levantar dinheiro. Então esse movimento de corrupção já vinha na música entre os meios de comunicação desde aquela época com muita força, até o ponto em que simplesmente os donos das rádios e dos sistemas foram sacando que os radialistas deles estavam ganhando dinheiro por fora e resolveram armar de uma forma que eles também ganhassem. Então, foi por aí que a coisa caminhou. Aí se perdeu muito.

Para a grande mídia, esses artistas de rock se tornaram marginais, pois estavam fora do grande eixo comercial. Muitos artistas sabiam que estavam nesse caminho e estavam contentes com sua produção. Mozart Mello (2016) afirma mais uma vez a posição do Terreno Baldio:

A gente tinha consciência de que era *underground* por que (não se usava esse termo, mas vamos chamar de) a “grande mídia” era baseada em rádio e televisão, e são dois veículos que a gente não tinha a menor possibilidade de ter acesso nenhum. A gente não incomodava ninguém, por que na verdade era um monte de adolescentes com muitos sonhos e a gente nem se preocupava com isso. Se a gente conseguisse tocar em algum festival ou algum teatro pra gente já tava bom. E a gente conseguiu e sem querer começamos a fazer parte desse movimento de rock progressivo em São Paulo, mas nem tínhamos a intenção, pra gente poder dividir o palco com Mutantes, Terço e tal já era a glória né? Um monte de moleque doido, foi bom demais! Então na verdade a gente não tinha nem percepção do que era uma mídia naquele momento.

É importante relatar que essas bandas não tinham o objetivo de se tornar *underground*, pois muitas vezes desconheciam até mesmo o termo. Como relatou Mozart Mello, algumas bandas também não tinham maior intenção de se tornarem grandes estrelas da música e participar do *mainstream*, queriam apenas tocar, viver da música, estar na mídia, e obviamente isso não significava que queriam estar à margem, como de fato aconteceu. Essa foi uma condição do mercado, atitude comportamental dos músicos em shows e vestimenta, e da sonoridade adotada. Sobre a palavra *underground* e seus significados para alguns artistas desse segmento, Sá (2019), do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, diz:

Eu e Rodrix, antes do trio, compusemos uma música que satirizava essa onda *underground* falsificada que começava a grassar aqui, *Underground*, gravada pelo Quarteto em Cy em 1970. Queríamos, e sempre quisemos, estar na corrente principal. Algumas pessoas confundiram nosso visual mais *hippie* com esse tipo de tendência. Nunca fomos nem quisemos ser “malditos”, com todo o respeito aos que preferiram esse epíteto.

Os fragmentos da contracultura também foram assimilados pela indústria de propagandas no Brasil. Os ideais contraculturais do *drop out*, sair da rotina, viver com uma atitude mais intensa, aparece na canção *Algo Mais* dos Mutantes. A música foi trilha de uma das propagandas da série de comerciais que a banda Os Mutantes fez para a empresa petrolífera *Shell*. A composição com os seguintes versos: *Algo mais / Shell / Olha minha mão / Vamos passear / Vamos voar / Dê a partida / Acelera a vida*, possui em sua letra uma estratégia comercial que coloca o consumo da mercadoria, nesse caso o

combustível, como um fator importante para o sucesso da vida pessoal da juventude. Os versos de uma banda contracultural colocados numa propaganda são contraditórios, já que fica implícito, nesse caso, que o “rebelde” e o “transgressor” são atrativos para o consumo. Porém, para a *Shell*, era extremamente eficaz possuir três jovens ligados à contracultura vendendo seu produto dentro de um aspecto de transformação social e liberdade como a letra da canção indica.

Nessa dicotomia que muitas vezes se entrelaça, o *underground* se opõe ao *mainstream* não apenas como o bem de luxo se opõe ao bem vulgar, mas se opõe também enquanto capital simbólico, enquanto o *mainstream* se valoriza externamente, o *underground* se valoriza de forma circular, ainda que as estratégias internas de mercado estejam presentes (SILVA, 2011, p.14). É claro que as estruturas eram mais complexas no Brasil na década de 1970, pois ainda existia um agravante de se produzir dentro de uma censura e repressão causada pela ditadura civil-militar. O fato de estar à margem na indústria fonográfica tinha relação com o que era dito em suas letras, atitude comportamental e sonoridade escolhida.

4.2A cara e a coragem

O presente subcapítulo tem por objetivo discutir sobre a vida em comunidade, o conflito de gerações, a utilização de drogas, as apresentações musicais, o figurino e a *performance* dos artistas de rock no Brasil naquele momento. A validade dessa discussão se deve à forma como esses itens foram utilizados pelos artistas aqui estudados, pois isso fortaleceu e expôs significativamente os ideais contraculturais adotados.

A contracultura estadunidenseseruiu de grande inspiração para a contracultura brasileira, que, por sua vez, concretizou-se no paísno final da década de 1960com o movimento tropicalista. A contracultura adotada pelos roqueiros no Brasil é descendente do movimento tropicalista, que tinha como referência o modelo estadunidense. Foram principalmente esses dois pontos que impulsionaram adolescentes a questionar os ideais conservadores existentes no Brasil e a se manifestarem contraculturalmente através da música.

Como foi dito anteriormente, o país atravessava um período no qual o conservadorismo dos “empreendedores morais”⁶⁸ prevalecia, e o *status quo*, segundo as forças dominantes, não deveria ser abalado. A moral e os bons costumes – padrões comportamentais preestabelecidos pelo governo ditador – deveriam ser respeitados e qualquer atitude considerada “imprópria”, “inadequada”, “ameaçadora” registrada no comportamento, nos figurinos, nas vestimentas, nos cabelos ou na sonoridade dos artistas que fossem contrária à moral, aos bons costumes e à segurança nacional era passível de repressão e censura pelos militares.

O manifesto *hippie no Pasquim* de 1970, feito por Luiz Carlos Maciel (1970, p.11), expressou em forma de lista, apresentada em duas colunas, os limites aos quais o conservadorismo (tanto de direita quanto das esquerdas) teria chegado e o sistema de ideias contraculturais brasileiras.

Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. [...] Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir. Não se deixe perder pelos demônios da velha razão. Ela ainda não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. Fique na sua. [...] Fique na sua. Compare as duas listas desta página. A segunda é uma resposta à primeira, item por item. O limite da velha razão engendra a nova sensibilidade.

Angústia	Paz
Uísque	Maconha
Neurose	Compulsiva Esquizofrenia
Amor Livre	Amor Tribal
Agressivo	Tranquilo
Papo	Som e Cor
Ateu	Místico
Sombrio	Alegre
Brasil	Ipanema e Bahia
Panfleto	Flor
Na dos outros	Na sua
Comunicação	Subjetividade
Psicanalisado	Ligado
Bar	Praia
Herbert Marcuse	Wilhelm Reich
Política	Prazer
Bossa Nova	Rock
Pílula e aborto	Filho Natural
Ego	Sexo
Discurso	Curtição
Oposição	Marginalização
Família e amigos	Tribo
Segurança	Aventura

⁶⁸ As regras são produtos da iniciativa de alguém e podemos pensar nas pessoas que exibem essa iniciativa como empreendedores morais (os criadores de regras e os impositores de regras) (BECKER, 2008, p. 153).

Dentro desse mesmo discurso de Maciel, a banda que inicia uma nova geração de roqueiros no Brasil e que conseqüentemente foi a primeira dessa geração a ser combatida pela censura moral no Brasil foi Os Mutantes. O grupo fez parte do movimento tropicalista e conviveu com os ideais de Gil e Caetano, portanto, passou pelos mesmos desafios que os músicos citados.

A estética tropicalista esteve presente na sonoridade e em ideais de diversas bandas de rock brasileiro do final da década de 1960 e dos anos 1970. Os próprios Mutantes, Novos Baianos, Os Brazões, O Bando e Brazilian Octopus, por exemplo, tiveram como meta dar continuidade às utopias contraculturais da tropicália. Além disso, os artistas de rock que se envolveram com a contracultura estadunidense e inglesa nas décadas de 1960 e 1970 serviram de inspiração aos roqueiros no Brasil. Dessa forma, assim como nos Estados Unidos, onde a então nova geração buscava real democracia questionando os ideais conservadores da antiga geração e o domínio dos militares, no Brasil, os jovens experimentavam anseios semelhantes.

As bandas de rock no Brasil tiveram seu primeiro contato direto com a contracultura estadunidense através dos festivais realizados nos EUA no final da década de 1960. Os festivais *Monterey Pop*, *Ilha de Wright* e o *Woodstock* mostraram para fora do país como era de fato a contracultura e entusiasmaram os jovens no Brasil a formarem suas bandas e a utilizar figurinos semelhantes aos de seus ídolos. No início dos anos 1970, alguns documentários musicais foram produzidos para as telas de cinemas. *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 contracultural estadunidense. Os jovens assistiam às apresentações musicais no cinema vibrando e aplaudindo como se estivessem ao vivo em pleno festival. Para Tavito (2019), integrante do Som Imaginário, esse período “era um momento de rara explosão criativa. O universo musical era outro. As bandas de fora nos chegavam através de eventos grandiosos como o *Festival de Woodstock*, em 1969, passando maciçamente nos cinemas e atraindo jovens de toda espécie”.

Bahiana (2006, p.69) relata que “desde que as primeiras notícias dos festivais de *Moterey*, *Wight* e, principalmente, *Woodstock*, chegaram ao Brasil, o sonho ficou solto”. Com isso, vários festivais foram produzidos no país com o objetivo de socializar as ideias contraculturais como as vistas nos eventos estadunidenses. Entre os festivais propostos no Brasil na década de 1970, estavam o *Festival de Guarapari*, *Banana Progressiva*,

Concerto Pirata, Dia da Criação, Festival Kohoutek, Hollywood Rock e o Festival de Águas Claras.

Realizado na Fazenda Santa Virgínia, no interior de São Paulo, o *Festival de Águas Claras* foi um símbolo da contracultura brasileira e da resistência a ditadura. O lance nasceu sem pretensão alguma, já que Leivinha, seu organizador, queria apenas levar uma peça de teatro que havia escrito para ser encenada ao ar livre na fazenda de seu pai, com a presença de alguns músicos e bandas convidadas. Deu que 30 mil pessoas apareceram, tudo para ver bandas como O Terço, Som Nosso de Cada Dia, Mutantes (já sem Rita Lee), e Moto Perpétuo, do qual fez parte Guilherme Arantes. O clima foi total 'paz e amor', mas a ditadura não gostou nem um pouquinho: o DOPS fez Leivinha assinar um compromisso de que não faria outro festival nos próximos seis anos. Ainda rolaram outras três edições durante os anos 80, aproveitando o período de abertura política do país, mas nenhum chegou perto ao clima libertário e psicodélico do primeiro (ANDREGUETTI, 2015).

Ainda sobre o *Festival de Águas Claras*, o fundador da banda Apokalypsis, que participou com um show em uma das noites, relata:

O *Festival de Águas Claras* de 1975 foi um evento sui-generis sobre todos os aspectos: organização, estrutura, produção, público, atrações, etc. As bandas foram contatadas através dos músicos que depois encaminhavam as propostas para os empresários/produtores de cada uma. As pessoas que produziram o festival eram praticamente desconhecidas no meio dos grupos de rock. Apesar disso conseguiram montar uma equipe técnica de som e luz com empresa e profissionais. Os cachês das bandas mais conhecidas correspondiam à média recebida nos festivais e eventos da época. O comparecimento e comportamento do público excederam as expectativas e foram determinantes para o resultado artístico e emocional do *Festival* tornando a experiência dos três dias de som e música inesquecível para quem teve a oportunidade de participar.

Já o festival *Banana Progressiva* aconteceu nos dias 29/05, 30/05, 31/05 e 01/06 de 1975, no *Teatro da Fundação Getúlio Vargas*, em São Paulo, e contou com a presença do Som Nosso de Cada Dia, A Barca do Sol, Terreno Baldio, A Bolha, Vímana, o roqueiro dos tempos da Jovem Guarda Erasmo Carlos e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, entre outros.

Mesmo com toda a repressão 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)⁶⁹, 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.

Maciel (2004, p.61) conta que o relatório emitido pelo DOPS a respeito do primeiro *Hollywood Rock* condenava o festival, chamando-o de “grande celebração ao ilegal que serviu 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”.

Nesse período, era muito difícil mobilizar alguma apresentação artística, principalmente um festival de rock, onde o que a juventude mais buscava era liberdade. Os festivais eram fiscalizados constantemente, como é observado no depoimento dos militares ao jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro de 1971 sobre o *Festival de Guarapari*. O título da matéria é *O Festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil*.

Não podemos permitir como autoridades federais, que os *hippies* participem do festival, mesmo que no meio do público. Já estamos cansados de receber reclamações de moradores de Guarapari [...] Rapazes e moças que forem considerados *hippies* serão expulsos não só do *Festival de Verão*, como também da área de veraneio de Guarapari [...] Para nós da polícia federal, *hippie* é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo (CORREIO DA MANHÃ, 1971).

Tentando manter a “ordem e os bons costumes”, devido à intervenção militar da época, vários festivais não chegaram a ser concretizados. O *Festival Primavera*, agendado para os dias 15 e 16 de novembro de 1969, no *Parque do Ibirapuera* em São Paulo, não ocorreu. De acordo com Rosa (2004, p.76), o idealizador do festival Antonio Peticov ouviu em alto e bom tom as palavras “Seu *hippie* de merda, vocês tratem de suspender

⁶⁹ Documentário apresentado pelo canal *Multishow* no ano de 2007 sobre a origem e o desenvolvimento do rock brasileiro.

essa bagunça, porque quem for para lá vai ser recebido na ponta de baioneta!”. 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.

A preocupação dos militares não era apenas com o público que estava assistindo o evento, mas também era com as *performances* ao vivo nesses festivais e em outras apresentações das bandas. *Performance* “é comparativamente considerado como uma mediação (e talvez, também, uma distorção) da realidade; a ideia de que de alguma forma é possível capturar um momento de autenticidade através da *performance* parece paradoxal, na melhor das hipóteses” (PATTIE, 2007, p.07). Para os músicos e seu público, havia, nas apresentações, um momento de deslumbramento no sentido de que aquela poderia ser a ocasião em que o poder estaria em cima do palco, nos amplificadores, microfones e instrumentos musicais. Flávio Venturini, da banda O Terço, narra que “pelo momento político que o Brasil vivia era uma válvula de escape você ir a um concerto e a juventude ia ali ter uma liberdade de curtir aquele som maluco que tava acontecendo no mundo. Então isso acontecia com grande público, embora a gente não tivesse programa de televisão, não tocava em rádio, não tinha muito essa coisa” (O SOM DO VINIL, 2007).

Já para os militares, esse era um momento de tensão e desconforto com a possibilidade de que alguma “deformidade” aconteceria. Contudo, diversas vezes as bandas tiveram que fazer apresentações prévias para os militares antes da apresentação oficial para que as *performances* para o público ocorressem de acordo com as normas impostas pelos militares, ou seja, sem utopias e intervenções na realidade. Rita Lee (2016, p. 145) revela que antes de estrear qualquer show, filme ou peça de teatro, os militares se sentavam na plateia vazia para assistir ao espetáculo em primeira mão. Se não gostassem, proibiam sem maiores explicações, não importando o gasto com a produção. Diversas manifestações ou concentrações de jovens eram consideradas subversivas e vários shows foram cancelados ou submetidos à censura antes de serem realizados. Para a realização de um evento, era previamente solicitada uma licença autorizando a realização do espetáculo. Pedro Baldanza, integrante da banda Som Nosso de Cada dia, afirma que a dificuldade com a censura em shows era intensa. Segundo Baldanza (2019),

[...] tínhamos dificuldade com censura. Por que tinha naquela época você tinha que ir lá pedir licença pra fazer os shows. Tinha que ser autorizado. Tanto a autorização pra shows como pra gravação de disco. Você tinha que levar letra pra ser analisada por eles. Tinha todo esse aspecto. Eles eu digo o sistema que tava em voga na época. Mas não passava disso a pressão era essa. E também o pessoal da censura, realmente o que pesava pra gente é que eles eram pessoas muito mal preparadas pra função. Eles estavam mais preocupados em prejudicar muita gente. Tanto é que as vezes você ficava dependente de uma licença da censura pra fazer um show e chegava 48 horas antes e a gente ia em busca da licença e eles negavam e então a gente era obrigado a cancelar um show por causa disso. Com o Som Nosso aconteceu muitas vezes, com outras bandas eu sei que aconteceu também algumas vezes. Fazia parte dessa pressão que se vivia naquela época.

Em vários momentos, os grupos também passavam por uma verificação horas antes de se apresentarem. Isso era uma forma de conseguir a liberação de seus espetáculos. Os músicos se sujeitavam a tocar parte ou todo show para uma plateia de censores, o que, na visão militar, era necessário para não causar “danos” à moral e aos bons costumes da nação. O medo dos militares era de que alguma banda eventualmente colocasse um discurso subversivo em suas apresentações. Com isso, o policiamento era constante.

Mozart Mello (2016), integrante do Terreno Baldio, afirma que

[...] pra você conseguir uma licença pra tocar em algum lugar era bem complicado. Um festival então com mais bandas era quase impossível. Até uma curiosidade que eu tenho é como é que alguns empresários conseguiam alvarás e faziam megashows? Você imagina um festival de rock no meio do *Parque do Ibirapuera* não é qualquer um que ia conseguir uma licença né? A leitura que a polícia fazia era “um bando de maluco, drogado ouvindo rock no meio da cidade”.

Ainda segundo Mozart Mello (2019),

[...] o rock progressivo tava num crescendo muito grande e não era interessante juntar as pessoas. Então uma coisa que é simbólica é que chegou a um ponto que ia ter um grande festival aqui em São Paulo no autódromo de Interlagos pra milhares de pessoas e na época o secretário de segurança (se eu não me engano se chamava Coronel Erasmo Dias), ele não permitiu que tivesse esse festival. Esse festival seria para sedimentar vários setores do rock brasileiro e foi uma pena não ter tido! Tinha um empresário muito interessado nesse setor e eu acho que inclusive o fato de ter podado isso, “aglomerações” tem seqüelas até hoje. O rock não tem espaço na mídia, o pop rock tem espaço e é uma outra pegada, inclusive de letras. Pelo meu ângulo de visão, não era interessante “aglomerações” de pessoas, independente do que elas iam falar. Muitas vezes, a temática das letras como o caso do Terreno Baldio, não tinha nada de político. Era mais coisas de viagens e tal, mas de qualquer maneira não era interessante juntar pessoas, fazer nenhum tipo de movimento, seja qual fosse ele.

A fiscalização não se limitava apenas às *performances* ao vivo, ela também se dava nos meios de comunicação. Na TV, na mídia impressa e no rádio, o rock crescia internacionalmente durante a década de 1970, e, com isso, a preocupação dos militares em controlar as ações da juventude também. Visível nos meios de comunicação, o figurino *hippie*/psicodélico da juventude naquele momento fez com que os parâmetros comportamentais da moda também fossem mudando o território da música. “A imagem do músico de conjunto de baile, cabelo curto, gravata borboleta e *smoking* foi substituída pela agitada juventude de músicos pop, de cabelos longos e roupas coloridas ou roupas informais” (WADE, 1986, p. 89). A foto a seguir (Figura 2), da banda O Terço, evidencia o visual dos artistas brasileiros que utilizavam os cabelos compridos.

Figura 2 - O Terço



Fonte: <https://rodrigomattardotcom.wordpress.com/2012/12/27/discos-eternos-criaturas-da-noite-1975/#jp-carousel-1463>

Assim como o Terço, diversas bandas sofreram com visual transgressor. O músico e escritor brasileiro Jorge Mautner (1972, p.10-11) escreveu para a revista *Rolling Stone* uma passagem significativa sobre a utilização do cabelo comprido no Brasil em tempos de ditadura civil-militar.

Algumas pessoas dizem que prendem gente lá na nossa terra só porque usam cabelo comprido. Não sei...vamos ver... Cheguei com o cabelo preso atrás e com medo. Depois fui perdendo o medo e soltei o cabelo e registrei algumas experiências de como reagem os meus patrícios ao cabelo comprido. Choferes de praça que não param (será apenas paranóia), pessoas de classe média com ódio fuzilando e olhar de deboche, às vezes xingação por parte de criancinhas *robots* dos pais. Às vezes um dogmático patriarcalista esboça gestos de bronca feroz [...] a classe média já tentou me atropelar duas vezes. Uma vez na rua um carro (era um Wolkswagem azul) subiu na calçada gritando: - “Ei. Cabeludo bicha”. O povo, os que vivem em candomblés, Escolas de Samba e Maracatus, sacam que você está em peregrinação profunda, só a classe média tem o horror puritano dentro de si. [...] o cabelo é o responsável pela revolução sexual e de costumes ora ocorrendo no mundo. Como imagem, o cabelo comprido transmite toda a mensagem libertária de um novo Eros com a velocidade do elétron.

Os homens que buscavam essa estética ligada ao pensamento *hippie* começaram a usar cabelos compridos em contraposição ao cabelo curto dos militares. As mulheres usaram saias mais curtas e a sensualidade se fez presente nos jeans, nas camisetas e nos acessórios. O figurino da banda Novos Baianos, por exemplo, não agradava os militares, que, nesse período, associavam *hippies* ou simplesmente cabeludos à figura de “marginal”, vagabundo e, de certo modo, tidos como um problema social. Não foi fácil para o grupo abrir caminho no *show business* brasileiro. “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 demais para os padrões brasileiros” (SOUZA, 2004, p.25).

Rita Lee com Os Mutantes no III FIC (*Festival Internacional da Canção*), em 1968, vestiu um vestido de noiva e dividiu o palco com supostos “dois maridos” (os irmãos Arnaldo e Sérgio). Na contracapa do terceiro LP (Figura 3), *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, de 1970, o trio aparece fotografado na cama dos pais de Arnaldo e Sérgio, que, dessa vez, estão sem camisa, e Rita mais uma vez está entre seus dois companheiros. Naquele momento, a atitude se tornou um insulto à moral da sociedade brasileira.

Veja a figura 3, contracapa do terceiro LP da banda Os Mutantes.

Figura 3 - Contracapa do álbum A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado



Fonte: <http://velikovalovi.blogspot.com/2010/09/os-mutantes-divina-comedia-ou-ando-meio.html>

Todas as sociedades possuem regras que tratam das questões julgadas como imorais e pervertidas. Essas “leis de obscenidade” normalmente colidem com artistas desviantes que buscam liberdade artística através das manifestações contraculturais.

O objetivo geral dessas leis é que matérias moralmente repugnantes não deveriam ser transmitidas publicamente. Mas isso conflita com um outro valor importante, o da livre expressão. Além disso, conflita com interesses comerciais e de carreira de autores, dramaturgos, editores, livreiros e produtores teatrais. Vários ajustes e restrições foram feitos, de tal modo que a lei, tal como agora se encontra, carece do amplo alcance desejado pelos que acreditam profundamente que a obscenidade é algo pernicioso (BECKER, 2008, p. 138).

Sabendo disso, as bandas eram provocativas e demonstravam a rebeldia através do corpo e da androginia e inclusive nas letras. A composição *Seu Waldir*, da banda Ave Sangria, descreve a relação amorosa de dois homens. Para a sociedade conservadora

comandada pela ditadura civil-militar, a composição cantada por uma banda formada somente por homens acabava sendo um afronte.

A letra diz:

Seu Waldir, o senhor magoou meu coração / Fazer isso comigo, Seu Waldir / Isso não se faz, não / Eu trago dentro do peito um coração apaixonado batendo pelo senhor / O senhor tem que dar um jeito / Se não eu vou cometer um suicídio / Nos dentes de um ofídio vou morrer / Estou falando isso, pois sei que o senhor está gamadão em mim / Eu quero ser o seu brinquedo favorito, seu apito, sua camisa de cetim / Mas o senhor precisa ser mais decidido e demonstrar que corresponde ao meu amor / Pode crer. Se não eu vou chorar muito, Seu Waldir / Pensando que vou lhe perder Seu Waldir, meu amor (AVE SANGRIA, 1974).

Os integrantes da banda Ave Sangria eram adeptos da androginia e em suas apresentações ao vivo, além de se caracterizarem de forma andrógina, algumas vezes, se beijavam no palco. Outro artista que misturava características femininas e masculina sem sua aparência é o vocalista Simbas, da banda Casa das Máquinas, que usava maquiagem feminina no rosto e salto alto.

Uma música que apresenta essa temática é a composição dos Almôndegas, intitulada *Androginismo*. A letra descreve o desconforto da sociedade e a falta de entendimento naquele momento sobre a androginia. De uma forma leve e bem humorada, o texto diz:

Quem é esse rapaz que tanto androginiza? / Que tanto me convida pra carnavalizar / Que tanto se requebra do céu de um salto alto / E usa anéis e plumas pra lantejoulizar / Que acena e manda beijos pra todos seus amores / E vive sempre a cores pra escandalizar / A minha mãe falou que é um tipo perigoso / Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá / O meu pai me contou que um dia viu o cara / Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá / Quem é esse rapaz que tanto androginiza? / Que tudo anarquiza pra dissocializar / Com mil e um veados puxando seu foguete / Que lembra um sorvete pra refrescalizar / Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa / Abana, abana, abana, que é o Papai Noel / Eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel (CIRCO DE MARIONETES, 1978).

Os Secos & Molhados foram além e pintavam seus rostos inspirados no teatro japonês *Kabuki*. Eles apresentavam-se 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 de timbre feminino de Ney Matogrosso e o corpo sinuoso e libidinoso caracterizavam a natureza andrógina do grupo. As roupas colocavam o tema da sexualidade em primeiro plano e demonstravam que a estética visual era um componente

contracultural das bandas naquele momento.

Em entrevista, Ney Matogrosso (Fantástico, 2006)⁷⁰ comenta quando lhe é perguntado se o sexo pode ser considerado subversivo.

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 a mulheres e permitido a mulheres e exigido das mulheres. Agora, um homem expor a sua sexualidade claramente, eu nunca tinha visto. Então, eu acho que isso era subversivo.

Ney ainda relata uma passagem do grupo no primeiro programa de televisão que se apresentaram, no qual os produtores do programa pediam para o empresário dos Secos & Molhados mudar a estética do grupo para a apresentação ir ao ar. Segundo Ney Matogrosso (SOM DO VINIL),

[...] o Moracy [produtor] me falava e eu dizia assim:

Ney: olha, eu uso rabo de cavalo por que todos têm cabelos enormes, então o cabelo é muito valorizado e eu não quero valorizar o cabelo, então eu prendo o meu cabelo pra valorizar uma máscara, mas eu ando na rua assim, então qual é o problema?

Produtores para o empresário: Ah isso é coisa de mulher!... e a maquiagem?

Ney: mas eu nunca vi uma mulher pintada com a cara inteira branca e os olhos pretos do nariz até os cabelos. Eu nunca vi isso!

Produtores para o empresário: e se requebrando dessa maneira?

Ney: não mostra o requebro! Não precisa mostrar!

Produtores para o empresário: e esse olhar?

Ney: ah isso é ficção. Vocês estão falando de ficção pra mim. (Eu sabia do que eles estavam falando, mas eu me fiz de morto e disse) eu não sei o que eu estava pensando naquele momento, portanto, eu não sei que olhar era esse, por que eu não sei do que se tratava naquela hora (mas eu sabia do que do que era! Era um olhar muito incisivo, muito direto, muito agressivo para os padrões daquele momento que se vivia. Alguém olhar no olho e falar essas coisas...) (SOM DO VINIL, 2007).

Gerson Conrad também relata três episódios em que o grupo teve que driblar a ditadura. O primeiro episódio foi em Brasília, por questões sexuais e de pudor, o segundo no Rio de Janeiro devido ao número excessivo de pessoas no show do grupo no *Maracanãzinho*, e o terceiro por busca de drogas por parte da polícia em Recife. Nas palavras dele,

[...] os Secos & Molhados foram prestigiados, em Brasília, pelo ministro de energia da época, que foi assistir ao show com sua família. Como sua sogra aparentemente ficou chocada com o peito nu de Ney, o ministro mandou cortar a energia elétrica do ginásio, exigindo que o cantor cobrisse

⁷⁰Fonte retirada do site www.globo.com/fantastico. Fev. 2007.

seu peito. Lá se foram 40 minutos de explicações até que o ministro permitisse que a energia elétrica fosse restabelecida. O show seguiu em frente, Ney sem camisa. Durante o show no *Maracanãzinho*, a polícia invadiu o ginásio devido ao número excessivo de pessoas no local. Isso naturalmente causou certa tensão não só entre o público, também os integrantes do grupo. Foi Ney Matogrosso que, ao microfone, parou o show pedindo para que os militares deixassem o público em paz, garantindo que não haveria risco de tumulto. O show continuou com o *Maracanãzinho* lotado com 20.000 espectadores. Em shows no Recife, o grupo passou por nova saia justa quando a polícia invadiu o camarim em busca de cigarros de maconha. Os integrantes ficaram com receio de que a polícia pudesse comprometer o show. Drogas não foram encontradas. A temporada seguiu adiante (CONRAD, 2013, p. 83).

Além da sexualidade exposta e o do figurino transgressor, a utilização de drogas também era um hábito entre os jovens roqueiros. A maconha e o LSD eram as substâncias utilizadas e tinham um sentido libertário naquele período. Sendo assim, várias bandas adotaram essa perspectiva. Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, afirma que esse caráter desviante adotado por alguns músicos no período, fez com que a repressão militar se tornasse intensa e contribuísse para uma falta de entendimento da sociedade brasileira com os roqueiros.

A gente desagradava de uma maneira geral e a repressão era física por parte da polícia, principalmente quem tinha cabelo grande era logo associado a maconha, o que era verdade. Mas enfim, a repressão à maconha era muito grande, ao ácido também, mas menos, por que o ácido não tem cheiro [...]. E a repressão psicológicas das famílias e de vários setores caretas da sociedade que achavam que aquilo era o fim do mundo.

Devido à repressão exercida pelos militares, alguns músicos de rock naquele momento adotaram as comunidades *hippies*, verdadeiros espaços importantes para o consumo de drogas onde as experiências alucinógenas se vinculavam às das músicas. As drogas transmitiam uma forte energia, e cabia aos músicos captá-la e transformá-la em música.

Os valores dos pais também foram questionados pela juventude. No Brasil, existia uma divisão de ideias onde, de um lado, estavam os pais e a reverenciada “moral e bons costumes”, e, de outro, os filhos com novos ideais de sociedade. Os pensamentos de liberdade estavam contrapondo-se naquele período aos ilusórios meios de controle da família patriarcal tradicional brasileira. A figura do pai era de uma autoridade social, que conduzia um país adorado, ao passo que o filho era visto como a mudança. Marcuse (1968, p.96-97), ao se referir ao conflito pai-filho na geração do final dos anos 1960, assim argumenta:

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, ideias 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.

O conflito de gerações nesse período não estava presente apenas no Brasil, mas também em outros lugares do mundo. Porém, aqui, existia uma ditadura civil-militar onde quem estava no poder eram justamente os patriarcas. Carocha (2006, p.206) comenta sobre a importância dada aos valores familiares, os quais os roqueiros estavam modificando:

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.

Nesse aspecto, a juventude encontrou a solução contracultural de se conectar mais profundamente com a natureza como forma de refúgio longe dos pais conservadores e governantes ditadores. Diversas bandas acabaram se mudando para sítios longe das grandes cidades. Assim como os estadunidenses, os jovens brasileiros produziam seus próprios bens de consumo e viviam em comunidades. Marcuse (1982, p.221) relata que

[...] 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.

As bandas encontraram no campo um espaço para produzir suas próprias comidas, ensaiar, cultivar a natureza, usar drogas e se libertar da vigilância militar. Assim como na contracultura estadunidense que utilizou a cidade de San Francisco como referência de uma cidade exemplar para desenvolver o modelo de vida *hippie*, os sítios no interior das grandes cidades do Brasil se tornaram o reduto mais prestigiado dos roqueiros nacionais.

Essas verdadeiras comunidades *hippies* aos moldes estadunidenses facilitavam a concretização dos ideais contraculturais. Longe da civilização, a utopia da criação de um “outro mundo” desejada por vários adeptos do movimento *hippie* era muitas vezes representada no mundo material em lugares como esses, pois ali as pessoas transitavam livremente, fazendo uso de drogas, compondo e vivendo longe da pressão e violência das grandes cidades.

Os Mutantes, por exemplo – antes mesmo de Rita Lee deixar o grupo – mudaram-se coletivamente para a *Serra da Cantareira*, localizada ao norte da cidade de São Paulo. Na serra, os músicos escutavam bandas progressivas como Yes e Emerson, Lake e Palmer e reproduziam-nas ali mesmo nos ensaios. 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*. Os Novos Baianos também conviveram em comunidade. E mesmo com uma postura contracultural e pacifista, algumas bandas sofreram ataques dos militares. Galvão (1997, p. 63), da banda Novos Baianos, registra que esses constantes ataques levavam a fugas e instáveis mudanças de residência dos baianos, até se fixarem no sítio em Jacarepaguá. O músico descreve uma passagem da polícia pela casa do Imirim em São Paulo onde a banda residira:

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, chefeio a turma e usaremos os meus métodos. Os artista não serão torturados, mas os outros na certa são traficantes e vão receber uma lição do Henry Miller” (GALVÃO, 1997, p. 63).

Quando os Novos Baianos mudaram-se para o sítio em Jacarepaguá em busca de liberdade, direitos humanos e privacidade, satirizavam o patriotismo ambíguo que existia na época. O humor e o deboche foram utilizados como armas nos difíceis episódios vividos pelo grupo. Na entrada do sítio, havia uma porta com o formato da bandeira nacional, porém, no lugar da frase “Ordem e Progresso” a bandeira trazia o nome do sítio “O cantinho do Vovô”, num tom satírico com o patriotismo liberal.

Sobre a entrada do sítio, Galvão (1997, p. 139) afirma que aquela imagem era um tanto “careta” para os Novos Baianos:

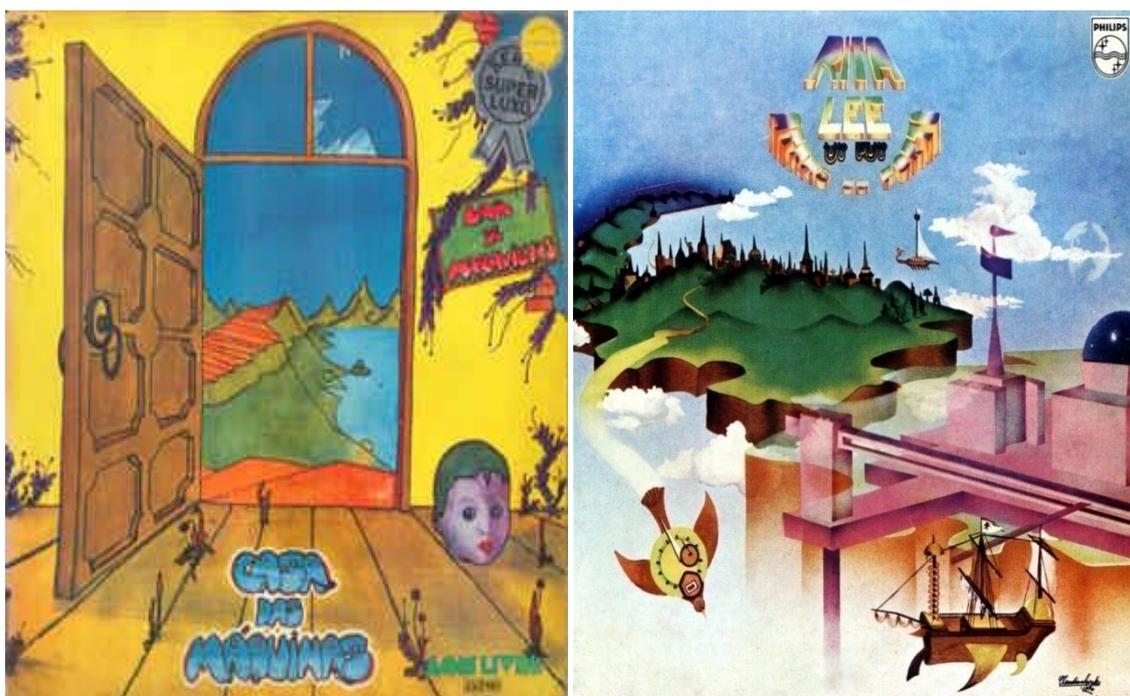
[...] mas saiba que as estrelas naquele azul ficava até bonito; tanto é que a esquerda carioca, representada não por um par, mas por uma pá de amigos que nos visitavam constantemente – tendo inúmeras razões para confundir bairrismo, valores conquistados e nacionalismo positivo com governo autoritário e momento ditatorial, pois se caminhava sobre pensamentos céticos, 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.

Os integrantes dessas comunidades sempre deixavam claro que as pessoas relacionadas aos movimentos de resistência contra o governo militar e até mesmo pessoas com visões conservadores eram bem vindas em suas casas. As bandas mantinham nessas comunidades uma espécie de mundo externo, onde não havia 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.

De uma maneira mais utópica, os artistas depositaram suas esperanças de viver em comunidade em lugares imaginários. Algumas capas de discos, como *Lar de Maravilhas*, da banda Casa das Máquinas, e *Atrás do Porto tem uma Cidade*, do Tutti-Frutti, exemplificam esse cenário (Figura 4). As capas representam um lugar fantasioso que parece ser menos aterrorizante que o real mundo vivido por eles. No caso do disco *Lar de Maravilhas*, o mundo utópico está além das portas do lugar de onde a pessoa que observa está inserida.

Veja a figura 4 que conta com as capas dos álbuns *Lar de Maravilhas*, da banda Casa das Máquinas, e *Atrás do Porto tem uma Cidade*, do Tutti-Frutti.

Figura 4 - Lar de Maravilhas da banda Casa das Máquinas e Atrás do Porto tem uma Cidade do Tutti-Frutti



Fonte: <https://murodoclassicrock4.blogspot.com>

Mesmo com diversos músicos apoiando o fim da ditadura, e também por causa de manifestações contra a repressão, a censura com relação à música durante a ditadura civil-militar foi extremamente severa, sobretudo durante a vigência do AI-5. Artistas de diversos gêneros musicais foram prejudicados, fossem eles politicamente engajados ou não. “O controle da circulação das canções e da realização de shows com cantores esquerdistas (ou simpatizantes) marcou a atuação dos órgãos de censura e repressão, voltados principalmente (mas não apenas) contra o gênero MPB” (NAPOLITANO, 2004, p.01). Ridenti (2003, p. 152) destaca que, com o AI-5,

[...] 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”.

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 censura moral era baseada em padrões comportamentais preestabelecidos e consistia numa atitude “imprópria” vista pelos olhos

dos censores, ou seja, atos que os censores considerassem inadequados, ameaçadores ou contrários à moral, aos bons costumes e à segurança nacional.

A censura moral inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar, desde o Estado Novo⁷¹ 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 (CAROCHA, 2006, p.195).

Com a preocupação em manter a ordem moral e os bons costumes, os militares constantemente atacavam os músicos, e a censura moral, tão marcante nesse período, era atribuída não só ao regime militar, mas também a uma parte conservadora da sociedade brasileira, que acabava incorporando o discurso censório dos militares. Devido ao comportamento insurgente e transgressor dos roqueiros, algumas pessoas da sociedade acabavam se manifestando contra as atitudes rebeldes, pois “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). Assim, as notícias veiculadas a favor do regime militar acabavam influenciando algumas pessoas a tomarem parte da censura moral instituída.

Nas palavras de Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia, é possível observar como a censura moral agia em conjunto entre militares e parte da sociedade conservadora do país, demonstrando a complexidade dos fatos na época, pois, segundo ele,

[...] existia sim por parte da sociedade uma coisa com relação a atitude comportamental da gente. Agora a questão dos militares, eu acho que não era propriamente os militares em si que criaram clima com bandas. Isso não acontecia. A preocupação deles era o terrorismo, o comunismo, socialismo, a ideologia. Então, se eles recebessem de alguém ou alguma denuncia nesse sentido é que eles se movimentavam. Mesmo com o Som Nosso aconteceu uma vez.

⁷¹ O regime político brasileiro Estado Novo foi instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937 e vigorou até 31 de janeiro de 1946. Dentre as características do Estado Novo, estavam a centralização do poder, o nacionalismo exacerbado, o autoritarismo e o anticomunismo.

As denúncias contra o comportamento de jovens, músicos ou pessoas que escolhiam um modo de vida desviante era constante. Como afirma Pedro Baldanza, o Som Nosso de Cada Dia recebeu uma denúncia que no primeiro momento parecia ser sobre os aspectos comportamentais da banda. Baldanza (2019) relata o episódio da seguinte maneira:

[...] a gente estava na nossa casa de ensaio e de repente chegou os carros pretos com os homens de preto e agente achou que era polícia querendo saber de fumo, ou um vizinho que tava reclamando. E os caras entraram em casa e deram uma geral, conversaram com a gente e até acharam uma baguelinha lá no chão (risos) e um encheu o saco, aí o outro chegou e falou: ‘não, não! O assunto aqui é outro! Tudo bem, vocês são músicos, to vendo aqui. É isso aí mesmo. Agora baixa a bola e não faz barulho com os vizinhos’. Então depois que eles foram embora e ficou tudo certo, a gente sacou que era uma polícia especial que tinha aparecido lá porque naquela época tinha essas estórias de aparelhos que eles utilizavam numa casa suspeita e em terroristas, ou socialistas, sei lá o que eles achavam, mas a nossa parada ali sempre foi música, então esses caras que vieram em busca disso sacaram que era isso e nos liberaram tranquilamente, sem nenhum problema. Então por isso que eu acho que os militares em si não estavam preocupados com a molecada. Queriam mais é que a molecada ficasse se divertindo ali sem excessos é claro. Então essa era a pressão que a gente vivia na época. E de certa forma, alguns setores da sociedade se apoiavam nisso, às vezes pra encher o saco das bandas ou criar certas dificuldades.

A censura moral se condicionava aos olhos dos militares em uma “proteção do cidadão de bem” e agia como forma de tentativa de doutrinação através de regras sociais dos princípios da vida em sociedade no Brasil. A censura moral foi a censura mais requerida e utilizada durante a ditadura civil-militar (STEPHANOU, 2001, p.41). Além disso,

[...] 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 (STEPHANOU, 2001, p.41).

Um 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 e que pregava a magia negra, voltava-se contra o cristianismo e era favorável ao uso de drogas e à 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-Ha, Bandolo!*, a

polícia apreendeu o gibi/manifesto *A Fundação de Krig-Ha* e o queimou como material subversivo. A censura começou a cercar”. De acordo com o próprio Raul (apud SOUZA, 2009, p. 220-222),

[...] Krig-Ha seria um rótulo. É uma sociedade que existe [...] no mundo inteiro, com vários nomes. Aqui no Brasil nós batizamos com o nome Krig-Ha, que é o grito de guerra do Tarzan [...] Krig Ha significa “cuidado”! Bandolo, “aí vem o inimigo”. Essa sociedade não surgiu imposta por nenhuma verdade, por um líder. Não houve liderança no mundo inteiro, como se fosse uma tomada de consciência de uma nova tática, de novos meios. É do próprio mecanismo da coisa. Nós estamos nos correspondendo com pessoas que fazem parte dessa sociedade, inclusive John Lennon e Yoko Ono. Eles fazem parte da mesma sociedade, só com outro nome. Nós mantemos uma correspondência constante com eles.

Durante a ditadura civil-militar, é possível que esse rótulo seja uma denúncia aos militares que o repreendiam. Além disso, a *Sociedade Alternativa*— que viria surgir com esse nome na canção com esse título —, falava de magia e outros temas contraculturais, provocando, assim, a ira da ditadura civil-militar, que acreditava que a sociedade de Raul era uma organização subversiva e, por conta disso, prendeu e enviou Raulzito para os Estados Unidos.

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 “Nutopia”, 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*.

A censura, contudo, trabalhava sobretudo sobre as letras dos artistas. Sendo assim, as músicas censuradas eram na verdade censuradas por seu posicionamento exposto nos versos das canções. Dessa forma, para o entendimento da contracultura presente na sonoridade roqueira das bandas, é indispensável uma análise das letras compostas em forma de canções durante esse período.

4.3 Hey amigo, cante a canção comigo

Ao longo do século XX, a canção se estabeleceu como uma poderosa força narrativa midiática e foi decisiva na construção do cenário musical devido aos seus meios técnicos simples de produção e reprodução. O “mais cotidiano dos objetos de consumo” da sociedade moderna, a canção, contempla elementos musicais e verbais, é um produto artístico que consegue abranger diversos aspectos. No entanto, “sua música arrasta-se para a dança, sua letra para o teatro, e o conjunto música-letra é mais que dança-teatro, algo que tem realidade molecular” (MORIN, 1973, p.146).

Outro fator de fácil compreensão para sua popularidade é a forma como as canções são compostas. Sobre sua estrutura, Zamacois (1985, p. 236-237) pontua que

[...] a canção se desenvolve em estrofes metricamente iguais. A música possui uma só estrofe, e por isso deve repetir-se para cada uma das estrofes restantes, do qual resulta que uma mesma melodia serve para todas as estrofes. Quando as estrofes são totalmente distintas em seu texto, se forma um tipo de dísticos; quando um fragmento do mesmo se repete em cada estrofe, se constitui o tipo de dísticos (versos que trocam) e estribilho (versos que se repetem).

A grande maioria das músicas compostas no gênero rock é produzida na forma de canção, ou seja, uma música que dá ênfase na letra podendo conter diversas temáticas. Obviamente, as letras das canções possuem múltiplos significados e permitem que o ouvinte consiga compreender um período histórico, um sistema de ideias, um comportamento ou um estado emocional, por exemplo. Portanto, falar das canções dos artistas de rock brasileiro se faz necessário para o entendimento da contracultura desse período.

Embora essa disposição de cantar sobre as manifestações sociais e políticas venha sendo aplicada ao longo dos anos no Brasil, foi a partir do início da década de 1960, com as ambições frente à ditadura civil-militar, que a canção popular estreitou de forma significativa um vínculo com atos políticos. Como consequência, foi definido um perfil de contestação explícita, de acusações e aversões, transformando-se num método de influenciar a opinião pública. A palavra nesse período estava mais próxima da ação, luzindo atitude nas canções dos artistas. Starling (2004, p.219) assegura 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 ideias, ideais, crenças e sensibilidades políticas que formaram as origens e o desenvolvimento das forças de resistência ao regime militar brasileiro.

Essa narrativa e maneira de agir através da canção também podem ser observadas nas composições de artistas de rock, que demonstraram suas preocupações e idealizaram eventos através das letras de suas canções. Assim como diversos artistas da MPB engajada e da Tropicália, os artistas de rock demonstraram através de suas letras as insatisfações contra o governo ditador. À sua maneira, eles escreveram sobre a falta de liberdade, a problemática da censura, os ideais de paz e amor, sua desconexão com os ideais conservadores e a busca por outra sociedade.

O descontentamento e a “displícência” desses grupos ao tratar de assuntos polêmicos em suas letras reforçam a ideia contracultural. Isso porque os músicos estavam desrespeitando os valores tradicionais militares, que acabavam sendo – por imposição – os valores tradicionais da família brasileira. Dessa forma, é de extrema importância analisar as letras das canções construídas pelos roqueiros brasileiros, pois tais canções expõem não meramente as posições políticas, sociais e culturais adotadas no momento, mas também subsidiam no entendimento da razão por que tais posições foram tomadas.

É válido ressaltar que as canções podem ter outras significâncias além daquelas cobijadas 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 contraculturais.

Como já foi dito, diversas bandas iniciaram suas trajetórias justamente num 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 partir desse momento, a repressão começa a se intensificar e a produzir seus frutos na cultura brasileira. Calado (1996, p.153) 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 N° 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.

Canções escritas por diversas bandas de rock nesse período contavam com a insatisfação por viverem sob repressão. Nesse período, o medo era uma questão a ser posta, visto que o controle das ruas, das atividades artísticas e dos meios de comunicação se fazia presente pelos militares. Sendo assim, canções como *Yo no creo pero...*, presente no disco *Atrás do Porto Tem uma Cidade*, de 1974, da banda Tutti-Frutti, relata em metáforas que as “bruxas” estavam soltas e que todos deviam se cuidar. Trechos como: *Segura a barra / A bruxa está solta / Não dê moleza / Ela pode estar na mesa / O dia inteiro / Até mesmo no banheiro* podem ser metaforicamente entendidos de modo que a bruxa seria os militares presentes nas ruas da cidade ilusória, referida no nome do disco. A canção *Sinal da Paranóia*, gravada no LP *Snegs*, também de 1974, do Som Nosso de Cada Dia, demonstra que essa “liberdade vigiada” ocasionada pela ditadura civil-militar *tranca, lacra o peito*.

Outra canção com o mesmo sistema de ideias é *Para Nóia*, de Raul Seixas, presente no disco *Novo Aeon*, de 1975. Raul demonstra claramente a insegurança vivida pela juventude contracultural com a vigilância dos militares.

A letra diz:

Se eu vejo um papel qualquer no chão / Tremo, corro e apanho pra esconder / Medo de ter sido uma anotação que eu fiz / Que não se possa ler / E eu gosto de escrever, mas / Mas eu sinto medo! [...] / Minha mãe me disse há tempo atrás / Onde você for Deus vai atrás / Deus vê sempre tudo que cê faz / Mas eu não via Deus / Achava assombração, mas / Mas eu tinha medo! / Vacilava sempre a ficar nu lá no chuveiro, com vergonha / Com vergonha de saber que tinha alguém ali comigo / Vendo fazer tudo que se faz dentro dum banheiro (NOVO AEON, 1975).

Nesse caso, é possível notar que a paranóia relatada por Raul se justifica pela falta de liberdade e a vida vigiada, aqui metaforicamente atribuída a Deus (por sinal, outro símbolo que fortalecia a moral e os bons costumes adotados pelo regime militar). Na composição *Um Som para Laio*, em versos como *Na minha cabeça uma guitarra toca sem parar / Trago um par de fones nos ouvidos pra não lhe escutar / O que você tem pra dizer ouvi há cem anos atrás / O que eu faço agora você não sabe mais*, Raul afirma não prestar atenção nos comandos de ordem estabelecida pelo regime e que não será controlado já que os ditadores não controlam seus pensamentos.

Outras canções possuem o mesmo enfoque. *As Andorinhas*, dos Secos e Molhados, do disco lançado em 1973, por exemplo, tem o texto escrito pelo jornalista, poeta e ensaísta brasileiro Cassiano Ricardo. Publicados originalmente em 1971, os versos *fios tensos da pauta de metal* e ainda, *As andorinhas gritam por falta de uma clave de sol*, podem ser – em tempos ditatoriais – uma metáfora pela falta de liberdade. 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.

Ainda dos Secos & Molhados, a canção *Assim Assado* é composta por versos que sugerem insatisfação com a violência adotada pelos militares. A letra da canção relata:

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).

Na visão dos militares, a madrugada não era um horário adequado para nenhum “cidadão de bem” permanecer nas ruas. Portanto, mesmo sem identificar sua conduta, o velho se torna um opositor ao regime e entra em conflito com as forças de repressão. Além disso, o guarda mata o velho analogamente aos desaparecimentos de presos políticos durante o regime militar. Como nas propagandas ufanistas do período, o guarda na canção ainda assim se torna um herói.

Outra canção emblemática em se tratando do termo liberdade é *Vale Verde*, da banda Casa das Máquinas, gravada no álbum *Lar de Maravilhas* de 1975. O texto relata 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 se encontrar um mundo pacífico, onde se 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. Isso pode ser observado em trechos como *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.*

Cilindro Cônico também da Casa das Máquinas presente no mesmo disco relata sobre a repressão e falta de perspectivas da juventude e da impossibilidade de escapar de um mundo complicado, fechado e sem saídas. Nos versos *É fácil, é até difícil / Entender as coisas como elas são*, a canção sugere que as coisas são fáceis de entender, mas é difícil entender por que realmente elas são assim. Além de tudo, o mundo se moderniza, tal como é demonstrado nos versos *tudo é complicado / tudo é eletrônico*, havendo alta tecnologia, no entanto espiritualmente o mundo é atrasado. Esse paradoxo leva a um desajuste, aqui exemplificado como um “cilindro cônico”.

A canção *Vou morar no ar* também do mesmo disco, descreve a insistente busca por liberdade. Nela, o grupo demonstra que existe um bloqueio e certa dificuldade de permanecer onde se encontra e também de realizar o que deseja. A composição pede para que abram portas ou janelas que estariam fechadas, buscando espaço para suas realizações. Os versos *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*, são emblemáticos nesse aspecto.

A natureza é uma temática constante nas letras das canções de rock nesse período. Sá (2019) relata que “desde então já éramos profundamente incomodados com a tragédia ambiental que se anunciava e está cada dia mais justificando, infelizmente, nossas preocupações com isso. A tendência interiorana era clara, num tempo em que havia mais árvores e menos soja, mais caipiras de raiz e menos sertanejos universitários”. Naquele momento, o retorno ao campo parecia ser uma fuga da realidade e acabou sendo descrito em diversas obras, como *Casa no Campo*, de Zé Rodrix e Tavito. Os versos *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 / E um filho de cuca legal / Onde eu possa plantar meus amigos / Meus discos e livros e nada mais*, são importantes para o entendimento da contracultura brasileira. *Rancho, filhos e mulher*, de 1977, da banda Recordando o Vale das Maçãs, também apresenta o conceito de viver no campo, *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 são versos que reforçam a temática de que a liberdade e um mundo idílico estaria no interior longe das grandes cidades e dos militares.

A liberdade em alguns momentos também era almejada no aspecto sexual, familiar e pelos direitos das mulheres. Os ideais conservadores impostos pela sociedade brasileira naquele momento também era questionado pelos músicos. Na canção de 1974 da banda Casa das Máquinas intitulada *Tudo por que eu te amo*, os versos *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*, apontam uma tentativa dos compositores para explicar que, mesmo existindo uma clara divergência de ideias entre o jovem e seu pai, os pensamentos não interferem no sentimento de amor que os envolve. É importante afirmar que naquele momento com uma sociedade conservadora em plena ditadura civil-militar, os homens costumavam apenas sair de casa após completar 21 anos de idade, com um bom emprego, para casar e constituir uma família. Caso isso não estivesse planejado e o filho saísse de casa para buscar seus sonhos de outra forma, como uma vida artística, por exemplo, o conflito familiar era inevitável.

Guilherme Arantes, na composição *A Cara e a Coragem*, descreve sobre o caminho escolhido por ele na vida, numa perspectiva de que sua filosofia *hippie* de sair de casa e viver de forma livre ganhando a vida como músico não foi compreendido pelos pais. A relação conturbada entre os ideais dos jovens e da geração mais velha e capitalista é nítida na canção.

A letra diz:

Saí só com a cara e a coragem da casa dos pais / Pra minha cabeça era barra pesada / Não quis deixar lá na sala burguesa o meu piano burguês / E uma rádio vitrola santuário dos meus iê-iê-iês / Eu tinha pavor de um dia ter que parar de sonhar / Pra poder pagar o aluguel e pra me sustentar / E perder regalias que os velhos me punham nas mãos / Pras minhas ideias serem retalhadas sem discussão / Bastou um emprego a me impôr socialmente e uma conta bancária suficiente / Pra eu ter então liberdade e o respeito geral / Que diálogo é esse que tem preço e se vende? / Eu quero é saber se a minha mãe me entende / Após eu comprar meu diploma de filho ideal / Eu fui projetado por eles pra ser o maior / Um *Prêmio Nobel*, um filósofo, um embaixador / O menino brilhante precoce que eles viam em mim / Nunca admitiram ter ideias tão próprias assim / E há muitos anos eu sofro tentando explicar / Que o meu caminho escolhido eles têm de aceitar / Podiam ter dado uma força, já que eu era incapaz / De sair para o mundo com uma mão na frente, outra atrás (A CARA E A CORAGEM, 1978).

De maneira mais bem humorada, a canção *Esse Tal de Roque Enrow*, gravada por Rita Lee & Tutti-Frutti, relata a falta de entendimento dos pais com relação aos novos modos de vida dos filhos. Segundo a letra, é possível perceber que o rock é o que move tal situação. A letra que traz uma mãe ao falar de sua filha para o médico na tentativa de investigar os conflitos emocionais, diz:

Ela nem vem mais pra casa doutor! / Ela odeia meus vestidos / Minha filha é um caso sério doutor! / Ela agora está vivendo com esse tal de Roque Enrow! Roque Enrow! / Ela não fala comigo doutor! / Quando ele está por perto / É um menino tão sabido doutor! / Ele quer modificar o mundo esse tal de Roque Enrow! Roque Enrow! / Quem é ele? Quem é ele? / Esse tal de Roque Enrow! / Uma mosca, um mistério / Uma moda que passou / Já Passou! / Ele! Quem é ele? / Isso ninguém nunca falou! / Ela não quer ser tratada doutor! / E não pensa no futuro / A minha filha tá solteira doutor / Ela agora está lá na sala com esse tal de Roque Enrow! / Eu procuro estar por dentro doutor dessa nova geração / Mas minha filha não me leva à sério doutor! / Ela fica cheia de mistério com esse tal de Roque Enrow! Roque Enrow! / Quem é ele? Quem é ele? / Esse tal de Roque Enrow! / Um planeta, um deserto / Uma bomba que estourou / Ele! Quem é ele? / Isso ninguém nunca falou! / Ela dança o dia inteiro doutor! / E só estuda pra passar / E já fuma com essa idade doutor! / Desconfio que não há mais cura pra esse tal de Roque Enrow!(FRUTO PROIBIDO, 1975).

Outra canção com o mesmo enfoque é *Sapato 36*, de Raul Seixas, presente no disco *O Dia em que a Terra Parou*, de 1977. Nesse caso, a insatisfação do eu lírico – que supostamente é um jovem – com a autoridade imposta pelo seu pai é demonstrada claramente nos versos *Eu calço é 37 / Meu pai me dá 36 / Vou escolher meu sapato / E andar do jeito que eu gosto / Por que cargas d'água / Você acha que tem o direito / De afogar tudo aquilo que eu sinto em meu peito? / Você só vai ter o respeito que quer na realidade / No dia em que você souber respeitar a minha vontade*. Além disso, após o enfrentamento com seu pai, ele decide se libertar e seguir sua vida sozinho. Isso pode ser observado nos trechos *Pai já tô indo-me embora / Quero partir sem brigar / Pois eu já escolhi meu sapato / Que não vai mais me apertar*.

Fuga nºII, dos Mutantes, também fala sobre o desejo de se retirar do mundo urbano e da casa dos pais. Entretanto, nesse caso, o eu lírico está disposto a entender e a enfrentar as possíveis desventuras do futuro. Os trechos *Hoje eu vou fugir de casa / Vou levar a mala cheia de ilusão / Vou deixar alguma coisa velha / Esparramada toda pelo chão / Vou correr no automóvel enorme e forte / A sorte, a morte a me esperar / Vultos altos e baixos / Que me assustavam só em olhar* deixam claro o lado *drop-out*. É válido ressaltar que *Fuga nºII* é cantada por Rita Lee, fazendo com que a canção receba também um caráter feminista, visto que as mulheres também buscavam os mesmos interesses dos

homens.

A canção de Rita Lee, *Ovelha Negra*, presente no disco *Fruto Proibido*, de 1975, também fixa-se no assunto da liberdade familiar. Nos trechos “*Agora é hora de você assumir / E sumir!*” e “*Ovelha negra da família / Não vais mais voltar, Não! / Vai sumir!*”, remetem ao fato de que o a união familiar, que era sólida e talvez arcaica, não irá nunca mais acontecer. Um detalhe também presente na canção, além da busca pela liberdade, é o posicionamento radical adotado por uma mulher em plena ditadura militar, época em que o conservadorismo e a masculinidade prevaleciam hierarquicamente.

Tão importante quanto a liberação familiar foi a libertação feminina. O feminismo foi um dos assuntos colocados principalmente nas letras da cantora Rita Lee. Nas canções *Luz Del Fuego*, *Doce de Pimenta*, *Perigosa* (gravado pelas *Frenéticas*) e *Elvira Pagã*, por exemplo, Rita homenageia artistas e feministas brasileiras, demonstrando certo apreço pelas conquistas das mulheres, tanto nas questões sexuais, como no mercado de trabalho. Talvez a mais importante canção desse período seja uma homenagem a Dora Vivacqua, mais conhecida como Luz Del Fuego. *Luz Del Fuego* faz parte do álbum *Fruto Proibido* e os versos *Eu hoje represento a loucura / Mais o que você quiser / Tudo que você vê sair da boca / De uma grande mulher / Porém louca!*, a letra aponta, além das dificuldades das mulheres conquistarem espaço, coragem e certa loucura de enfrentar os ambientes tradicionalmente reservados aos homens.

Por sua vez, a canção *Rita Lee*, presente no segundo álbum dos Mutantes, possui o seguinte trecho: *Rita Lee foi passear, 20 anos namorar talvez [...] Rita Lee foi passear, Rita Lee vai encontrar o amor*. A letra dessa obra demonstra, além da liberdade para amar, o caráter *drop out* da juventude brasileira daquele momento e, ao mesmo tempo, a luta das mulheres por igualdade.

Assim como na contracultura *hippie* estadunidense, os ideais de paz e amor também serviram de inspiração para as composições dos roqueiros no Brasil. *Balada do Louco*, dos Mutantes, por exemplo, pode ser uma crítica aos que se opõem ao modo de vida da juventude *hippie* brasileira. Na canção, a “loucura” pode ser entendida como uma forma de se libertar da ordem e moral imposta pelos militares e pela sociedade em geral. Para o eu lírico, louco é quem não busca a felicidade e fica presa às regras sociais.

Dizem que sou louco por pensar assim / Se eu sou muito louco por eu ser feliz / Mas louco é quem me diz / E não é feliz, não é feliz / Se eles são bonitos, sou Alain Delon / Se eles são famosos, sou Napoleão / Mas louco é quem me diz / E não é feliz, não é feliz / Eu juro que é melhor / Não ser o normal / Se eu posso pensar que Deus sou eu / Se eles têm três carros, eu

posso voar / Se eles rezam muito, eu já estou no céu / Mas louco é quem me diz / E não é feliz, não é feliz / Eu juro que é melhor / Não ser o normal / Se eu posso pensar que Deus sou eu / Sim sou muito louco, não vou me curar / Já não sou o único que encontrou a paz / Mas louco é quem me diz / E não é feliz, eu sou feliz (MUTANTES E SEUS COMETAS NO PAÍS DO BAURETS, 1972).

A canção ainda reflete sobre a demasiada valorização dos bens materiais e a perda das virtudes espirituais e acaba provocando uma discussão sobre o que realmente a vida implica. A preocupação com coisas efêmeras e fúteis e a tênue linha divisória entre felicidade e loucura são expostos na obra.

O rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontrava-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém sem um envolvimento explícito no que se refere a um engajamento artístico-político. A esquerda engajada e a direita execravam o rock, pois eram considerados alienados para uma e maconheiros subversivos para a outra. Os atos políticos e sonoros cometidos pelos roqueiros, obviamente eram contraditórias para ambas as partes e contribuíram para o fortalecimento de uma contracultura no Brasil.

Em 1972, Arnaldo Baptista dos Mutantes comentou a posição da banda diante das 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).

O discurso pacifista de Arnaldo é simbólico para o entendimento da contracultura no Brasil naquele momento. É nítida a influência estrangeira no modo de pensar dos roqueiros brasileiros. O contexto em que os músicos viviam no país era sufocante pois, como dito anteriormente, a preocupação dos militares no período era a de manter a ordem e os bons costumes da sociedade e o rock e seus ideais libertários não se enquadravam na moral e nos bons costumes da época, tornando-os passíveis de repressão e censura.

Aos moldes da cultura *hippie* estadunidense, a música *Dirección de Aquarius*, da banda Som Nosso de Cada Dia, previa um olhar para a chamada *Era de Aquarius*. Isso pode ser observado no nome da canção e nos versos *Eu falo então do futuro / Crianças*

correndo pelo pampa / Nenhuma guerra, sem ódio, sem carros sem motos sem apartamentos / Eu falo de um sol mais quente onde as pessoas sorriem e viram seus rostos / Na busca do imaginário. A música intercala versos em espanhol e inglês, dando conotação de união entre os povos das diferentes línguas.

Talvez a canção mais emblemática do rock brasileiro dos anos 1970, que traduz a mentalidade *hippie*, sobretudo sobre as ideias da juventude que se opunha a qualquer tipo de guerra, seja *Rosa de Hiroshima*, de Gerson Conrad e letra de Vinícius de Moraes, presente no primeiro disco dos Secos & Molhados, de 1973. A letra pacifista é um protesto contra o princípio de guerra e fala sobre 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. Em tempos de repressão causada pelos militares no Brasil, e com a *Guerra do Vietnã* ainda ocorrendo, o texto tornou-se coevo e válido de reflexão para aquele momento.

A letra diz:

Pensem nas crianças mudas, telepáticas / Pensem nas meninas cegas, inexas
 / 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 inválida / A rosa com cirrose a anti-
 rosa atômica / Sem cor, sem perfume, sem rosa / Sem nada (SECOS &
 MOLHADOS, 1973).

Assim como nos Estados Unidos da América, dentro da atmosfera *hippie* brasileira circulavam as drogas como forma de transcender a realidade e elevar o espírito para outras dimensões. Portanto, o LSD e a maconha também estiveram presentes nas letras de música. De forma subliminar nas canções, as drogas demonstraram um caminho para a felicidade e para a libertação naquele momento. A canção *Jogue tudo pra cabeça*, da banda Casa das Máquinas, é um exemplo disso. Os versos *dance faça o seu corpo vibrar / jogue tudo pro ar / recomece a dançar / dance até seu corpo excitar / e gaste isso tudo acabar / dance e jogue tudo pro ar / Jogue tudo para a cabeça* são exemplares na condição de que a dança, a festa, as drogas, o rock e a felicidade estão simultaneamente conectados.

Sobre o uso de drogas Fernando Pacheco (2019), do Recordando o Vale das Maças, afirma que

[...] a década de 70 foi marcada como um período de consumo de drogas, não só no meio musical, mas em toda sociedade, influências de 1969, com

a divulgação do *Festival de Woodstock* e ícones do rock internacional desse período, os quais faziam apologia às drogas. Podemos dizer que “era moda”, novidade. Porém, eu acho que hoje se consome muito mais drogas do que em 70, principalmente drogas mais perigosas para a saúde. Em 70 as drogas mais comuns eram a bebida alcoólica, maconha e LSD.

A canção *Ando meio desligado*, dos Mutantes, também aponta para o vínculo dos roqueiros com as drogas. A letra denota a sensação transcendente provocada pelas drogas. Os versos *Ando meio desligado / Eu nem sinto os meus pés no chão / Olho e não vejo nada / Eu só penso se você me quer* podem representar a sensação dos entorpecentes na mente de uma pessoa. Já *Mutantes e seus cometas no país do baurets* é uma música da banda que também dá nome ao quinto álbum do grupo. Bauret, ou baurete, era uma gíria usada por alguns músicos e demais jovens simpatizantes do movimento *hippie* no Brasil naquele período para designar um cigarro de maconha. Dessa forma, pode-se afirmar que esse álbum é um convite, ou um mergulho, da banda e de seus ouvintes, ao mundo libertador que as drogas proporcionavam naquele momento.

Ainda sobre a temática das drogas, Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, descreve seu pensamento sobre o assunto e a incorporação do tema na estética da banda:

Eu acho que droga, músico e música sempre tiveram ligados desde que o mundo é mundo. Sempre foi uma festa dionisíaca. A droga sempre fez parte dessa festa. O vinho, todo mundo inebriado. Em todas as civilizações e em todas as religiões estas festas são muito importantes. Eu acho que todos os artistas de alguma maneira (claro que tem exceções) em alguma época de sua vida tiveram inclusive problemas com droga. Porque drogas e seu excesso levam ao caminho da iluminação. Muitas vezes levam ao caminho da miséria, da tristeza, da infelicidade. O cotidiano é muito massacrante. Principalmente pro artista e pro poeta. Muitas vezes eles são obrigados a se alienarem um pouco, saírem de si pra poder se encontrar. Sai do prumo pra ficar no eixo muitas vezes.

A música *É só curtir*, da banda A Bolha, também denotava ligação com as drogas. Porém, nesse caso a obra foi censurada antes mesmo do lançamento do primeiro álbum da banda, justamente por tratar de substâncias ilícitas. A problemática da censura sempre foi um desafio para as bandas de rock e diversos outros artistas durante o regime militar. A canção *É só curtir*, por exemplo, foi censurada, mas mesmo assim a banda tentava colocá-la em shows ao vivo, numa tentativa de transgredir a ordem militar.

A censura pode ser entendida como o ato usado pelo estado, ou grupo de poder, realizado no sentido de controlar, e até mesmo de impedir, a liberdade de expressão. Ela criminaliza certas ações de comunicação, ou até a tentativa de exercer essa comunicação, buscando suprimir ideias, opiniões, informação, formas de expressão. Durante a ditadura

civil-militar brasileira, houve um rígido combate aos músicos de diversos segmentos, priorizando artistas com maior visibilidade midiática, mas também não deixou de lado artistas com pouca expressão comercial, como no caso da música contracultural brasileira. Nos primeiros momentos do governo, os militares já buscaram maneiras de melindrar a arte do Brasil, porém,

[...] a cultura brasileira se ressentiria ainda mais a partir de 1969, quando os mecanismos de censura foram sensivelmente ampliados. Aliás, o período de maior vigilância, pode-se dizer até de perseguição à cultura, foi mesmo entre 1969 e 1976. O governo do presidente Médice foi o que mais perseguiu a produção cultural não-alinhada com o *establishment*. Nada praticamente acontecia. E o pouco que se produzia raramente era divulgado pelos veículos de comunicação (CALDAS, 2005, p. 172).

As canções eram censuradas sem distinção de gênero ou estilo musical. Sendo assim, as bandas de rock também tiveram de se adequar e “driblar” a censura com a utilização de metáforas em suas letras. A música *Fala*, de João Ricardo e Luli, gravada no primeiro álbum dos Secos e Molhados, revela a falta de liberdade existente desde a construção de uma letra de música até a ordem estabelecida. Nos versos *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*, o eu-lírico de fato não pode se manifestar espontaneamente, permanecendo em silêncio, devendo somente escutar, característica que os militares impunham sobre os artistas e sobre a população que se pronunciavam contra o regime.

A banda A Barca do Sol apresentou problemas com a censura no seu álbum homônimo, de 1974. Muri Costa (2019), integrante da banda relata o seguinte:

Tivemos um único embate com a censura no primeiro disco, mas não por razões políticas, mas morais. Uma música chamava-se *Bordel Santa Luzia* e não era permitido um bordel com nome de uma santa católica. O título passou a ser *A Primeira Batalha* como forma de mostra que tivemos que mudar o título por exigência da censura.

Alain Pierre (2019), também da Barca do Sol, comenta que o motivo da censura ser, de certa forma, não ameaçadora a sua banda, foi o fato da banda “não alcançar uma visibilidade ameaçadora”, pois

Nosso público era pequeno e meio restrito. Além disso, os poetas/letristas

da Barca expressavam seus conteúdos políticos, quando havia, de maneira metafórica e indireta o que também não representava uma ameaça. O comportamento pessoal, o visual “à vontade”, cabelos e barbas longas, sandálias de couro ou apetrechos inusitados, tipo homens usando bolsas de couro, brincos etc não eram bem vistos, mas bem tolerados. A questão era a ameaça política: letras claras pregando revoltas socialistas ou críticas ao governo.

Visto pelos olhos dos músicos de rock, a censura parecia estimular a rebeldia e a aversão diante das manifestações militares. Os Mutantes, por exemplo, desde suas primeiras aparições, tiveram uma atitude anárquica, com o qual buscavam chocar os conservadores apelidados de “caretas”. *Dom Quixote*, dos Mutantes, 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 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.

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

A censura fez o que pôde para atrapalhar. Mesmo assim, em maio de 1972, 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 Calado (1996, p.284-285), “a lacônica letra do hard rock *Tapupukitipa* (“Yeah, yeah, yeah / Tapupukitipa”) [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 1971, na última hora, por mera implicância dos censores”.

Com a banda Tutti-Frutti, Rita também enfrentou dificuldades com a censura em shows. Segundo ela (2016, p. 128), a música *Gente Fina é Outra Coisa* foi censurada e substituída no show por músicas dos Rolling Stones, David Bowie e Wanderléa. A letra diz:

Por que você diz que vai fazer e não faz / Assim não dá mais E eu não posso deixar / Se alguma coisa está errada eu preciso falar / A verdade / E eu sei que você está com medo de dar / E o que vão pensar / Não vá se misturar com esses meninos cabeludos / Que só pensam em tocar / E você escuta o papa dizendo / Que gente fina é outra coisa / Mas gente fina é outra coisa / Então você fica nessa indecisão / Papai tem razão / E não me venha dizer / Que você vai sair de casa e batalhar pra viver / É mentira / Hoje mesmo eu te vi / Pensei que fosse o seu pai / Que decepção / Eu fiquei triste de ver / A sua vida começando pelo lado errado / E você está acreditando mesmo / Que gente fina é outra coisa.

Ainda sobre a relação de Rita Lee & Tutti Frutti com a ditadura civil-militar, nessa época houve uma preocupação de Rita com as crianças. Ela exigiu matinês durante toda a turnê do disco *Babilônia*, justamente para que o público infantil pudesse vê-la, fato inédito para um artista adulto e do meio do rock. Mas, para isso, ela se comprometeu com a censura a não falar palavrões e cortar algumas músicas consideradas fortes demais para uma criança, segundo os militares (LEE, 2016, p. 169).

Luiz Paulo Simas (2019), que participou das bandas Módulo 1000 e Vímana, relata que

[...] todas as letras de música tinham que ser submetidas à censura em Brasília antes serem gravadas. As letras das bandas normalmente não tratavam de assuntos políticos, mas qualquer palavra ou expressão que os censores não entendiam, acabavam censurando para se garantirem. Os militares desconfiavam daqueles cabeludos tocando uma música que eles não entendiam, e vivendo uma cultura alternativa que parecia ameaçadora para eles.

Durante a ditadura civil-militar, o roqueiro Raul Seixas foi censurado diversas vezes como, por exemplo, nas músicas *Como vovó já dizia* e *Murungando*. A canção *Ouro de Tolo* foi outra música censurada e teve sua letra modificada para sua comercialização. Em versos como *Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego / Sou um dito cidadão respeitável e ganho quatro mil cruzeiros por mês/ Mas eu acho isso uma grande piada e um tanto quanto perigosa*, o deboche em cima do

engrandecimento do país, do milagre econômico e do sonho da classe média difundido pelas propagandas ditatoriais, como se o Brasil estivesse caminhando para um momento de crescimento econômico, se faz presente. Raul faz uma crítica ao sistema militar e apresenta a ideia de que as pessoas estão presas a uma falsa realidade, um mundo de bens materiais, percebido já no nome da canção. Segundo o próprio Raul (apud SOUZA, 2009, p.236), a canção também é uma brincadeira. “Porque quando *Ouro de Tolo* saiu, tava saindo uma música do Roberto Carlos em que ele agradecia ao senhor pelas coisas recebidas. Ele disse que agradece, eu digo que eu devia agradecer”.

A censura com relação à música durante a ditadura civil-militar foi extremamente severa, sobretudo durante o AI-5. Vários artistas sofreram por terem sua arte reprimida. Não só os roqueiros mas, como já foi dito, artistas ligados a outros gêneros musicais, sejam eles engajados politicamente ou não, também foram prejudicados. Em algumas canções, os grupos buscavam 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*, da banda Casa das Máquinas. A letra demonstra que o grupo possuía certa rebeldia e descontentamento com a imposição das ideias militares de repressão e censura, bem como com as ideias de engajamento artístico manifestada por parte da esquerda. Nos versos *Quem é você / Pra dizer o que eu devo fazer / Pra dizer o que eu devo sentir / Pra dizer o que eu devo pensar / Pra dizer o que eu devo fumar / Pra dizer o que eu devo cantar / Pra dizer o que eu devo amar / Pra dizer como devo me vestir / Pra dizer com quem eu devo andar*, é notório um desabafo dirigido a quaisquer manifestações políticas e sociais no período enfocado, que fosse ao extremismo de proibir ou estabelecer qualquer forma de comportamento, sonoridade ou escrita da banda e de seus integrantes.

Mesmo contra a ditadura civil-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 avesso aos modelos sociais daquela época, não respeitando os militares, nem apoiando de forma contundente os ideais de esquerda. Existia uma forma de protesto com suas próprias características e uniformidade entre os jovens da época. A canção *Hey amigo*, da banda o Terço, com versos como *hey amigo, cante a canção comigo / Nesse rock estamos todos juntos! / Nesse rock estamos perto de ser a unidade final!*, carrega esse sentido de unidade ligado às pessoas que estão envolvidas com o gênero rock. A

música pode ser interpretada como a união de um grupo de indivíduos frente ao desconforto existente. Para Sérgio Hinds da banda o Terço, a canção *Hey Amigo*

[...] era uma convocação, e também funcionava muito por que ela era a última música do show. Então a gente convocava todo mundo cantar junto nessa unidade final do prazer de ter feito aquilo junto com a participação de todo mundo. Então eu acho que realmente o jovem queria chocar, queria discutir tudo. A gente queria discutir o que neguinho tava proibindo, por que tava proibindo. Então a função do rock and roll era essa, de falar na lata, enfim. Só que a gente enfrentou na época, uma censura muito crivada (O SOM DO VINIL, 2007).

Devido à censura e à repressão por parte dos militares e aos atos desviantes dos roqueiros, estes não se enquadravam a nenhum segmento político; viviam literalmente “fora do sistema”. Possuíam uma conduta politizada, porém não partidária. O engajamento político não era meta principal para esses músicos que faziam política à sua maneira: descompromissada, debochada e “marginal”. O rock era inclassificável, pois não se enquadrava nas normas sociais do momento. Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia, descreve que, comparando com a música de Chico Buarque, por exemplo,

[...] na parte de rock já funcionava de outro jeito. Dentro dessa meninada mesmo que era engajada politicamente o rock era um momento de devaneio, de sossego, de viajar dentro de um outro lance. Então a gente de certa forma sofria uma pressão, mas não era tão engajada, não era assim. Um que outro que eu me lembre, mas a maioria não!

Gerson Conrad (2019), dos Secos & Molhados, afirma que o grupo “jamais teve nenhum tipo de preocupação ou vínculo com segmentos de esquerda, centro ou direita. Tínhamos um trabalho de postura politizado, porém, não partidário. Não tínhamos preocupações com UNE ou coisa que o valha. Desenvolvíamos um trabalho artístico livre, criativo e não partidário”. Juba Gurgel (2019), das bandas Gurgel da Joelho de Porco, Made in Brazil e Tutti-Frutti avaliza que os roqueiros daquela época não estavam preocupados com as autoridades, pois já estavam “totalmente apaixonados e envolvidos por Led Zeppelin, Yes, Deep Purple e Pink Floyd. Não estávamos nem aí com quem não gostava, autoridades governamentais ou segmentos da MPB”. Da mesma forma, Muri Costa (2019), integrante da banda A Barca do Sol assegura, “nós fizemos um concerto no Campus da UERJ para a UNE, mas algumas de nossas letras tratavam sim de questões

políticas, mas de maneira bem simbólica. *Arremesso*, do Nando Carneiro e João Carlos Pádua é um exemplo disso. Nunca erguemos bandeiras de protesto”.

O discurso debochado, desprezioso, poético, sintético e áspero, tratava de temas como repressão, censura, sexo, feminismo, mudança de comportamentos, construção de um novo mundo e principalmente liberdade, fez com que o rock se revelasse desprovido de qualificação social nos moldes do período, proporcionando uma ruptura comportamental e cultural no final dos anos 1960 e durante os anos 1970. Essas músicas, que tratavam de questões polêmicas para o período, violavam os ideais moderadores do regime.

As opiniões de suas letras eram também vinculadas em apresentações ao vivo. Durante os shows, faziam questão de exibir suas canções de nova ordem comportamental, repletas de pacifismo e contra a repressão e a censura. Vários shows foram censurados e interditados, visto que suas ideias libertárias desagradavam e provocavam os militares. Porém, quanto mais rígida a censura e a repressão, maior era a disposição dos roqueiros em não fazer concessões.

5. OH MEU BRAZIL!

No presente capítulo, serão observados os aspectos sonoros das bandas de rock da década de 1970 no Brasil e as interlocuções com o país que originou o rock and roll, os Estados Unidos da América. Para isso, a análise se voltará aos elementos que constituíram ligações com a cultura estadunidense e também inglesa e que articularam, juntamente com a sonoridade brasileira, uma linguagem contracultural musical no país. Os seguintes temas serão abordados: a integração da música regional brasileira ao rock, bem como a incorporação por parte dos roqueiros dos ritmos que representam uma identidade nacional como o samba e a bossa nova. Além disso, o papel dos músicos de rock no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 no que cerca a incorporação na cultura brasileira do instrumento símbolo da cultura estadunidense – a guitarra elétrica – também será discutido. As três temáticas serão divididas em diferentes subcapítulos e articuladas com as manifestações sonoras e políticas do Brasil no período.

A constatação do som como algo transgressor que rompe com as ideias de direita e das esquerdas no Brasil na década de 1970 será amplamente debatida. Através de audições de obras pertencentes ao rock brasileiro dos anos 1970, serão analisados e descritos aqui alguns elementos da linguagem musical classificados como desviantes, ou seja, componentes sonoros que constituíram símbolos contraculturais e desterritorializaram o país no momento, caracterizando a música contracultural.

As músicas analisadas neste capítulo foram gravadas, comercializadas e executadas em shows, rádios e programas de TV em um período de forte repressão social, política e cultural ocasionada pela ditadura civil-militar. Assim sendo, a estética do rock brasileiro possui certas características de uma sociedade marcada pelas contradições entre modernidade, tradição, nacionalismo e aculturação, e, portanto, se torna representativa de uma realidade do período estudado.

No primeiro subcapítulo, os símbolos regionais e sua importância social e política serão observados a partir de sua introdução nas composições e nos álbuns das bandas de rock brasileiras. A instrumentação e os ritmos peculiares de algumas regiões do país que remetem a uma construção de identidade do Brasil naquele momento serão discutidos, devido à sua introdução desviante ao rock. A importância de descrever, neste trabalho,

esse ato de deixar de lado as idiossincrasias do regionalismo, formando hibridismos musicais até então ainda inéditos na cultura brasileira, se justifica pela contribuição que representa para o entendimento da sonoridade contracultural desses artistas.

Os símbolos nacionais e seu valor social e político serão descritos no segundo subcapítulo. Os dois maiores representantes da música brasileira de exportação e segurança de uma identidade nacional, o samba e a bossa nova, foram introduzidos nas composições e álbuns das bandas de rock no Brasil nesse período. Sendo assim, a instrumentação vernácula, os ritmos nacionais e demais elementos da linguagem musical e extramusical que remete a uma construção de identidade em contraponto com a utilização convencional do gênero rock serão relatados nesse subcapítulo.

O terceiro subcapítulo será marcado pela presença da guitarra e sua carga simbólica representante dos Estados Unidos da América a partir do momento em que o Brasil atravessava uma ditadura civil-militar, a qual recebia apoio dos *yankees*. O instrumento será analisado a partir de sua popularidade e utilização no Brasil pelas bandas de rock. Além disso, os elementos ligados ao timbre da guitarra e sua aplicação sonora também serão analisados, para que se possa construir a sonoridade contracultural dos artistas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970.

5.1 Tá ficando bão, né?

Propõe-se, neste item, uma reflexão sobre a utilização dos ritmos regionais do Brasil utilizados pelas bandas de rock brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, e sobre os instrumentos considerados “genuinamente” brasileiros pelo imaginário da nação no período em questão. Isso se justifica em razão de que setores da esquerda resistente aos militares durante o regime utilizaram ritmos regionais e certos instrumentos musicais como forma de criar uma identidade nacional e popular para conscientizar as massas na luta pela democracia.

Mesmo com o predomínio cultural estadunidense após a *Segunda Guerra Mundial*, a urbanização e a modernização das grandes cidades brasileiras, existiu também para as bandas de rock brasileiro dos anos 1960 e 1970 um movimento inverso, o qual direcionava-se à regionalização, preservando identidades e apreciando algumas tradições

nacionais que aparecem como elementos influentes na composição dos roqueiros. Essas aplicações de elementos musicais regionais ao rock pode ser entendida como uma unidade simbólica musical/contracultural devido ao cenário político e social que esses artistas vivenciavam.

Os elementos musicais provenientes de diversas regiões do Brasil foram incorporados ao rock brasileiro a partir do final da década de 1960 e por praticamente todo os anos 1970 por diversos músicos. A abordagem transgressora de agregar à música estadunidense e inglesa o baião, o frevo e outros ritmos e instrumentos musicais considerados naquele momento como brasileiros se faz necessária para o entendimento da sonoridade contracultural no Brasil, uma vez que o rock, nesse momento, desagradou a direita conservadora (que, através da censura e da repressão, buscava conter as manifestações contraculturais no Brasil), e, ao mesmo tempo, descontentou ideias de parte da esquerda nacional que acreditava no poder de reflexão e engajamento da arte na luta do povo brasileiro contra os militares.

Esse poder reflexivo da arte foi manifestado veementemente durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil através dos estudantes conectados à *União Nacional dos Estudantes* (UNE), que, a partir de 1961, no Rio de Janeiro, inseriu o primeiro *Centro Popular de Cultura* (CPC). Posteriormente introduzidos também em outras cidades do país, os CPCs tinham, diversas tarefas, como a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda. Por intermédio de seus jovens e intelectuais participantes, os CPCs se conectavam a múltiplos segmentos da cultura e promoviam atividades conscientizadoras junto às classes populares, sendo muitas dessas atividades de cunho artístico.

Durante a década de 1960, o crescimento entre os setores da juventude no interesse por essas atividades artísticas crescia e a conexão com a UNE também, transformando-a em um veículo midiático junto aos discursos radicalizados construídos pelos ideais de esquerda, pois, conforme Holanda (1999, p.9-10), 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”. Os CPCs condenavam a “arte lúdica” e contemplavam a “arte revolucionária”.

Devido ao interesse dos CPCs de construir uma “arte revolucionária”, Queiroz (2004, p. 28) destaca 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.

Devido ao fato de a UNE e os CPCs buscarem uma uniformidade na cultura do país, o patrulhamento em relação à arte nas décadas de 1960 e 1970 foi tão intenso quanto a censura exercida pela direita, pois a esquerda buscava um engajamento completo dos artistas brasileiros, ou seja, todos os artistas deveriam ser engajados aos seus ideais ou então seriam discriminados, havendo uma depreciação para com os artistas que não correspondiam aos seus ideais. Os artistas, poetas, jornalistas, entre outros integrantes da UNE e dos CPCs, acreditavam que as artes em geral deveriam ter acima de tudo um conteúdo político e social, bem como que deveriam fazer de sua arte um instrumento em busca de uma sociedade mais equitativa. O *Manifesto do CPC*, de maio de 1962, redigido por Carlos Estevam Martins, tinha o objetivo de sistematizar as várias ideias dispersas dentro do CPC e expressar o significado da entidade. O texto foi assim construído:

Dada uma sociedade dividida em classes e dada a dominação de uma das classes sobre as demais, estão dadas as condições objetivas suficientes para o florescimento da cultura alienada. A classe no poder, claro está, pretende perpetuar indefinidamente sua invejável posição e, para isso necessita estender sua dominação a todos os rincões da sociedade. Tencionando que toda a sociedade esteja organizada em função dos seus interesses, como poderia a classe dominante dispensar uma visão de mundo e um aparato cultural capazes de dar a ela e às demais classes a certeza líquida de que nada é mais legítimo do que o *status quo* e nada mais inelutável do que a sua própria vocação para o poder? (MARTINS apud HOLLANDA, 2004, p. 155).

Mais especificamente no território da música, os ideais da UNE também previam normativas que ajustavam a linguagem musical do período ao seu favor. A UNE previa que os músicos brasileiros que não aceitassem os militares no poder deveriam compor, arranjar e executar músicas apropriados da linguagem musical tradicional do Brasil. Dessa forma, os músicos que acreditavam nessa revolução acabaram se aproximando mais dos ritmos brasileiros, incluindo diversos ritmos regionais de todo o Brasil em suas composições como o cururu, baião, galope e outros provenientes da música brasileira.

Para tomar tal espaço dentro do território artístico brasileiro, foram convocados vários artistas da música popular para se integrar aos ideais dos CPCs. Esses músicos se envolveram na chamada “música de protesto”, “canção de protesto” ou também chamada

de “bossa nova engajada”. Artistas como Edu Lobo, César Roldão Vieira, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré inspiraram-se em algumas ideias divulgadas pelos CPCs, pelo *Teatro de Arena* e também pelos debates promovidos pela UNE dentro das Universidades e configuraram o que foi chamado de Música Popular Brasileira (MPB).

Contier (p.2) afirma que

[...] a chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 1960, 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, ISEB⁷² 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.

Em razão de sua aproximação com a UNE e com os CPCs, a sigla MPB⁷³ tinha a carga de ser mais um acrograma político cultural de enfrentamento ao regime militar. Além do mais, devido ao discurso sonoro que previa a “brasilidade”, a Música Popular Brasileira (MPB) “representava uma espécie de bandeira da luta nacionalista contra um outro tipo de música que era efetivamente popular e produzida em nosso país, porém, considerada ‘alienígena’, ‘não-brasileira’ (ARAÚJO, 2002, p. 32). Em outras palavras, elementos musicais provenientes dos Estados Unidos da América e Inglaterra como o rock and roll não eram aceitos para essa concepção de enfrentamento aos militares. É importante enfatizar que instrumentalizar a arte e a música com uma disputa pelo poder através da cultura demonstra (assim como na censura imposta pelos militares) um caráter autoritário por parte da esquerda.

Para parte da esquerda, o predomínio do modelo estadunidense pós-*Segunda Guerra Mundial*, a cultura do rock e o *American way of life* ameaçaria a construção de

⁷² Criado no Rio de Janeiro, no ano de 1955, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. O Instituto contava com autonomia administrativa, liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra. Deixou de existir após o golpe militar de 1964, quando diretores e professores do Instituto tiveram que sair do país, em exílio.

⁷³ Atualmente, MPB pode ter um significado maior. De acordo com Napolitano (2001, p.14), “a sigla MPB vai além de um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absolver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz”. Porém, naquele momento, significava outra sigla política e cultural de enfrentamento ao regime militar e de luta contra músicas estrangeiras e/ou feitas no Brasil com linguagem musical forasteira, como, por exemplo, o rock and roll.

uma identidade nacional, tanto no Brasil quanto em diversos lugares do mundo, pois, a partir desse momento,

[...] o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está [e estava] se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 1998, p. 12).

Diversos compositores demonstraram que estavam de acordo com a sistemática adotada pelos CPCs, no escopo de incorporar ritmos regionais em suas composições como forma de conscientização das massas para o combate contra o regime militar e a cultura estrangeira. Chico Buarque e Edu Lobo são dois artistas que expressaram tais ideias em suas composições. Mello (2007, p. 52) afirma que

[...] a produção artística de Chico Buarque e Edu Lobo expressou uma ideia de Brasil extraída, principalmente, da imagem do trabalhador rural e urbano, camponês e operário, do nordeste e dos morros cariocas. Nos arranjos das canções de seus primeiros discos predominaram o violão e instrumentos de percussão relacionados a ritmos do “povo”, - samba, marcha-rancho, moda-de-violão, toada, entre outros nordestinos – considerados por setores intelectuais e artísticos os autênticos e verdadeiros representantes do nacionalismo a nos proteger dos interesses estrangeiros.

Os elementos que compunham a sonoridade, como melodia, harmonia, ritmo, instrumentação, etc, juntamente com a poesia, naquele momento, carregavam uma mensagem que gerava uma representação entendida por boa parte da sociedade brasileira como genuína em reação ao desconforto causado pelos militares. Dessa forma, os “ritmos do povo” se tornaram representações em busca de uma identidade adotada pela UNE. “Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediatamente ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e pelos gestos’, ‘por algumas figuras, por algumas marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar, no sentido jurídico e político, é também ‘manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’” (CHARTIER, 2002, p. 165). Nesse sentido, a UNE aproveitou a força da representação musical a partir da incorporação de ritmos brasileiros e de sua capacidade de mobilização e competência de produzir reconhecimento e legitimidade social, e impôs uma identidade

nacional. Dessa forma, no domínio da esquerda, a música se mostrou uma linguagem comunicativa, eficaz e conscientizadora para parte da sociedade do Brasil.

A identidade que a UNE se propôs adquirir referente a uma brasilidade através das artes não foi conseguida de forma simples. Existiu uma longa discussão e busca por espaço no cenário artístico. Para conseguir tal efeito, a esquerda buscou anular os artistas abertamente ligados às culturas estadunidense e inglesa. Além disso, precisou autenticar instrumentos utilizados no Brasil vindos da Europa, como no caso do violão, por exemplo, pois,

[...] como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim” (VIANNA, 1995, p.152).

No caso musical, os ideais de parte da esquerda brasileira dependiam do processo de construção nacional na luta pela democracia. Esse contexto atribuiu força simbólica a esses ritmos e instrumentos, considerando-os naturais ao território sonoro brasileiro. O território, “fruto de uma apropriação simbólica, especialmente através das identidades territoriais, ou seja, da identificação que determinados grupos sociais desenvolvem com seus ‘espaços vividos’” (HAESBAERT, 2002, p. 120), até aquele momento no Brasil, ainda era demarcado por uma linguagem musical na qual o rock e a música brasileira não ultrapassavam suas fronteiras, ou seja, não se cruzavam, pois para a esquerda engajada, o rock – tanto da Jovem Guarda quanto dos anos seguintes na década de 1970 – não era encarado como natural ou autêntico, mas como alienígena, indigno para representar a nação frente aos militares.

Os músicos no Brasil, aos olhares de parte da esquerda, estavam imersos em dilemas voltados a sistemas de ideias nos quais tinham a tarefa de criar boa música com componentes musicais de oposição e combate aos militares, deixando de lado a influência estrangeira e saudando os ritmos regionais, ou, por outro lado, poderiam executar uma música que, segundo eles, era considerada estrangeira, alienada e de baixa qualidade, como no caso o rock and roll. Naquele momento, parecia não haver um equilíbrio entre os polos, apenas extremos.

Nesse sentido, o movimento tropicalista, a partir do ano de 1967, através de atos desviantes, desterritorializou a chamada MPB com a introdução do rock em composições que, naquele momento, eram consideradas pela UNE como representativas do país. As

letras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros, em certos momentos falavam de um Brasil repressivo, pobre e com desigualdades, porém, em outros momentos – e até mesmo ao mesmo tempo –, os tropicalistas referiam-se à cultura internacional.

Ridenti (2008, p. 58) observa que

[...] a temática popular aparecia nas canções tropicalistas, embora a ênfase estivesse na questão formal. Por exemplo, *Procissão* [de Gilberto Gil] foi regrava em 1968, incorporando as guitarras e o rock de Os Mutantes, sob regência e arranjo de Rogério Duprat. Então, o protesto contra o latifúndio – presente na letra da canção – deixa de ser o mais importante, como fora na gravação original de 1965, que apresentava uma sonoridade tradicional. O eixo da nova interpretação passava a ser a forma perturbadora da ordem musical estabelecida.

Como já foi dito em capítulos anteriores, os tropicalistas violaram as fronteiras da música tradicional devido ao fato de incorporar a cultura pop, o rock, o modernismo e até mesmo o *kitsch* em suas obras de caráter brasileiro. Enquanto os músicos da esquerda engajada buscavam a identidade nacional através da música supostamente tradicional, os músicos da Tropicália combateram o regime militar com hibridismo sonoro na utilização dos ritmos regionais, na incorporação do samba e na crítica social em conjunto com a linguagem musical estrangeira e rebelde, formando, assim, uma contracultura brasileira que, além de ser literária e comportamental, era, acima de tudo, sonora.

Ridenti (2008, p. 58-59) ainda afirma que,

[...] na essência da proposta tropicalista estava a revolução da linguagem musical em particular e das artes em geral. Tratava-se de violar as fronteiras entre o tradicional, vanguarda, o popular, o erudito, o pop o regional nordestino, a arte, o convencional, o nacional, o internacional, a revolução e o mercado. O fundamental já não seria propriamente o conteúdo do protesto social, que passava a imbricar-se visceralmente na forma, que se pretendia inovar.

Com esse mesmo intuito – de infringir as fronteiras e se apropriar da música tradicional, das sonoridades de vanguarda, dos ritmos de diversos estados do país e contestar o mercado da música nacional, principalmente o rock da Jovem Guarda –, surge o rock brasileiro da segunda metade da década de 1960 e da década de 1970. Os artistas de rock estavam envoltos no embate entre resistência e militares, havendo de um lado o fator de repressão exercido pela direita e, do outro, o de oposição por alguns setores de esquerda. Rita Lee falando sobre a primeira fase dos Mutantes e sobre o que o grupo

representava no final da década de 1960 e início da década seguinte, também relata 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).

É perceptível que a preocupação dos artistas não era participar dos segmentos da arte engajada e tampouco se aliar ao governo militar. O rock nesse momento era contracultural, justamente por, ao mesmo tempo em que enfrentava o governo ditador, ter de lidar com aqueles que queriam a derrubada do poder militar, pois, em alguns momentos, cobravam uma posição política das bandas e seus integrantes. Ou então, simplesmente os ignoravam, pois a sonoridade existente nas bandas era “estrangeira demais” aos ouvidos dos radicais de esquerda.

Arnaldo Brandão (2019) relata uma passagem da Bolha em convívio com setores da esquerda:

[...] bem no início da Bolha, quando ela começou a cantar em português, como a gente tinha muito público na zona sul, nós fomos chamados pra fazer um festival em benefício da UNE que os militares tinham tado fogo na UNE. Então a gente nas ruínas daquele prédio todo quebrado por causa do fogo, todo queimado, nós fizemos um show lá com várias bandas de rock da época. Fomos muito bem recebidos. Eu me lembro muito bem que foi o maior barato, o maior sucesso, tudo em benefício da UNE. Mas logo depois quando a *Globo* inventou um programa chamado *Som Livre Exportação* que era comandado pelo pessoal do Movimento Artístico Universitário (MAU), eu senti que eles tinham uma certa implicância, por que a gente gravava o programa e nunca ia ao ar.

Para diversos artistas que não se enquadravam nas normas estabelecidas pela resistência, fundada em parâmetros dos princípios da arte engajada como os tropicalistas e os roqueiros, a saída foi se colocar à margem do sistema. A questão a ser posta aqui é que, da mesma forma que os tropicalistas, os roqueiros no Brasil durante a década de 1970 não pouparam esforços para introduzir ao rock elementos da linguagem musical brasileira. Mesmo produzindo uma música estrangeira, esses artistas, naturalmente, conviveram com a cultura brasileira e foram influenciados por músicos brasileiros. E mais importante, se sentiram no direito de usufruir da cultura tupiniquim em suas obras.

Pedro Baldanza (2019), do *Som Nosso de Cada Dia*, relata que

[...] a aproximação com ritmos brasileiros que, por exemplo, no caso da minha banda, o Som Nosso de Cada Dia fazia, e pelo meu lado pessoal, não tinha nada a ver com engajamento político, com porra nenhuma! O barato era a música, o som, a universalidade do som, buscar essa essência. A música caminhava de outra forma. A coisa política tava no ar, ela tava espalhada por tudo e não era ela que movimentava o coração das pessoas como um todo. A gente sabia muito bem que não tinha controle nenhum de porra nenhuma! Então a fuga da gente era se entregar à música. E nessa de se entregar à música e de cada vez ir mais fundo naquilo que se fazia é que a gente ia encontrando essas ligações com os ritmos, buscando, se aprofundando, tentando cada vez mais universalizar a essência da nossa música, do nosso coração. Não tinha nada a ver com política. Tinha a ver com essa política humana, com relação à criação, mas não tinha nada a ver com política e com engajamento de esquerda. Eu acho que pouquíssimos pensavam assim!

Assim como Baldanza, Luiz Paulo Simas (2019), que foi integrante da banda Módulo 1000 e também da banda Vimana, afirma que “o uso pelas bandas dos ritmos brasileiros em geral aconteceu de uma forma natural, artística, sem conotação de política de esquerda. Como exceções, é claro”. E o músico prossegue, explicando: “Normalmente os segmentos de esquerda engajada não tinham muita interação com as bandas de rock, que estavam mais interessadas em uma visão e um comportamento de vida alternativo”.

Com esse interesse, diversos artistas do cenário rock do final da década de 1960 e dos anos 1970 no Brasil se valeram da mescla sonora cultural envolvendo EUA, Inglaterra e Brasil. Para Raul Seixas, por exemplo, além de artistas brasileiros como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, a gama de influências se resume no rock inicial produzido nos EUA na segunda metade dos anos 1950, como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, entre outros. Mugnaini Jr.(1993, p.14) afirma que

[...] a influência estadunidense 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, Ipiranga 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.

Por causa de suas influências, as composições de Raul incorporavam música nordestina ao rock, como o xaxado, o baião e o repente. A composição lançada por Raul Seixas no ano de 1972 intitulada *Let Me Sing, Let Me Sing* tem uma curta introdução com *riff* de guitarra (característico do rock estadunidense da década de 1950) e, em seguida, apresenta as outras duas partes repetidas que constituem a obra. A primeira delas (em 0:15) está executada no estadunidense rock and roll, de compasso quaternário, enquanto que a segunda (em 0:38) no brasileiro/nordestino baião de compasso binário. A primeira

parte é cantada em inglês, enquanto que a segunda em português. A harmonia da música nas duas partes está estruturada com base nos acordes I - IV - V (tônica, subdominante e dominante), porém, a melodia da parte rock é construída na escala pentatônica e na parte em que o baião se apresenta é essencialmente modal. Raul também acrescenta uma interpretação vocal ao modo de Elvis Presley quando canta em português, mesclando ainda mais os dois estilos de música. Arranjos semelhantes misturando ritmos brasileiros e rock acontecem também em *É Fim de Mês* e *Mosca na Sopa*, por exemplo. Em *Mosca na Sopa*, os arranjos contam com instrumentos característicos da percussão brasileira como o berimbau, o triângulo e diversos tipos de chocalho. O ritmo e as vozes femininas – característica semelhante à que se encontra em rodas de capoeira – dividem espaço com o rock durante a obra. A utilização da música afro também não era algo comum na música de massa no Brasil até mesmo na Bahia. Utilizá-la no rock era de fato contracultural, já que, segundo Dunn (2009, p. 195),

[...] após a abolição, ex-escravos e seus descendentes ocuparam posições subalternas na economia local, ao passo que manifestações da cultura afro-baiana, como candomblé e capoeira, eram depreciadas, sujeitas ao controle oficial e muitas vezes suprimidas. Até 1976, por exemplo, os terreiros de candomblé em Salvador precisavam ser registrados na polícia e obter autorização para realizar festivais públicos.

A Barca do Sol, por sua vez, com a música *Brilho da Noite*, valoriza desde o início da obra tambores afros executados em compasso 6/8, lembrando ritmos executados em rituais de religiões afro-descendentes que utilizam polirritmia e são ouvidos frequentemente na cultura brasileira. Os tambores constituem o timbre da composição juntamente com vozes, violão, ganzá, flauta, violino e violoncelo. Os três últimos instrumentos fazem o contraste por ser comumente encontrados na música europeia, porém, o ganzá é um instrumento muito utilizado nos diversos estilos de samba. Sendo assim, *Brilho da Noite* é uma composição de uma banda de rock que possui características também do universo erudito e brasileiro, fugindo completamente da sonoridade tradicional desejada pela linha evolutiva da música brasileira. As mesmas características aparecem também na obra *Corsário Satã*, onde as flautas e violinos fazem o contraponto com os tambores afros. Porém, nessa composição, existe também um baião (em 2:44) contrastando os elementos sonoros.

Marcelo Costa (2019), percussionista e baterista da banda, relata que, em algumas músicas da Barca do Sol,

[...] tem sons de atabaques, mas não tinha a menor intenção com a música afro. Eu que era percussionista, era o cara do ritmo, na verdade era o garoto do ritmo, menino (com apenas 14 anos), eu não tinha essa ideia, a gente era muito jovem (os outros integrantes tinham 19 anos), então não tinha uma formação e nem informação, mas não existe nenhuma relação da Barca do Sol com ritmos africanos, apesar de ter atabaques, apesar de ser em seis, apesar de ter muitos motivos quando você ouve, mas não tem!

Além disso, em diversas composições da Barca do Sol – como *As Boas Consciências*, *Lady Jane*, *Alaska*, etc. – são utilizados o violão de cordas de nylon, o típico violão presente na música brasileira. Sobre isso, Marcelo Costa (2019) afirma: “a nossa relação era totalmente com Minas Gerais, completamente! Eu acho que a gente fazia (se pudesse dar essa característica) uma música mineira. O nosso ritmo básico era 6/8, uma relação totalmente associada a Minas Gerais e ao Clube da Esquina. Mas todo mundo era muito Beatles e tinha essa ideia rock das coisas. A gente amava música brasileira e a música inglesa igualmente, Hendrix!”

Outra banda que fez uso de ritmos semelhantes é a banda do Rio Grande do Sul chamada Almôndegas, que utilizou os ritmos usados no sul do país, Argentina, Uruguai e Paraguai para compor diversas músicas. Ritmos como chamamé, xote e milonga fizeram contraponto ao rock e aos instrumentos como o acordeon e violinos. Na composição *Em Palpos De Aranha*, assim como nas composições tropicalistas, a letra cita o rock e a cultura pop nos versos *Moço, venha me ajudar / Seja você o Super-Homem / Kit Carson ou até mesmo Búfalo Bill / Me tire do aperto, alivie o cerco / Deixe o ar entrar / Mesmo que o meu rock sirva só pra espantar*. A instrumentação e o ritmo de chamamé utilizado acusam, no entanto, o regionalismo. A composição utiliza uma viola de 12 cordas e o acordeon tocado por Sivuca e não recorre à guitarra elétrica, símbolo da cultura musical estadunidense. Em diversas outras composições, assim como na *Em Palpos De Aranha*, os compassos de 3 ou 6 tempos estão presentes, como em *Minha Carreta*, *Canção da Meia-noite* e *Vida e Morte*. O fato de a banda compor em compassos que não fosse o tradicional 4/4 do rock acabou desterritorializando o rock e a música popular universal naquele momento.

Na composição *Quadro Negro*, a banda fez um arranjo que misturou o um ritmo muito utilizado no Rio Grande do Sul, o vanerão, o ritmo africano de forte influência na cultura uruguaia, chamado de candombe, e o rock. Talvez essa seja uma das primeiras músicas gravadas pela banda que valorizou a união desses elementos musicais. O ritmo originário dessas junções era chamado carinhosamente pela banda de tungatoca. Sobre os

ritmos regionais aplicados nas composições da banda e toda a estética musical do grupo, Kleiton Ramil (2019) reflete:

Acredito que o tempero do regionalismo, somado a energia do rock em alguns temas e o compromisso de escrever letras bem feitas foi fundamental. Havia desejo de compor uma música urbana, com elementos regionais diferente do que vinha de outras regiões do país e sobretudo do exterior. Era uma luta consciente contra a colonização cultural. Quando essa música chegou no centro do país (apesar do grande sucesso ter vindo através de Kleiton & Kledir - que deu continuidade a esse trabalho) percebemos que tínhamos vencido uma tarefa gigante. Dedicção, enorme, talento e sorte propiciaram a conquista nacional. Pery e Gilnei Silveira formavam o "naipe de percussão". Exímios percussionistas criaram muitas levadas épicas até hoje aplaudidas e o Tungataca foi uma delas. Hoje seria chamado de *groove* ou *loops* de ritmos em sequencia que levavam qualquer platéia ao êxtase e de caráter claramente africano.

Esse hibridismo de ritmos, entre eles regionais, estava em diversas composições dos Almôndegas. Em *Gaúcho de Passo Fundo*, música do gaúcho Teixeira, o xote é o ritmo predominante. A viola de 12 cordas e o acordeon mais uma vez se fazem presentes. Porém, para finalizar a canção (em 2:24), a composição se volta para um rock de sua fase inicial ainda nos anos 1950 na utilização de arranjos típicos do período, como o acréscimo de palmas e de sétimas nos acordes finais. Outro ponto de desvio é a citação da frase repetida quatro vezes *rock tchu tchu ba / yeah* como a onomatopéia *A-Wop-Bop-A-Loo-Bop-Lop-Bam-Boo*, executada por Little Richard e/ou Elvis Presley em *Tutti Frutti*. A banda tinha interesse por essa sonoridade e já havia feito um arranjo semelhante em *Sombra Fresca e Rock no Quintal*.

Talvez a composição mais marcante dos Almôndegas nesse hibridismo de ritmos do Cone Sul com o rock seja *Alô Buenas*. A letra fala do Rio Grande do Sul e de se viver geograficamente no “fim do Brasil”. Tanto a introdução quanto a primeira parte da composição estão divididas em quatro tempos, a exemplo do que se vê na maioria dos rocks concebidos. Na segunda parte (em 1:19), a composição é arranjada em seis tempos com ritmo semelhante ao chamamé, voltando em quatro tempos na ponte (em 2:25) para que uma coda semelhante à introdução seja executada (em 2:40).

Como dito anteriormente, músicas do gênero rock também são criadas em 3/4 ou 6/8, como *The Times They Are a-Changin'* de Bob Dylan, *You've Got To Hide Your Love Away* e *Baby's in Black* dos Beatles. Porém, essas composições não fogem dos padrões referenciais da música popular estadunidense. Já várias músicas do rock brasileiro são

bastante originais pela utilização de ritmos utilizados na América do Sul em três e seis tempos.

Os Novos Baianos utilizaram o mesmo padrão rítmico de seis tempos na composição intitulada *Mistério do Planeta*. Cezar de Mercês utilizou em *Barco de Pedra*. Já a banda Brazilian Octopus utilizou o mesmo padrão em *Canção Latina*. Porém, a composição se destaca pela junção de dois compassos de seis tempos e o acréscimo de mais um compasso de três tempos na primeira parte da obra (em 0:12), desviando o padrão rítmico usual dentro do rock tradicional.

Na obra dos Mutantes gravada no álbum de estreia da banda *Adeus Maria Fulô*, música de Sivuca e Humberto Teixeira (artistas ligados à música brasileira sem ligação com o rock), o ritmo nordestino baião também se faz presente, mesclado com os já citados ritmos afros. O arranjo destaca instrumentos de percussão típicos do Brasil, como a cuíca e zabumba de pergunta e resposta. Normalmente, na sonoridade rock, a guitarra faz-se presente com a utilização de um *riff*, ou fazendo uma melodia entre as partes vocais, assim como o acordeon em ritmos brasileiros do nordeste e sul do Brasil como o próprio baião. Porém, nenhum desses instrumentos foi utilizado na canção. O instrumento melódico que mais se destaca é um xilofone, instrumento percussivo/melódico mais utilizado em composições eruditas. O ato de ausentar o instrumento tradicional do rock, a guitarra elétrica, e não utilizar o acordeon (instrumento de Sivuca) típico do baião, e, além disso, incorporar outro instrumento distante do rock e dos ritmos brasileiros, acabou desterritorializando tanto o rock quanto o ritmo predominante da composição, o baião.

Na composição *Nada no Escuro*, Cezar de Mercês utiliza o acordeon e o violão de cordas de nylon, juntamente com teclado, contrabaixo e bateria. A música tem duas partes. A segunda (refrão) é executada em ritmo de rock com sutis influências de música nordestina na condução da bateria em conjunto com o acordeon (em 0:53). Já na canção *Reencontrando*, a influência nordestina é mais nítida, com a utilização desses mesmos instrumentos e o acréscimo do triângulo. Porém, nessa obra, a marcação rítmica do baião é executada de forma mais perceptível, principalmente pela execução do acordeon, contrabaixo e da bateria.

A banda Perfume Azul do Sol também se apropriou dos ritmos brasileiros. Em *Equilíbrio Total*, o baião é o ritmo predominante, executado com instrumentos típicos como zabumba, triângulo e viola caipira. O mesmo acontece em músicas da banda o Terço, como *O Vôo da Fênix* (em 0:46), com a utilização de apito e posteriormente um baião (em 1:33). O ritmo brasileiro aparece na banda Ave Sangria na composição *Hey*

Man. O Terço também utiliza nas composições intituladas *Não Sei Não* (em 0:29) e *Pela Rua* (em 1:07). Com a banda Novos Baianos, a música *Alimente* se destaca pela utilização do bandolim e do cavaquinho ao ritmo nordestino, visto que este instrumento normalmente não é configurado com essa instrumentação.

A banda Terreno Baldio utilizou o baião na composição *A Volta*. O início da composição apresenta um triângulo como em diversas obras tradicionais do estilo. O triângulo é tocado juntamente com a bateria enquanto outros instrumentos elétricos vão sendo acrescentados até a anulação do triângulo. Na segunda parte da composição (em 1:30), a música se volta para o ritmo rock/blues em doze tempos, e o baião se faz presente novamente com o retorno breve da primeira parte (em 2:40). Nessa composição, tanto a música brasileira quanto o rock são executados de forma complexa, com a utilização de *riffs* de guitarra, sobrepondo os elementos genuínos de ambos os ritmos.

A música *caipora* da banda Terreno Baldio também é um baião executada com triângulo e instrumentos estadunidenses. A composição está presente no segundo álbum do grupo, intitulado *Além das Lendas Brasileiras*. Nesse álbum, é notável a forte aproximação do Terreno Baldio com a cultura brasileira, pois cada composição do disco retrata elementos do folclore nacional, como em *Caipora*, *Saci-Pererê* e *Curupira*, para mencionar algumas. De acordo com Mozart Mello (2019), integrante da banda, “misturar os ritmos brasileiros ao rock não tinha conotação política”. Segundo ele,

[...] seria uma coisa muito arriscada, mas independente disso, não era essa a ideia. Era mais essa pegada de tentar chamar a atenção pra você falar de motivos, folclore brasileiro, seja o que for, onde não necessariamente tenha que ser uma música relacionada a samba ou qualquer outra coisa, ritmos tipicamente brasileiros e essa foi a ideia.

Não foi apenas do baião, contudo, que os artistas de rock brasileiro dos anos 1960 e 1970 se aproximaram para arranjar suas músicas e tornar suas músicas originais e, naquele momento, contraculturais. A composição chamada *Reis da Bola*, dos Novos Baianos, é um frevo, não havendo nenhuma menção ao rock, enquanto que, em *Campeão dos Campeões*, a guitarra elétrica contrasta com o frevo e desvia a obra de sua idoneidade sonora. Isso implica dizer que mais um ritmo representante dos ideais de esquerda contra o regime militar foi unificado a um dos maiores símbolos musical estadunidense. A banda Ave Sangria também utiliza outro ritmo brasileiro nas suas composições. O xote se faz presente na composição *Por Que?*, na qual o ritmo é alternado com o rock, de modo que a parte A está no ritmo xote (em 0:09), enquanto a parte B está no ritmo de rock dos anos

1950, com a execução de um *riff* de guitarra e contrabaixo característico dos primeiros rocks (em 1:24). O mesmo *riff* deliberado pela fundamental, terça, quinta, sexta e sétima menor, também pode ser ouvido na introdução da composição (em 0:00).

Uma marca nas composições de artistas ligados à UNE naquele momento era a apropriação da música sertaneja para discutir os problemas sociais, como na canção *Disparada*, por exemplo. A música sertaneja retratava o povo do interior do Brasil e seus problemas rurais representando boa parte dos brasileiros. Entre os artistas de rock, O Bando fez uso da música caipira em *Esmagando Sua Sorte*. A composição inicia em ritmo caipira executado com instrumentos de rock, porém, na segunda parte da canção (em 1:00), o rock se faz presente com a mudança rítmica da bateria. Quando a primeira parte da canção é tocada novamente (em 1:26), o universo sertanejo é mais uma vez mencionado.

Na composição *2001*, de Rita Lee e Tom Zé, lançada em 1969, no segundo álbum da banda, a música sertaneja é tonificante na primeira parte da canção, na qual as vozes, o uso de viola caipira e da sanfona, executados pela dupla sertaneja Zé do Rancho & Mariazinha, fazem referência ao regionalismo, ao campo e ao interior do Brasil, justamente pela ampla utilização desses instrumentos e maneira de cantar da música rural do país. Ao fim da primeira parte (em 0:35), a dupla sertaneja sai de cena e a composição se volta ao rock com a utilização de seus instrumentos típicos como a guitarra, o contrabaixo e a bateria, além disso, demonstra sonoramente a modernidade, fazendo um contraponto do roceiro, atrasado, passado com o espaço, futuro, modernizado relatado na letra. Possivelmente para acentuar essas ideias, a banda também utilizou o theremin⁷⁴, o primeiro instrumento elétrico criado ainda na década de 1920, desterritorializando sonoramente tanto o território do sertanejo quanto do rock naquele momento. Assim como na utilização da instrumentação desviante, a letra descreve uma pessoa pueril ao meio de elementos modernos. O “r” acentuado e as frases *Tá ficando bão, né? / barbaridade, uai! / “astronarta”* descrevem o lado sertanejo, enquanto frases como *Minha vida me ultrapassa em “quarquê” coisa que eu faça / Meu sangue é de gasolina, meu peito é de sal de fruta*, conecta elementos orgânicos e artificiais. Outro ponto importante observado na letra é que devido à corrida espacial entre a União Soviética e

⁷⁴ Patenteado em 1928 pelo cientista russo Léon Theremin, o instrumento consiste em uma caixa com duas antenas de metal que captam movimentos ao seu redor, convertendo-os em sinais de áudio. Sem precisar tocar no instrumento, o músico apenas aproxima suas mãos perto das antenas para controlar sua frequência e volume.

os Estados Unidos da América, a palavra “astronauta”, além de simbolizar um ponto alto para qualquer país do mundo, eis que põe em circulação um conceito de tecnologia, era um assunto recorrente e moderno, não apenas nas grandes capitais, mas também no interior do Brasil. Após a repetição das duas primeiras partes da música (em 1:55), a composição apresenta uma terceira parte com buzina, chocalhos, o citado theremin, vozes, órgão, bateria, todos colados com sobreposição de efeitos proporcionando uma espécie de desordem sonora. Após (em em 2:27), o sertanejo reaparece com a viola caipira, para, na parte final da canção, ser executada de forma simultânea ao rock (em 3:12).

A viola caipira tem características semelhantes ao violão de cordas de aço, tanto no formato quanto na acústica, porém, tem dez cordas, que formam cinco pares, além de ser um pouco menor e poder ser afinado de forma diferente do violão tradicional, dando uma característica específica ao instrumento e gerando maneiras únicas de execução no Brasil. Nas músicas *Primeira Canção da Estrada*, *Azular*, *Ouvi Contar*, entre outras de Sá, Rodrix e Guarabyra, um dos instrumentos símbolo da cultura popular brasileira – a viola caipira – pode ser ouvido acompanhando as vozes principais das canções ou juntamente com instrumentos tradicionais do rock como bateria, piano e contrabaixo, por exemplo. Sobre a utilização do instrumento, Sá (2019) descreve:

Ouvi uma viola caipira pela primeira vez na apresentação de Jair Rodrigues com *Disparada*, num festival da *Record*. Comprei minha primeira viola, que ainda tenho, na *Del Vecchio*, em São Paulo. Coloquei um captador nela – acredito ter sido o primeiro ou um dos primeiros a ter feito isso – e gravei com ela o primeiro disco do Sá, Rodrix & Guarabyra na faixa *Azular*. O som de cordas dobradas acabou por ser uma das características marcantes do rock rural que criamos.

Outras composições também apresentam a sonoridade de cordas dobradas, típicas da música regional brasileira. Em *Queimada* e *Pássaro*, ambas da banda O Terço, o instrumento e sua linguagem típica de melodias executadas em terças também é ouvido. Nessa última canção, a presença do acordeon também merece destaque, pois gera mais aproximação ao caipira.

Outra mescla de ideias estadunidenses e brasileiras se dá na versão de *Disparada*, pelo Bando. Como foi dito, a obra de Geraldo Vandré e Théó de Barros é uma das principais composições da época dos festivais de música popular brasileira e foi a vencedora do *Festival de Música Popular Brasileira* em 1966. A canção politizada faz uma comparação entre a exploração das classes sociais pobres pelas mais ricas e a

exploração das boiadas pelos boiadeiros, no sentido da forma de se manejar com gado e manipular pessoas. A versão interpretada por Jair Rodrigues no festival apresentava uma linguagem musical de acordo com os ideais da UNE, pois continha ritmo sertanejo e foi interpretada com viola caipira, arranjos vocais e percussão, como caxixi e uma queixada de boi ou jumento. Já a versão do Bando tem ritmo dançante de rock executado pela bateria com arranjos de instrumentos de sopro e instrumentos elétricos, como o órgão, contrabaixo e a guitarra. Mesmo assim, na segunda parte da composição, uma citação ao ritmo original é feita (em 2:42) e, em seguida, outro ritmo estadunidense é executado, o blues (em 3:21). Para finalizar a obra, o caxixi tocado na versão original é executado brevemente em destaque na versão do Bando (em 4:19).

A banda Terreno Baldio também fez uma versão de um artista considerado pela esquerda brasileira como um representante na luta pela democracia contra o governo ditador. *Passaredo*, de Chico Buarque, foi gravada com instrumentos e ritmos de rock. Na introdução da obra, o arranjo se dá em forma de rock, com um *riff* executado pelo piano, contrabaixo e teclados, além de um segundo *riff* executado pela guitarra. O tema da composição antes do aparecimento da letra é executado pelo contrabaixo. Porém, quando inicia a primeira parte da composição, ou seja, na parte cantada (em 1:07), a música é tocada em ritmo de baião. Categoricamente, a obra agrega o campo do rock e da música popular brasileira na mesma composição.

Assim como os tropicalistas, diversas bandas de rock no final da década de 1960 e nos anos 1970 no Brasil se apropriaram da música regional brasileira em suas composições e desterritorializaram a sonoridade “purista” idealizada por parte da esquerda naquele momento que visava à desagregação das duas culturas (brasileira e estadunidense) como forma de conscientização do povo frente à ditadura civil-militar. Com atos desviantes e completamente desvinculados partidariamente – que podem ser percebidos na utilização da viola caipira, triângulo, zambumba, acordeon ao rock, e até mesmo na execução de ritmos brasileiros como baião juntamente com instrumentos elétricos –, os músicos se tornaram contraculturais para o Brasil durante o período, não se encaixando em nenhum segmento político, ficando à margem do sistema.

5.2 Quem não gosta de samba bom sujeito não é

Mesmo que a construção de uma identidade nacional seja questionável e instável, principalmente durante a segunda metade do século XX, os governantes e a grande mídia do Brasil elegeram dois gêneros musicais como porta-vozes da cultura nacional. O samba e a bossa nova ainda representam o Brasil para o resto do mundo e assim como os ritmos regionais citados anteriormente, foram utilizados pelos músicos engajados politicamente contra o governo ditador (o primeiro muito mais do que o segundo), para o reconhecimento de uma música genuinamente brasileira apta para lutar pela volta da soberania popular. Além disso, devido aos interesses governamentais desde o Estado Novo (1937-1946), “o samba se tornou tão simbólico ao passo que as canções ‘caipiras’ paulistas e os ritmos nordestinos começaram ser vistos como fenômenos regionais” (VIANNA, 1995, p. 70).

Faz-se necessário, neste subcapítulo, compreender que, mesmo com a preponderância cultural estadunidense após a *Segunda Guerra Mundial* e o crescimento das grandes cidades no Brasil, as bandas de rock brasileiro dos anos 1960 e 1970 caminharam em direção aos gêneros considerados pátrios, como o samba e a bossa nova, conservando identificações nacionais nas composições de rock ou em alguns casos simplesmente se afastando completamente do gênero estadunidense e mantendo apenas os gêneros nacionais. Esse zelo pelos ritmos brasileiros e pela incorporação na sonoridade rock, naquele momento político e social que o país atravessava, pode ser percebido como uma unidade simbólica musical contracultural, já que, de um lado, estavam os ideais dos CPCs ligados à UNE de utilizar a música brasileira para disseminar suas ideias, e, de outro, figurava uma música ufanista infiltrada na grande mídia, exaltando o regime militar e se apropriando da música tupiniquim.

Hall (2009) afirma que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” e destaca que, “no mundo moderno, as culturas nacionais [...] se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. As discussões sobre os termos adotados por Hall como cultura nacional, identidade cultural e hibridismo se fazem importantes na pesquisa para a percepção da música produzida pelos roqueiros no Brasil naquele período. Esses três pontos, estabelecidos em torno do conceito de cultura, assinalam para as disputas nas quais o termo hibridismo está contaminado de uma violência muitas vezes acobertada.

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade (HALL, 2009, p.65).

Essa identidade cultural era uma busca constante pela UNE. Como afirmado anteriormente, ela buscava a produção de uma sonoridade hegemônica entre os artistas ligados a ela, com a utilização dos ritmos brasileiros. Porém, a fabricação de uma hegemonia é um artifício complexo. A hegemonia cultural dentro de uma sociedade transcorre por várias instituições responsáveis pela elaboração e transmissão de valores simbólicos e de sistema de ideias, como os partidos políticos e os meios de comunicação, por exemplo. Dentro desse contexto e dentre todos os ritmos brasileiros, o samba se tornou o principal gênero musical brasileiro presente no século XX, e, por fim, serviu de ritmo para músicas de protesto durante a ditadura civil-militar brasileira, como, por exemplo, em *Apesar de Você*, de Chico Buarque, *Acender as Velas*, de Zé Keti, e *O Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc.

Por outro lado, não se pode negar que o governo também exerceu poder sobre o samba, pois mesmo que no início do século XX o samba do Rio de Janeiro tenha surgido de fato como um gênero popular e marginal, ele se tornou símbolo nacional devido à política do governo de Getúlio Vargas, ainda no chamado Estado Novo (1937-1946). Segundo Squeff e Wisnik (1982, p. 135), naquele momento,

[...] a música foi percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, lugar a ser ocupado pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico-artística do orfeão escolar, pelo ‘samba da legitimidade’ (que, desmentindo toda sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem).

De fato, o samba contribuía para alargar uma exterioridade “agradável” do governo frente ao povo, e, aos poucos, para os ouvidos da elite brasileira, o gênero foi perdendo sua rusticidade e passou por um processo de refinamento e civilização. Alvo de preconceitos de intelectuais e setores da classe média em décadas anteriores, foi se transformando, gradativamente, de ‘símbolo étnico’ em ‘símbolo nacional’ (VIANNA, 1995, p. 32).

Essa hegemonia do samba como símbolo nacional transcorreu décadas e modificou as fronteiras da música produzida por brasileiros, onde diversos artistas de

múltiplos segmentos musicais se apropriaram do gênero. Vianna (1995, p. 154) aponta que

[...] o discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 1930, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular.

O samba, já aceito como símbolo nacional por praticamente toda a nação após a década de 1930, durante a ditadura civil-militar (assim como no Estado Novo), serviu como música ufanista e difundiu as ideias impostas pelos militares e pela sociedade conservadora que buscava evidenciar um país em crescimento econômico, próspero, com belezas naturais e agradável de viver. Nos mais diversos tipos de samba e marchas de carnaval (além de inúmeras composições em outros ritmos), várias músicas foram compostas com tais intenções, como *Eu Te Amo, Meu Brasil*⁷⁵ (feita a pedido do então presidente General Emílio Garrastazu Médici para o cantor Dom, da dupla Dom & Ravel), *Pra Frente Brasil* (hino da seleção brasileira de futebol, vencedora da *Copa de 1970*) e o *Hino do Sesquicentenário da Independência*, gravada por Ângela Maria (ambas de Miguel Gustavo), além de *Brasileiro*, dos Originais do Samba, *Brasil Mulato*, de Martinho da Vila, e *Brasil, eu Fico*, gravada por Wilson Simonal, etc.

Com os artistas ligados aos ideais da UNE utilizando o samba como forma de enfrentamento ao regime militar e com a difusão de sambas ufanistas por setores conservadores da sociedade, o gênero ganhou destaque no mercado fonográfico durante a ditadura civil-militar. Mesmo que o samba não tenha sofrido restrições por sua linguagem musical durante esse período – exceto pela censura em diversas letras escritas –, o ato de artistas de rock se apropriarem do gênero que simbolizava uma identidade unânime no país (tanto para militares quanto para a resistência) era no mínimo inovador e indica para a pesquisa aqui desenvolvida um questionamento para ser compreendido sobre a sonoridade contracultural desses artistas.

Foi de diversas maneiras que as bandas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 utilizaram o samba em suas composições. A gravação de *Gosto de Ser Como Sou*, da banda Brazilian Octopus, é um samba executado de forma semelhante aos trabalhos de samba recorrentes na década de 1960 e 1970. De maneira instrumental, a música

⁷⁵ A composição *Eu Te Amo, Meu Brasil* também foi gravada pela banda de rock Os Incríveis.

favorece os elementos sonoros habituais do samba, tanto nas questões rítmicas quanto nas melódicas e harmônicas, que, nesse momento, se apropriavam também da sonoridade do jazz estadunidense. Esse é um aspecto que faz com que alguns artistas citados neste trabalho como Brazilian Octopus e Novos Baianos, por exemplo, sejam considerados para alguns admiradores, como grupos de música brasileira que têm influência de rock, porém, nessa pesquisa, o olhar é justamente o oposto, já que esses artistas são analisados nesta tese como bandas de rock que possuem elementos de música brasileira.

Os Novos Baianos se apropriaram do samba inúmeras vezes, sendo a banda que mais se aproximou dos ritmos brasileiros. 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 que foram musicalmente compostas nos ritmos de sambas, choros e frevos, muitas vezes dispensando por completo a música importada. Em *Brasil Pandeiro*, uma regravação de Assis Valente, a banda utiliza instrumentos típicos do samba, como cavaquinho, violão de cordas de nylon, pandeiro e outros instrumentos peculiares da percussão do samba. A obra, em nenhum momento, faz referência sonora ao rock e ainda tem versos ufanistas, como *Batucada, reunir nossos valores pastorinhas e cantores / Expressão que não tem par, oh meu Brasil / Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros que nós queremos sambar / Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor / Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar / O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada*. O mesmo caráter instrumental acontece nas composições *Swing de Campo Grande, Besta é Tu, Fala Tamborim, Ladeira da Praça, Ziriguidum, Isto Aqui o Que é?*, entre outras.

Porém, o samba intitulado *Vamos pro Mundo* demonstra que, além da utilização rítmica, melódica e harmônica proveniente da música brasileira, o grupo caracteriza o estilo contracultural na letra da canção, no sentido de partir sem direção e sem medo, como nos versos *Prondé qui vão? / Vamos pro mundo / Vamos com fé / Com fé ri / Quem tem sambá indu vai sempre sem medu*, fato esse semelhante ao da música tropicalista produzida na era dos grandes festivais, que, de certa forma, combatiam as Forças Armadas no Brasil durante a ditadura civil-militar por seu aspecto transgressor. Porém, nesse caso, o samba é o gênero que os encoraja a continuar seguindo em frente, não o rock and roll.

Sobre as questões puramente musicais, na composição dos Novos Baianos intitulada *Só se não for Brasileiro Nessa Hora*, o tradicional violão de cordas de nylon característico do samba é utilizado dando aspecto de identidade nacional à composição.

Porém, o samba é uma música executada no compasso de 2/4 e, nesse caso, o compasso binário é substituído pelo compasso ternário de 3/4, com eventuais alterações para o compasso de 2/4. Esse desvio sonoro pode ser ouvido na primeira parte da canção (em 0:29), na qual os compassos são executados na seguinte ordem: 3+3+3+3+2+2+3+3+3+2+3+3+2, e são reproduzidos de modo exatamente igual na repetição da primeira parte (0:41).

A utilização do samba por artistas da esquerda engajada e por artistas que apoiavam os militares foi tão enfática que fez com que o gênero nesse momento passasse a ser visto como uma qualidade, em um contexto no qual gostar ou não de samba representava ser, ou não, um cidadão digno do Brasil. A composição de Dorival Caymmi gravada originalmente em 1940, regravação pelos Novos Baianos em 1973, intitulada *Samba da Minha Terra*, tem o tradicional verso *Quem não gosta de samba bom sujeito não é / É ruim da cabeça ou doente do pé*. Sobre o verso, Vianna (1995, p.158) descreve que

[...] aquilo que era elogiado por ser aberto ao diferente, por abarcar o diverso, passou a excluir a diversidade em nome de sua ortodoxia. Na cartilha dessa ortodoxia, o samba nacional, produto do relacionamento de diferentes grupos sociais, acabou se transformando em agente “colonizador” interno, em regra de boa conduta, em possibilidade única de ser brasileiro. O indefinido tornou-se a regra da definição.

Os roqueiros nacionais, por se sentirem integrados ao processo cultural tupiniquim, também utilizaram o samba em suas composições em que o ritmo foi executado com instrumentos elétricos, desterritorializando a sonoridade tradicional representante do Brasil. Na música *Guitarras*, da banda O Terço, para citar alguma, encontra-se o gênero brasileiro. A obra é predominantemente executada em andamento lento no ritmo de rock, porém, a utilização de um samba (em 2:05) se faz presente contrastando ao rock inicial. A utilização do agô e da cuíca dá destaque ao samba, ao contrário da bateria, que conduz em ritmo de rock.

Em *Mar Azul*, a banda Som Imaginário utiliza o ritmo do samba tradicional executado pela bateria juntamente com instrumentos típicos do rock, como a guitarra, o teclado e o contrabaixo, não havendo nenhum instrumento que pudesse caracterizar-se como genuinamente brasileiro naquele momento, como previa a UNE. Além disso, em alguns momentos, o arranjo apresenta uma espécie de desconstrução rítmica com a utilização de improvisos rítmicos a partir do momento em que a guitarra está solando (em

1:22). Em outra composição, a chamada A3, o Som Imaginário utiliza o samba diferentemente da tradicional levada de dois tempos. Em A3, o samba é tocado em três tempos e a instrumentação elétrica mais uma vez se faz presente, desviando a sonoridade tradicional. Sobre a utilização de ritmos brasileiros no Som Imaginário, Tavito (2019), integrante da banda, relata que “não havia processo. Tocávamos nossas canções com liberdade, e é só. As influências de cada um, que eram díspares, se sobressaíam naturalmente”.

Rita Lee também utilizou o samba quando lançou *Teimosia*, obra que destoa dos tradicionais sambas por possuir um *riff* característico de rock executado pela guitarra e pelo contrabaixo utilizado de modo constante, praticamente ao longo de toda a música. *Teimosia* é uma composição que retrata duas pessoas teimando a respeito de um ir até o encontro do outro, pois os dois preferem se deslocar para onde está a outra pessoa, gerando conflito. Os versos dizem *Não vem cá, não vem*, e do outro lado, *Eu vou sim eu vou, você que fique aí*. Essa distância entre as personagens pode ser observada de forma auditiva no posicionamento estéreo das caixas de som, pois, no momento da mixagem⁷⁶, a voz de um teimoso foi colocada apenas do lado direito do equipamento sonoro, e a voz do outro foi colocada apenas do lado esquerdo. Em tempos de profundo embate político entre direita e esquerda (militares e resistência), a composição também pode ser uma brincadeira entre os dois polos opositores. Além disso, *Teimosia* é executada com irregularidades rítmicas propositais, pois, como já descrito aqui, o samba é executado em 2/4, ou seja, em compassos de dois tempos, enquanto que, em *Teimosia*, existe uma polirritmia durante os doze compassos da composição. Nessa obra, os compassos são alternados em três tempos e cinco tempos, além de ter um compasso final de dois tempos. Os doze compassos estão divididos da seguinte maneira: 3+5+3+5+3+5+3+5+3+5+3+2. Após a utilização dos doze compassos, eles são repetidos (em 1:12).

Devido a essa representatividade do samba, a diversidade de estilos e composições do gênero teve as mais diversas ocorrências durante as décadas de 1960 e 1970. Menos popular que o samba carnavalesco ou o samba-canção, o samba-rock foi outro estilo presente nos álbuns de alguns artistas de rock brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Como o próprio nome diz, o samba-rock é uma junção de elementos da linguagem

⁷⁶ Mixagem de uma música é a etapa onde após a gravação dos instrumentos que vão compor a obra são ajustados no que tange às questões de intensidade sonora, timbre, altura, etc. É nesse momento que existe uma regulagem para destacar o volume de uma voz ou sobrepor um instrumento sobre outros, ou até mesmo, deixar uma sonoridade mais grave ou aguda, por exemplo.

musical dos dois gêneros. Muitas vezes, ele é executado com instrumentos elétricos típicos do rock, porém, tem uma levada rítmica mais próxima do samba do que do tradicional rock and roll.

Os artistas que produzem esses estilos normalmente não são os mesmos do samba tradicional, tampouco são propriamente roqueiros. O samba rock é um estilo que produz seus próprios artistas. Um dos principais músicos desse estilo é Jorge Ben, compositor e guitarrista que gravou seus primeiros álbuns ainda na primeira metade da década de 1960 e contribuiu para o fortalecimento da Tropicália naquele momento. Seu estilo peculiar de fazer a condução rítmica na guitarra o destacou no cenário musical e suas composições foram gravadas por diversos artistas de rock durante o final da década de 1960 em diante. Os Brazões gravaram o samba-rock de Jorge Ben e Toquinho, intitulado *Carolina, Carol Bela*, e também *Que Maravilha*, dos mesmos compositores. O Bando também gravou a composição *Que Maravilha*. Nessa versão, a levada rítmica ficou por conta da guitarra elétrica aos moldes de Jorge Ben.

O hibridismo realizado pelos artistas aqui estudados foi construído com elementos estéticos desviantes, como a utilização dos ritmos regionais em álbuns ou músicas do gênero rock. Elementos da identidade nacional foram incluídos na obra dos roqueiros, desterritorializando a cultura nacional predominante através da fruição com a cultura estadunidense. O ato desviante de acolher o samba ao rock deixava os roqueiros entre a aproximação dos ideais de esquerda em alguns momentos, e, em outros, poderia ser interpretado como sendo atos ufanistas, quando, na verdade, eles estavam à margem desse jogo político. Eles estavam trabalhando com os ritmos da cultura nacional apenas pela busca por uma sonoridade inovadora de forma puramente musical.

Dentro dessa perspectiva contracultural, em alguns momentos os elementos sonoros e até mesmo textuais foram atribuídos de maneira branda com relação a essa unificação entre música estadunidense, inglesa e brasileira adotada pelos roqueiros no Brasil. Em *Ando Meio Desligado*, dos Mutantes, por exemplo, há uma sutil citação a essa unificação das culturas musicais. A música é executada em ritmo de rock com instrumentação característica do gênero, porém, no final da composição, algumas frases são entoadas, e, mediante o solo de guitarra, a canção termina após a menção ao Brasil com a frase *Oh meu Brazil!* (Brasil, no encarte, é escrito com Z) (em 4:38). A citação ao “BraZil” pode ser um deboche do grupo aos puristas, uma vez que a menção não tem ligação com o resto da letra da composição.

Na música *Baby*, de Caetano Veloso (gravada no primeiro álbum dos Mutantes em 1968 e posteriormente regravada no álbum *Jardim Elétrico* de 1971), a letra fala de forma ingênua sobre as necessidades que os jovens daquele período precisavam obter para se integrarem entre si. Porém, ao contrário do que parte da esquerda buscava, no sentido de não incorporar elementos estrangeiros nas composições, a música de nome em língua inglesa contém na letra elementos da influência estadunidense. No verso *Você precisa [...] Ouvir aquela canção do Roberto*, fica evidente o apreço pelo cantor Roberto Carlos, principal nome do rock no Brasil naquele momento e bastante criticado por parte da esquerda por não se posicionar contra a ditadura. Outro trecho é *Você precisa aprender inglês / Precisa aprender o que eu sei e o que eu não sei mais*. Esse trecho é dedicado à importância de se conectar através da língua com a cultura dos EUA, Inglaterra e outros países de língua inglesa. Além da letra, *Baby* se destaca por possuir sutilmente uma mistura de ritmo de bossa nova e das baladas do rock inicial dos anos 1950 sobrepostos. Na bossa nova, tradicionalmente, o ritmo é em compasso 2/4 e o violão de cordas de nylon é frequentemente o instrumento que conduz as obras desse gênero. Porém, nessa composição, o ritmo está em 6/8, e é a guitarra rock que conduz a música ritmicamente e acrescenta dissonâncias através de *bends* “desafinados” propositadamente e vibratos.

Já na segunda versão da composição, gravada no álbum *Jardim Elétrico*, o ritmo continua em compasso 6/8, entretanto, exceto o compasso não usual, *Baby* é arranjada de acordo com a estética da bossa nova tradicional com violão de cordas de nylon, sem guitarra ou qualquer elemento sonoro estadunidense. O contraste se dá nessa versão pela letra que é cantada em inglês, e, no verso dito originalmente *Você precisa aprender inglês*, Rita Lee canta *Você precisa aprender português*. Além disso, na versão cantada em inglês, a harmonia é construída por tétrades (acordes com quatro notas), típicos da bossa nova. Portanto, nas duas versões, a cultura do Brasil e dos EUA se encontram e dialogam.

É válido afirmar que mesmo proveniente de um sincretismo, a bossa nova, assim como o samba, firmou-se como música de exportação e identidade nacional brasileira. A união do samba-canção, do cool jazz⁷⁷ estadunidense e do Impressionismo europeu⁷⁸

⁷⁷O *Cool Jazz* surgiu na segunda metade da década de 1940 em Nova York e dois de seus maiores representantes foram os músicos Gil Evans e Miles Davis. O estilo é caracterizado por possuir certa melancolia e suavidade, onde os arranjos melódicos priorizam notas longas e pausas.

⁷⁸O Impressionismo foi um movimento francês do século XIX e início do século XX, originário na pintura. O nome Impressionismo é derivado da obra *Impressão: nascer do sol*, de Claude Monet finalizada em 1872. Na música, caracteriza-se por sugestão e atmosfera onírica, formas curtas, uso de acordes de 7ª maior, 9ª, 11ª e 13ª e melodias simples. Claude Debussy e Maurice Ravel se destacam como os principais compositores.

moldou o cenário musical no país a partir da final da década de 1950. 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.

As inovações rítmicas, melódicas e harmônicas de Tom Jobim, João Gilberto e Roberto Menescal, juntamente com a poesia de Newton Mendonça e de Vinícius de Moraes, criaram uma nova estética musical que consolidou a bossa nova como uma música representativa do Brasil, principalmente durante a política desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek, pois traduziu de certa forma as expectativas de um Brasil moderno, alimentado por uma parte da classe média brasileira.

Além disso, a bossa nova conseguiu uma projeção internacional com uma boa venda de discos no exterior e respeito dos músicos de jazz estadunidenses, os quais, naquele momento, se renderam à sonoridade brasileira e, inversamente, se apropriaram da bossa nova para produzir suas músicas. Sobre a consagração musical da bossa nova nos Estados Unidos, Gava (2003, p. 74) afirma que

[...] referências à mania bossa nova no exterior também aparecem em depoimento de Tom Jobim, para o qual a chegada dos primeiros discos desencadeou grande onda comercial nos Estados Unidos, levando à invenção de sapatos, pratos de comida, penteado e outros itens chamados bossa nova. Autores estadunidenses igualmente se ocuparam do tema, confirmando ter havido uma moda popular completa (a popular *fad*), com *buttom*s, camisetas e outros objetos. Para eles, a "bossanovalização industrial" foi uma verdadeira praga a varrer seu país.

Cacará de João do Valle e José Cândido, *Comportamento geral* de Gonzaguinha e *Construção* de Chico Buarque são composições que criticam o momento político e social que o Brasil estava atravessando e merecem destaque, entretanto, assim como o rock, durante a ditadura civil-militar, a bossa nova também não foi bem vista pelos olhares de segmentos da esquerda em razão do uso na politização da nação, já que a bossa nova inicial, além de possuir elementos do jazz estadunidense, apresentava, na maioria das vezes, letras retratando apenas as belas paisagens visuais do Rio de Janeiro.

Um dos primeiros compositores do movimento da música engajada a criticar o excesso de informação estadunidense e a demonstrar inquietação quanto à situação do país foi o músico Carlos Lyra. A canção *Influência do Jazz*, de 1963, repreendia as

influências vindas dos Estados Unidos sobre a música brasileira, assumindo uma posição nacionalista, característica essa presente na UNE que não admitia qualquer interferência estrangeira na cultura do país. Na letra de *Influência do Jazz*, em versos como *pobre samba meu, foi se misturando, se modernizando e se perdeu / Cadê o tal gingado? / Coitado do meu samba, mudou de repente, influencia do jazz*, demonstram a insatisfação por parte do compositor a propósito da influência estrangeira. Porém, em contraposição, a harmonia da composição é formada por acordes de sétima maior e nonas, característica essa procedente do jazz e assimilada naturalmente pela bossa nova. Além disso, em ritmo de samba, a canção é executada com instrumentação típica de jazz (contrabaixo, bateria e piano) e o arranjo em alguns momentos destaca elementos de jazz e também de música cubana. Portanto, mesmo sendo crítico às manifestações estrangeiras em sua letra, Carlos Lyra, através da música, subliminarmente ou talvez inconscientemente, provou que alguns elementos da linguagem musical dos Estados Unidos já estavam intrínsecos ao cenário musical brasileiro e que a hegemonia cultural desejada pela UNE poderia ser questionada.

Os roqueiros, por sua vez, utilizaram a bossa nova de forma modificada, descaracterizando-a ainda mais sob o aspecto de torná-la identidade nacional e uma música digna de uso pela volta da democracia. Na canção *Sensibilidade da Bossa*, gravada pelos Novos Baianos, a levada tradicional da bossa nova é tocada de acordo com os primeiros trabalhos de Tom Jobim e João Gilberto. Porém, a composição *Acabou Chorare* também dos Novos Baianos é um exemplo de desvio sonoro, pois se concentra na utilização do violão de corda de nylon, “voz falada” empregada pelos artistas da bossa nova e na harmonia proveniente do gênero. No entanto, a levada executada pelo violão não é a levada tradicional, e sim uma adaptação original criada por Moraes Moreira.

Na música *Vagabundo Não é Fácil*, os Novos Baianos misturam três ritmos brasileiros na mesma composição. A introdução da obra inicia no ritmo de choro (0:00) e a melodia é executada no bandolim, como em várias composições de choro, já que é comum no gênero por se tratar de uma música basicamente instrumental. A partir da primeira parte da obra (em 0:40), quando o canto inicia, a música se volta a uma bossa nova utilizando apenas o violão de cordas de nylon no acompanhamento da voz. Porém, quando a segunda parte da obra começa (em 1:41), o samba surge com a introdução dos instrumentos de percussão, cavaquinho e a volta do bandolim. O desvio ressurgue quando o samba desaparece e a bossa nova se faz presente mais uma vez na repetição da primeira

parte (em 2:52). Após o fim da primeira parte, o samba é retomado (em 3:53) para finalizar a composição.

No que lhe concerne, a Brazilian Octopus utilizou o ritmo e a harmonia da bossa nova na composição *Canção de Fim de Tarde*. A obra é toda executada com as características do gênero, sem nenhum envolvimento com o rock ou a música pop. No entanto, o mesmo não acontece com a música *O Pássaro*, já que a Brazilian Octopus utiliza nessa composição o ritmo de bossa nova executado no violão de cordas de nylon em contraponto com um ritmo cadenciado e sutil de rock praticado pela bateria. Além disso, o ritmo praticado no violão é, em certos momentos, modificado, lembrando ritmos dançantes de rock.

O processo de desterritorialização, nesse sentido, carrega o desvio do pertencimento e da identidade que parte da esquerda buscava naquele momento para o cenário cultural nacional. Do mesmo modo, o samba e a bossa nova, utilizados por esses grupos, não tinham a intenção de exaltar o governo ditador. As bandas aqui estudadas, mesmo originárias do gênero rock, se sentiram pertencentes ao cenário cultural brasileiro, e, conseqüentemente, utilizaram (mesmo que algumas vezes de forma intuitiva) os ritmos brasileiros. Dessa forma, é importante relatar que

[...] o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis e renegociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2005, p.17-18).

Esse processo natural de se sentir parte de uma cultura nacional era espontânea por parte dos roqueiros. Aparentemente, a utilização dos ritmos brasileiros era um processo natural devido à prática musical que alguns desses artistas de rock faziam diariamente desses ritmos, além do apreço que os músicos de rock nesse período tinham por artistas da chamada MPB, principalmente aos tropicalistas. Carlos Geraldo, Aroldo e Netinho, da banda Casa das Máquinas, por exemplo, mesmo tocando em uma banda de rock, escreveram um samba chamado *Boato*, gravado pelo grupo carioca Os Originais do Samba. Carlos Geraldo apresentou a canção para o humorista e integrante dos Originais do Samba, Mussum, que optou por gravar a música com seu grupo. O samba composto

pelos roqueiros obteve ótima repercussão na década de 1970 no Brasil e até mesmo no Japão.

De acordo com Carlos Geraldo (2019), o processo de produção da canção se deu da seguinte maneira:

[...] quando fomos ao Rio para gravar um programa na *Globo*, o *Globo de Ouro* em 1974, eu decidi ir ao Rio com o meu carro porque decidi compor/escrever um Samba. Além de tocar na Casa das Máquinas eu trabalhava como músico de estúdio e escrevi o samba *Boato* no violão na estrada Rio/São Paulo. Chegando em casa gravei numa fita cassete e elaboramos tudo, eu, Netinho e Aroldo. Por uma mera casualidade, me encontrei com o Mussum no estúdio entreguei a fita pra ele e ele me disse “terminamos de gravar o disco. Só para o próximo”. Eu disse não tem problema, eu espero. No outro dia, o Mussum me ligou dizendo que ia tirar uma música do disco para gravar o nosso samba *Boato*, um samba muito forte disse ele. Além disso, me convidou para gravar, tocar junto com eles. Tem uma guitarra na gravação, sou eu. E foi a música “carro chefe” do disco. “Estourou” em Tóquio, terceiro lugar na *Hit Parade Japão* (CARLOS GERALDO, 2019).

Independentemente de uma busca pelos ideais de enfrentamento ao governo militar, como faziam artistas ligados aos CPCs e à UNE, os roqueiros entendiam os valores da cultura brasileira e sabiam da importância sonora que a música brasileira incorpora. Então, espontaneamente, eles não deixaram de utilizar esses ritmos, mesmo que eles representassem uma posição política. Nas palavras de Edinho Espíndola, que participou das bandas Liverpool e Bixo da Seda, é possível notar esse aspecto. Espíndola (2019) descreve:

Eu acho que os ritmos brasileiros eram naturais por sermos brasileiros, apesar da influência americana e inglesa, nós tínhamos os nossos valores bem definidos. Os universitários estavam no que eu chamo linha de frente dos protestos, mas me parece, que com a música, o efeito foi fundamental para que acontecesse aquele movimento na história. Tanto musical, quanto político, e na mudança comportamental!

Do mesmo modo, Arnaldo Brandão, da Bolha, relata que o ato de as bandas de rock utilizarem os ritmos brasileiros em sua sonoridade também poderia ser um modo de fuga dentro do campo da arte. Segundo Brandão (2019), “o ser humano tem que escapar, a opressão era muito grande, então, era a válvula de escape”. A respeito do posicionamento do governo sobre a utilização do samba como música ufanista, e do envolvimento das bandas de rock com o samba, Arnaldo Brandão (2019) complementa:

Se o governo usou isso a seu favor, tudo bem, mas foi válido entendeu? Eu acho válida essa mistura com os ritmos brasileiros, mesmo que às vezes isso seja usado pra exacerbar um nacionalismo por si mesmo já exacerbado. Mesmo apesar desse defeito eu acho bacana esse lance da mistura.

Como pode ser observada, a aceitação dos ritmos brasileiros pelas bandas de rock foi uma demonstração (mesmo que inconsciente) de uma tentativa de pertencimento, gerou identidade aos roqueiros e fortaleceu a capacidade de produzir de fato um rock genuinamente brasileiro, em cuja sonoridade a hibridação cultural realmente existiu. Esse tipo de linguagem musical jamais tinha ocorrido no Brasil, visto que, nas duas fases anteriores ao surgimento dos Mutantes, dos Novos Baianos, d'O Terço, etc. – ou seja, o rock dos anos 1950 e da Jovem Guarda –, os roqueiros reproduziram os arranjos dos artistas internacionais, seja em versões ou em composições próprias.

As tensões entre as forças sócio-musicais no período forjaram uma batalha ideológica pela conquista da hegemonia cultural no país, e os roqueiros, mesmo que estando apenas interessados na busca de uma nova sonoridade, desterritorializaram a música do período. Isso se deu em razão de que, por parte de segmentos da esquerda, esses artistas pretendiam afastar a cultura estadunidense junto dos valores nacionais e por parte do governo ditador o samba ainda poderia servir como uma música ufanista por se tratar de um gênero de identidade nacional. Essa desterritorialização, que gerou uma atitude contracultural, se deu quando os roqueiros produziram o ato desviante de se afastar das duas correntes políticas, ou seja, utilizando-se do mesmo material musical que as duas correntes, mas afastando-se da música de protesto e da música ufanista, ficando à margem do sistema.

Sobre essa tentativa de liderança cultural-ideológica de um estilo de música sobre outro, a guitarra elétrica se transformou na representação física de uma sonoridade desviante, e acabou sofrendo retaliações por parte da esquerda brasileira. Isso se deu inicialmente com a utilização da guitarra pelos artistas da Jovem Guarda e posteriormente pela utilização do instrumento pelos roqueiros dos anos 1970, os quais se apropriaram de forma mais completa e inovadora desse e de outros instrumentos estadunidenses, como será descrito no próximo subcapítulo.

5.3 Na minha cabeça uma guitarra toca sem parar

A aplicação, no rock, da guitarra e de outros instrumentos considerados modernos e internacionais naquele período pode ser remetida a uma unidade simbólica musical contracultural, uma vez que os EUA e todo o simbolismo que a cultura estadunidense obteve durante a ditadura civil-militar brasileira foram contestados por parte da esquerda conservadora. A subversão aos militares e os conflitos musicais forjaram um combate ideológico pela aquisição da hegemonia musical no Brasil. Buscando liderança cultural-ideológica, os artistas precisaram impor um estilo sobre outro e, como será posto a seguir, o rock, a partir do final da década de 1960 e por toda a década de 1970, se tornou *underground* e se colocou à margem do sistema. Isso se explica porque, além de não se adequar ao modo de vida tradicional da sociedade brasileira, possuía uma sonoridade desviante dos ideais de parte da esquerda e de um grupo que representava a maioria da população do país naquele momento. Além disso, o rock e a guitarra elétrica (a transformação física dessa sonoridade) foram repreendidos no país de forma direta através de uma passeata contra o instrumento e seus significados.

Dentre os fatos importantes que devem ser mencionados aqui está o de que o rock é um gênero no qual o som da guitarra é um elemento central. Além disso, o rock e a guitarra nesse período eram associados à imaturidade, uma música pouco sofisticada e um sintoma de cópia das referências estrangeiras. Como foi descrito nos subcapítulos anteriores, mesmo introduzindo a música brasileira em sua linguagem, durante as décadas de 1960 e 1970, o rock era visto como um sinal de rebeldia e desconexão à música brasileira “legítima”. Nesse mesmo escopo, a guitarra, nesse momento, tinha um caráter transgressor devido à sua sonoridade vigorosa, ao *design* inovador e ao significado social rebelde.

Nos Estados Unidos, desde sua origem, a guitarra foi observada como um instrumento para músicos arrojados. Nesse sentido, dois anos antes da passeata brasileira contra a guitarra elétrica, em 1967, esse instrumento também gerou contradição na primeira aparição de Bob Dylan com o instrumento. Até aquele momento, Dylan era considerado um emblemático compositor do gênero folk que utilizava em suas composições apenas instrumentos acústicos, como o violão e a gaita de boca. Porém, em 1965, no *Newport Folk Festival*, ele movimentou o território identitário da música folk

estadunidense ao subir ao palco com uma *Fender Stratocaster*. O compositor foi incompreendido por boa parte do público e chegou a ser vaiado.

A origem da guitarra elétrica está vinculada às experiências realizadas no início do século XX, nos Estados Unidos, na tentativa de desenvolver um violão com potência sonora maior do que os que existiam até então, pois, nas décadas de 1920 e 1930, o jazz despontava internacionalmente, e seus instrumentos típicos oriundos das *brass bands* (trompete, trombone, sax e clarinete) começavam a ganhar a preferência do consumidor por serem sonoramente mais potentes se comparado aos instrumentos de corda que até aquele momento eram acústicos⁷⁹. Dessa forma, o artifício fundamental para a invenção da guitarra elétrica foi o captador⁸⁰, idealizado em 1923 pelo músico e engenheiro acústico estadunidense Lloyd Loar. Com a invenção de Loar, foi possível que o violão fosse então eletrificado e a guitarra elétrica fosse produzida.

O primeiro homem que afirmou ser o inventor do instrumento foi Adolph Rickenbacker, cujo cartão de visita identificou-o como “pai da guitarra elétrica” (MILLARD, 2004, p.44). Rickenbacker construiu e patenteou um instrumento de braço longo e corpo redondo, com uma placa sólida de alumínio, e, em 1931, lançou a *Frying Pan* (frigideira), considerada a primeira guitarra elétrica da história. Além da *Frying Pan*, Rickenbacker construiu na mesma década a *Electri Spanish* (considerada a primeira eletroacústica) e a *Rickenbacker Electro Model B*, talvez a primeira elétrica maciça. Porém, os captadores suscitavam problemas, pois faziam os bojos das guitarras vibrarem, provocando uma alteração sonora conhecida como *feedback*⁸¹. Na tentativa de solucionar o problema, na década de 1940, Les Paul construiu a *Log* (tronco), uma guitarra de corpo maciço, deixando o instrumento no formato que se tornou convencional e adotado posteriormente por inúmeras empresas. A *Log* foi como um dispositivo experimental e nunca entrou em produção. Na década de 1930, as únicas guitarras elétricas de corpo

⁷⁹ Talvez a experiência de maior sucesso tenha sido a da empresa *National*, que, no fim da década de 1920, lançou o *Resonator*, um modelo semelhante a um violão comum, porém, com corpo construído de alumínio, cujo interior era preenchido por cones de alumínio ligado às cordas, colaborando para uma maior amplificação do som. Embora tenha sido projetado para músicos de grandes orquestras de jazz, o *Resonator* se tornou popular entre guitarristas de blues.

⁸⁰ Espécie de minúsculos microfones que transformam a vibração das cordas de aço em sinais elétricos que são enviados a um amplificador e por fim a um alto-falante.

⁸¹ O *feedback* se caracteriza por uma retroalimentação ou realimentação. É a reação a um estímulo que gera um efeito retroativo. Esse efeito existe entre duas partes quando uma afeta a outra. No caso da guitarra, a causa normalmente é ligada à proximidade extrema entre o captador (receptor do som) e o alto falante (emissor do som) que acaba levando novamente o som ao captador, realimentando-o, assim, sucessivamente.

sólido feitas em qualquer número eram as *steel guitars*,⁸² produzidas por Rickenbacker e seus associados (MILLARD, 2004, p.50).

Em 1949, a empresa *Fender* lançou a *Telecaster* (chamada inicialmente de *Broadcaster*) de corpo maciço, um instrumento inovador, que se tornou popular abrindo caminho para que a empresa *Gibson* lançasse a *Gibson Les Paul* em 1952 e que a própria *Fender* lançasse em 1954 a *Fender Stratocaster*, modificando os rumos e o simbolismo do instrumento principalmente depois de unir-se ao rock. Millard (2004, p.89) afirma que:

O rock'n'roll estava na sua infância quando as primeiras *Broadcasters* e *Telecasters* rolaram nas linhas de montagem da *Fender*. Elas foram acompanhadas pelas *Les Paul Gold Top* da *Gibson* em 1952 - anos antes de alguém pensar em cunhar um nome para algumas das músicas que eles estavam fazendo.

A partir da década de 1950, no entanto, a guitarra elétrica se tornou símbolo do rock e ao mesmo tempo símbolo de inovação, juventude e bem material dos estadunidenses. Um instrumento que potencializava a cultura dos EUA e personificava sua então nova música. A guitarra elétrica se tornou um item de consumo e se tornou símbolo da identidade roqueira que conquistou a juventude logo nos primeiros anos da existência do gênero. Segundo Millard (2004, p. 01),

[...] deve haver algo sobre este instrumento que atinge os estrangeiros tanto quanto estadunidenses: sua disponibilidade pronta como item de consumo em uma sociedade afluyente, seu papel central como animador da cultura juvenil e seu alto grau de sofisticação tecnológica em um estado industrial avançado. É um daqueles bem de consumo fabricados por máquinas, como automóveis, que os estadunidenses usam para se definirem.

Os estadunidenses conseguiram se definir tão bem através da guitarra que, no Brasil, o instrumento foi considerado um afronte na ótica dos conservadores e de alguns membros da esquerda. Em terras tupiniquins, a guitarra impactou tanto, ou mais, que nos EUA. A sociedade brasileira foi atingida pela modernidade e rebeldia que a guitarra apresentava. O instrumento sofreu diversos preconceitos pela sua sonoridade desviante e identidade procedente de um país não grato naquele momento por boa parte dos brasileiros. Bauman (2005, p.83) indica que “sempre que se ouvir essa palavra

⁸²*Steel guitar* é um tipo de guitarra e a maneira de tocar o instrumento desenvolvido no Havaí no final do século XIX. Refere-se a tocar o instrumento de forma horizontal, deslizando uma barra de aço nas cordas, diferentemente do violão tradicional e da guitarra elétrica, nos quais normalmente o músico faz os acordes e a melodia com os dedos.

[identidade], pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade”.

As primeiras notícias do produto e sonoridade que a guitarra elétrica representava chegaram ao Brasil devido ao predomínio do modelo estadunidense após o final da *Segunda Guerra Mundial*. Naquele período, as camadas urbanas brasileiras viveram uma atualização aos padrões “modernos” devido às importações de materiais pessoais e culturais vindas dos EUA. Durante a década de 1950,

[...] a massa urbana [brasileira] 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 (TINHORÃO, 1998, p.307).

Paralelamente à difícil – mas plausível – possibilidade de importação de elementos culturais e bens de consumo vindos dos EUA, na década de 1940, Dodô e Osmar de Salvador-BA faziam experiências com o chamado Pau Elétrico, posteriormente utilizado em seu trio elétrico⁸³. Esse instrumento, também chamado de Cavaquinho Elétrico ou Guitarra Baiana, pode ser considerado o primeiro registro da guitarra no país. No mesmo período, em São Paulo, o *luthier*,⁸⁴ conhecido como seu Vitório, produziu as primeiras guitarras sólidas com modelo semelhante ao das guitarras estadunidenses. Já as empresas *Giannini*, *REZVA*, *Snake*, *Del Vecchio*, *Phelpa* e *Ao Rei dos Violões Limitada* (que anos depois se tornou a marca *Tonante*), foram as primeiras a fabricar e comercializar o instrumento no Brasil. Porém, as marcas brasileiras não possuíam as mesmas condições sonoras e de manuseio que as importadas apresentavam. E comprar um instrumento estadunidense era praticamente impossível. Sobre as décadas de 1960 e 1970, Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia, afirma:

[...] violão era uma coisa que na maioria das casas do pessoal que gostava de música, dos pais e tal, sempre tinha um violãozinho de um primo de um tio e tal, e a molecada sempre começava no violão, pelo menos na minha época. E as guitarras eram um sonho também, porque o pessoal ouvindo

⁸³ O trio elétrico é um caminhão que possui gerador próprio de energia e sonorização para bandas tocarem ao vivo. Os músicos tocam em cima do caminhão enquanto o transporte se movimenta pelas ruas das cidades. Sua origem se deu no carnaval da Bahia, na década de 1950, e ele foi inventado também por Dodô e Osmar.

⁸⁴ O *luthier* é um artesão especializado na construção e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância.

música americana, Beatles e essa coisa toda, música inglesa, a gente sempre ouvia muito isso. E as bandinhas começaram aparecer e a vontade de ter uma guitarra era muito grande pra quem gostava de rock, pra quem buscava música jovem. Agora no Brasil, a gente tinha algumas fábricas, a gente tinha a *Phelpa*, tinha a *Giannini*, esse povo fabricantes de violões e que foram se adequando aos tempos modernos e começaram a fabricar guitarras também. Então, eram instrumentos ainda simples. Pra você conseguir uma guitarra importada alguma coisa melhor e tal, era uma grande dificuldade, porque a gente não tinha condições de importação e o que se conseguia era a base de contrabando. Então, existiam alguns pontos que eram famosos onde se conseguia os instrumentos, ou era comprando na mão de músicos nas bocas. Em Santos, comprando na mão dos marinheiros mercantes que vinham, traziam e vendiam as guitarras para rapaziada. Eram os canais, tinha uma loja em São Paulo ao lado Estação da Luz que foi super famosa na época porque essa pessoa, o Abraão sempre conseguia ter os instrumentos pra venda. Não era fácil e era caro!

Ronaldo Mesquita (2019), da Recordando o Vale das Maçãs, por morar em Santos, numa cidade portuária, confirma o que descreveu Baldanza e descreve que: “encomendávamos as guitarras para os marinheiros que vinham fazer uma *jam* conosco, o problema era tirar do navio, o gringo tirava dizendo que ia tocar e voltava com o case com uma guitarra nacional, e assim era”. Marinho Testoni (2019), da Casa das Máquinas, complementa dizendo que existia um ditado na época: “Se quer ser um bom músico, estude e conheça um bom contrabandista! Não tínhamos acesso a nada importado, nem aos discos!”

Alain Pierre (2019) da Barca do Sol descreve que a compra de instrumentos naquele momento era marcada pela precariedade.

Instrumentos bons só na mão de privilegiados que tinham condição de trazer do exterior. Dava pra comprar usado de amigos e colegas músicos que renovavam seus instrumentos. Os instrumentos e equipamentos brasileiros eram de qualidade bem inferior aos importados. Alguns instrumentos acústicos ainda davam pra se usar, violões e percussão por exemplo.

O mesmo acontecia com outros instrumentos de rock, como o contrabaixo, a bateria e os teclados. Segundo Simas, da banda Módulo 1000 (2019), “o único jeito era viajar e comprar os instrumentos no exterior, achando um jeito de passar pela alfândega na volta”. Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, descreve os instrumentos elétricos da seguinte maneira:

A guitarra pra mim e o baixo sempre foram símbolos da libertação. Quase um prolongamento do meu pau! Uma coisa assim, onde eu consegui botar todos os meus desejos e impulsos pra fora através do instrumento. É uma coisa muito interessante o poder fálico que a guitarra e o baixo têm. São

poderosos instrumentos pra quebrar e furar paredes e derrubar muros.

Justamente por ser um instrumento atrelado ao rock, os artistas brasileiros desse segmento tiveram inicialmente maior contato com a guitarra. O rock dos anos 1950 e a Jovem Guarda nos anos 1960 introduziram o instrumento no Brasil e o popularizaram. Porém, durante a ditadura civil-militar o instrumento se tornou transgressor e contracultural aos olhos e ouvidos da sociedade. A guitarra não agradava a direita e também a esquerda naquele momento. Para uns, um instrumento rebelde e revolucionário, para outros, um símbolo do imperialismo estadunidense.

Luiz Paulo Simas (2019), da banda Módulo 1000 e Vímana, diz que “para nós a guitarra e os teclados eram instrumentos normais, e a gente não ligava para o que o pessoal da MPB engajada pensasse sobre isso”. As divergências de opiniões sobre os instrumentos elétricos não faziam parte da discussão dos músicos de rock. Eles simplesmente utilizavam-se dos instrumentos como algo natural. Edson Espíndola (2019), da banda Bixo da Seda, relata que “a guitarra era da minha geração, então, não tinha como não aderir. Nós sofremos preconceito, quando fomos para o Rio, fazer uma apresentação na boate *Sucata*, o berço da MPB, onde só se apresentavam a nata da música brasileira, a bossa nova”.

O desconforto que parte da sociedade experimentava em razão do envolvimento com a cultura estadunidense se refletia constantemente durante a ditadura civil-militar brasileira. Rita Lee Jones, descendente de estadunidenses, afirmou que preferiu abraçar seu nome nos tempos que estudava na *Universidade de São Paulo* (USP), preferia chamar-se Rita Lea Gomes, pois a maioria dos estudantes eram adeptos do comunismo. Segundo Rita (2016, p. 64), ou você era *esquerdette* ou *direidette*. Para acomodar quem cobrava dela uma posição política, Lee se assumiu “hiponga comunista com um pé no imperialismo”.

A primeira pessoa que superou essa “batalha musical” com a guitarra em punho foi Jorge Ben. Observando essa capacidade de produção sonora, o músico abriu caminho para uma série de guitarristas que viriam posteriormente trabalhar com a guitarra rock e ritmos brasileiros. Jorge Ben se tornou referência musical, inclusive, para os guitarristas das bandas de rock dos anos 1970, e colaborou para dissolver os preconceitos atribuídos à guitarra elétrica no Brasil naquele momento.

Importante frisar, nesse cenário, que essa conotação que parte da sociedade brasileira atribuiu à guitarra elétrica com o imperialismo estadunidense se deu devido ao

apoio que o governo dos EUA apresentou na consolidação da ditadura civil-militar brasileira a partir do golpe de 1964, intitulada de *Operação Brother Sam*. De acordo com Fico (2014, p. 75), “a *Operação Brother Sam* foi o codinome adotado pelo governo estadunidense para a parte militar e final de um plano mais amplo que abrangia outras iniciativas que visavam, inicialmente, à desestabilização do governo Goulart”.

Em 1962, o então presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, contribuiu para o financiamento da campanha de oposição a Goulart, que, mesmo assim, fracassou. No ano seguinte, Kennedy, juntamente com seu embaixador Lincoln Gordon, determinou a elaboração de um “plano de contingência” para combater possíveis desdobramentos da crise brasileira. Propôs, ainda, que fossem desenvolvidas algumas ações para que o governo dos Estados Unidos protegesse seus interesses. Os interesses dos *Yankees* eram evitar uma possível tentativa de Goulart de instalar uma república sindicalista no Brasil, pois, na ótica estadunidense, Goulart acabaria perdendo o controle para os comunistas. Segundo o “plano de contingência”,

[...] o governo norte-americano deveria apoiar a formação de um governo alternativo ao de Goulart como forma aparentemente constitucional de afastá-lo do poder com o apoio dos golpistas. [...] Além disso, o plano previa apoio militar caso houvesse algum confronto e o desembarque de tropas se ficasse evidente a intervenção de Cuba ou da URSS. Os Estados Unidos – dizia o plano – deveriam providenciar apoio secreto ou mesmo aberto (aos golpistas), particularmente suporte logístico (derivado de petróleo, comida, armas e munição), mas intervir com forças somente se houvesse clara evidência de intervenção soviética ou cubana do outro lado. Naturalmente, seria o próprio governo norte-americano que decidiria se Cuba ou a URSS estariam apoiando Goulart. Essa é a base da *Operação Brother Sam* (FICO, 2014, p.77-78).

Como foi dito, dentro do território musical do período militar no Brasil, agentes travavam entre si uma luta para estabelecer o valor simbólico da percepção artística e a guitarra era, literalmente, um instrumento para isso. Sendo assim, os artistas relacionados às movimentações ligadas ao CPC – como Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, entre outros – eram chamados de artistas engajados. Esses eram, na verdade, engajados justamente com o processo de conscientização das massas, fazendo de sua música um instrumento revolucionário contra a ditadura civil-militar e consecutivamente contra o plano *Yankee* e tudo que simbolizava os Estados Unidos naquele momento.

Para 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.

Como foi dito nos subcapítulos anteriores, esses artistas valorizavam a suposta música genuinamente brasileira. Portanto, por se tratar de um instrumento estadunidense, a guitarra elétrica naquele momento – mesmo com fabricantes no Brasil e ela sendo comercializada no país há alguns anos – não era considerada um instrumento pertencente ao rol dos dignos instrumentos brasileiros. Na visão dos artistas engajados, a guitarra elétrica era algo transgressor e não deveria ser executada, comercializada ou apreciada em terras tupiniquins. Com isso,

[...] muitos compositores e cantores de importância na música brasileira não aceitavam a música pop e o rock, por encará-los como produtos da política imperialista norte-americana. O radicalismo era tanto por parte da esquerda, que até a guitarra elétrica foi rejeitada por ela como um símbolo da dominação dos Estados Unidos (CALADO, 2008, p.41).

Ao longo da década de 1960, os conflitos políticos e ideológicos se intensificavam e os artistas que buscavam seu espaço no território artístico sabiam que a eliminação de determinadas expressões culturais e o favorecimento de outras fazia parte do jogo de poder. A guitarra elétrica, naquele momento símbolo da dominação dos *Yankees*, ressoou na identidade nacional brasileira e desde aquele período acabou desterritorializando a música no Brasil ao se manifestar no rock produzido por artistas do país. Conforme Bauman (2005, p. 28):

A identidade nacional, [...] nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. [...] a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre “nós” e “eles”. [...] a identidade nacional só permitiria ou toleraria essas outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir (fosse em princípio ou ocasionalmente) com a irrestrita prioridade da lealdade nacional.

É importante observar que a identidade nacional é uma produção coletiva, originária da memória que os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano. Nessa dimensão, os artistas engajados acreditavam que a guitarra e o rock não deveriam fazer parte de uma coletividade nacional, já que o instrumento representava os estadunidenses

e possuía também uma sonoridade “invasiva” pelo volume que normalmente era (e ainda é) executado em apresentações de rock, e também pelo som “estridente” produzido pelas cordas de aço em contraponto com a “suavidade” sonora das cordas de nylon do violão utilizado no samba, bossa nova e demais estilos brasileiros. Vinculado a isso ainda estavam a popularidade que a guitarra elétrica proporcionava aos artistas que a tocavam e a característica adolescente e despolitizada da Jovem Guarda, movimento composto por músicos que seguravam em seus punhos e mais utilizavam o infamado instrumento.

Os CPCs sabiam que, por meio do território artístico cultural, poderiam atingir os anseios e os medos da nação, pois também é no território cultural que as sociedades delineiam suas identidades e objetivos, revelam seus inimigos e, ainda, constituem seu passado, presente e futuro. A partir dessa ótica, na cidade de São Paulo, no dia 17 de julho de 1967, artistas ligados à MPB promoveram a *Passeata contra a guitarra elétrica*, que partiu do *Largo de São Francisco* para o antigo *Teatro Paramount*, o “Santuário da Bossa”. De acordo com Guimarães (2014, p.147):

A situação estava polarizada em dois grupos: o *Fino da Bossa* e o *Jovem Guarda*, programas da *TV Record*. No primeiro, nomes presentes nesta passeata contra a guitarra eram frequentes, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros. No segundo, as figuras mais emblemáticas eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa que, embora tocassem músicas bem comerciais, adotaram a guitarra e mesmo a postura *rocker* sem grandes conflitos.

A passeata também foi uma estratégia da *TV Record* para promover o programa *O Fino da Bossa*. O programa liderado por Elis Regina vinha perdendo audiência para o programa *Jovem Guarda*. Todavia, a ameaça sofrida pelos artistas da MPB por artistas de rock não se limitava à perda de audiência. Nelson Motta conta que

[...] havia uma rivalidade muito estimulada pela *TV Record* também, que tinha um monopólio dos musicais da época. Televisão não tinha novela, o forte da televisão era o musical e a *Record* tinha sob contrato 90% da música brasileira. Todo dia tinha um programa musical e a *Record* tinha interesse que os programas de televisão fossem para os jornais, para as rádios, para a vida das pessoas, então era engraçado porque na época se dizia que a MPB era a música brasileira e a Jovem Guarda era a música jovem. E a gente pensava: Meu Deus do céu, por que não pode haver uma música jovem e brasileira ao mesmo tempo? Uma pergunta óbvia, mas que era pertinente nesse tempo a ponto das pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa para protestar! Organizar uma passeata com 300, 400 pessoas, com faixa, cartaz e as pessoas gritando: “Abaixo à guitarra! Abaixo à guitarra!” A guitarra elétrica como símbolo do imperialismo *Yankee*, aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época (UMA NOITE EM 67, 2010).

Observe a imagem a seguir (Figura 5) que mostra o fato ocorrido em julho de 1967:

Figura 5 - Passeata contra a guitarra elétrica



Fonte: <https://brunohoffmann.wordpress.com/2011/09/08/abaixo-a-guitarra-eletrica>

Como dito, o grupo de artistas contra a guitarra também estava inserido no mercado da indústria cultural, e obviamente disputava a audiência da emissora de TV, porém, eles reivindicavam para si uma ideia de música popular brasileira identificada como pura e autêntica, contrastando com tudo o que consideravam estrangeiro. Guimarães (2014, p. 159) assegura que

[...] essa visão está presente no discurso desses grupos que elegeram a introdução da guitarra elétrica no panorama artístico nacional como sinal do imperialismo *Yankee*, signo este que se torna, deste ponto de vista, símbolo da sociedade de mercado que mina a ideologia e favorece a manipulação da opinião pública, tornando-a expressão acabada de uma massa atomizada.

Sérgio Cabral, jurado dos festivais onde havia esse embate entre Jovem Guarda e MPB, relata seu pensamento quando esteve na passeata:

[...] Eu fiquei ao lado da passeata, né? Que hoje eu vejo até como uma coisa ridícula. Claro, pouco depois eu vi, eu me tornei produtor de disco e vi, enfim, uma bobagem ficar contra a guitarra elétrica! É uma coisa idiota, né?! Uma bobagem. Mas, a gente, [para] nós nacionalistas, nós da esquerda, a música não podia ser invadida pelo que vinha de fora e a guitarra elétrica era um símbolo desta invasão (UMA NOITE EM 67, 2010).

Se sentindo atacada, a Jovem Guarda reagiu contra a MPB esquerdista através de um documento intitulado *Manifesto do iê-iê-iê contra a Onda de Inveja* (NAPOLITANO, 2001). O manifesto assinalava o assédio imposto aos artistas dessa corrente e defendia o uso do instrumento no Brasil, pois a guitarra elétrica já vinha sendo utilizada no país antes mesmo do golpe civil-militar. Mas a tentativa de representar a guitarra como símbolo da opressão da cultura estadunidense perante a cultura brasileira demonstrou a preocupação que a sonoridade rock desempenhou naquele momento no país. No depoimento do jornalista Chico de Assis (UMA NOITE EM 67, 2010), é visível a inquietação sobre o envolvimento da música brasileira com a cultura estadunidense e a sonoridade que o rock expressava.

Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica ao lado de Gilberto Gil. Gil aqui e eu aqui: “Fora as guitarras! Fora as guitarras!” A gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem porque eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, [que] atrás dele tinha um monte de lixo de rock americano pronto para desembarcar no Brasil. Não era um Zappa não, nem Zeppelin, era outra coisa.

Tanto o jazz quanto o rock desembarcaram no Brasil e influenciaram a música brasileira praticamente no mesmo período. O Jazz foi ainda mais interveniente e se misturou ao samba, modificando-o. Já o rock não se misturou por aqui, foi uniforme, seguiu a linguagem musical original e se tornou marginalizado, pois, ao contrário da mistura de jazz e samba, que juntamente com o Impressionismo europeu gerou a bossa nova, o rock, até o final da década de 1960, foi extremamente individualista, e os artistas praticamente copiavam os arranjos do rock estadunidense e inglês, tentando reproduzi-los fielmente. No entanto, quando foi a vez de seu sincretismo no final da década de 1960, acabou sofrendo com as manifestações anti rock.

É importante afirmar que a guitarra foi incorporada de maneira tímida à bossa nova e ao samba, e praticamente não sofreu ultraje. Isso demonstra que sua sonoridade e estética visual condicionavam a boa aceitação, ou não, do instrumento, visto que os

artistas de rock costumam utilizá-la diferentemente dos artistas de jazz. Na linguagem rock, a guitarra normalmente é sonoramente carregada de alto volume e distorção⁸⁵, enquanto no jazz ela é utilizada de forma “limpa”, ou seja, sem efeitos sonoros que geram “ruídos”.

Como foi dito anteriormente, os tropicalistas utilizaram a guitarra elétrica tal qual era feito no rock, porém, junto do samba, baião, etc. Suas composições de linguagem musical brasileira incorporaram a guitarra rock e, por isso, a partir de 1967, o movimento desviou-se dos caminhos tomados pela música popular brasileira. Além do grupo de rock argentino Beat Boys, que acompanhou Caetano Veloso no *III Festival de Música Brasileira* da *TV Record* em 1967 com a guitarra elétrica, outro músico foi importante na solidificação do instrumento na Tropicália gravando alguns álbuns de Gal Costa, Gilberto Gil e do próprio Caetano Veloso. Lanny Gordin teve a tarefa de mixar, através da guitarra, a linguagem rock nas canções de ritmos brasileiros presentes em diversos discos dos tropicalistas, e, com isso, se tornou forte influência para os guitarristas das bandas de rock da década de 1970 no Brasil. Lanny Gordin também gravou o álbum *Build Up*, de Rita Lee, de 1970. Suas guitarras podem ser ouvidas de várias formas no álbum *Build Up*. Em alguns momentos, como em *Macarrão com linguça e pimentão*, ele utiliza frases de linguagem jazzística sem utilização de distorções ou efeitos utilizados no rock. Já na faixa *Tempo Nublado*, o músico se apropria de *bends* e demais efeitos do rock, demonstrando sua versatilidade e também do instrumento condenado.

Os tropicalistas adotaram a guitarra em suas obras, mas, mesmo antes do acontecimento, a guitarra meneou a opinião de Gilberto Gil, que participou da passeata contra o instrumento. Já Caetano Veloso não estava de acordo com a passeata e não tomou parte do ato. Caetano afirma:

Eu fui contra! Ficamos eu e a Nara [Leão] no hotel *Danúbio*, comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara ficou “eu to deprimida!” “Pra mim, isso parece uma passeata fascista do partido integralista”. E era exatamente o que parecia, entendeu? Pra mim, era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, pra mim e pra Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica, era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas (UMA NOITE EM 67, 2010).

⁸⁵ A distorção é um efeito gerado na amplificação de som. Ela é obtida a partir de pedais analógicos ou digitais, ou também por amplificadores valvulados ou transistorizados. O efeito é contraído a partir de uma mudança na corrente elétrica que chega ao ímã de captação do alto falante, produzindo a sonoridade “agressiva”, “suja” e distorcida, também conhecida como *drive*.

Mesmo estando na passeata, o tropicalista Gilberto Gil afirmou que estava lá pela sua amizade à Elis Regina e que não era de fato contra o instrumento (UMA NOITE EM 67, 2010). Isso pode ser notado no seu envolvimento com a banda os Mutantes, no ano de 1967. Assim como Gil e Caetano, outros artistas tropicalistas também promoveram o instrumento, e, devido à participação dos Mutantes no movimento, a banda foi a primeira que fez esse ato desviante de introduzir a guitarra à música brasileira.

Além das contraculturais apresentações ao vivo do grupo nos festivais televisionados para todo o país com a utilização da guitarra elétrica, a banda chocou os brasileiros a partir do ano de 1968 com os seus fonogramas. Com o lançamento do seu primeiro álbum, Sérgio Dias introduziu a guitarra de forma contracultural com a utilização da distorção na faixa intitulada *A Minha Menina*. A composição de Jorge Ben possui uma levada de violão proveniente da música brasileira que se contrapõe ao som distorcido apresentado no *riff* e no solo da composição. A mescla entre violão brasileiro e a guitarra rock é evidente na canção. Outro desvio sonoro em *A Minha Menina* se dá na utilização do violão tocado por Jorge Ben, já que é executado com um efeito chamado *delay*⁸⁶. O efeito foi inserido inúmeras vezes em guitarras elétricas ao longo das gravações de rock, mas talvez essa seja a primeira aparição do efeito em um violão com cordas de nylon, instrumento tido pela esquerda engajada como genuinamente brasileiro. Um ultraje ao instrumento sacramentado!

Sobre os aspectos sonoros da banda, o guitarrista Sergio Dias (*Discoteca MTV*, 2007)⁸⁷, dos Mutantes, deixa claro que o envolvimento político da banda era desprezioso, porém rebelde e anárquico, o que acabava “incomodando” os líderes, tanto de direita quanto de alguns segmentos de esquerda no Brasil.

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.

⁸⁶ O *delay* é um efeito de ambiência que provoca ecos em cada nota tocada pelo músico.

⁸⁷ *Discoteca MTV* foi um programa de TV da emissora MTV, no qual era apresentado o processo de gravação dos principais álbuns de rock criados no Brasil.

A frase de Sergio “a gente estava fazendo música” denota algo importante para a pesquisa, pois, mesmo se sentindo longe dos debates políticos, alguns artistas confrontavam as duas lideranças políticas através da produção sonora. A sonoridade desviante e contracultural constituída pelos roqueiros através da escolha de timbres, instrumentos, ritmos, etc, abalou o *status quo* da sociedade naquele período.

Da mesma forma, Arnaldo Brandão (2019) da Bolha sustenta a afirmação de Sergio Dias, descrevendo:

O som que a gente fazia desagradava setores da sociedade. O motivo exatamente eu não sei, mas eu me lembro que pra direita nós éramos comunistas e pra esquerda nós éramos um bando de alienados, por que a gente só fazia aquele rock pesado anos 1970 e eles achavam tudo meio estranho.

Muitas vezes, aos ouvidos de setores da sociedade brasileira, esse rock pesado descrito por Arnaldo Brandão era justamente o que a incorporação da guitarra e seu volume representavam naquele momento. Além disso, o encontro da guitarra com os ritmos brasileiros em um primeiro momento causava certo estranhamento aos puristas.

Os Mutantes foram fundamentais na sonoridade contracultural proporcionada pela utilização de ritmos brasileiros ao rock. Em *Jogo De Calçada*, o arranjo está estilisticamente dentro do gênero rock com a instrumentação possuindo bateria, guitarra, baixo e órgão, mas o *riff* de guitarra introdutório e sua condução remetem em alguns momentos ao baião.

Na composição *Bat Macumba*, já citada nesta pesquisa, gravada pelos Mutantes, a guitarra se destaca nesse aspecto. O início da composição se dá com uma espécie de canto característico de religiões afrodescendentes como o candomblé, religião que também é referenciada durante a música pelo uso constante dos tambores e pelo nome da composição. A guitarra utilizada com um efeito de distorção ainda se contrapõe à música brasileira de forma mais evidente na música. A guitarra surge na obra (em 0:12) ainda na introdução, sendo executada nos registros graves. Após fazer um acompanhamento (em 0:44), o instrumento “disputa” espaço sonoro durante a execução de frases melódicas, onde o volume do instrumento quase se sobressai aos vocais da obra. A guitarra continua sendo executada dessa forma por praticamente toda a música. No entanto, um solo de guitarra é executado (em 2:26) e as notas são propositadamente “desafinadas”, contribuindo ainda mais para a desterritorialização sonora. Com uma sonoridade de guitarra nada convencional – nem mesmo para os padrões internacionais –, essa e outras

composições gravadas pela banda se destacavam pela incorporação de um tipo de distorção produzido manualmente por Cláudio César Dias Baptista, irmão mais velho dos Mutantes Sergio Dias e Arnaldo Baptista.

A produção “caseira” de guitarras e efeitos era algo necessário para as bandas brasileiras naquele momento, pois devido ao descontentamento de parte da sociedade brasileira pela guitarra elétrica e também pelo exacerbado preço de instrumentos importados, os guitarristas brasileiros tinham dificuldade na compra de guitarras e quando tinham acesso ao instrumento costumavam comprar guitarras de marcas nacionais que eram inferiores às marcas consagradas internacionalmente. Nesse sentido, Os Mutantes contavam com a construção de instrumentos e efeitos produzidos por Cláudio. Sobre o efeito de distorção usado em *Bat Macumba*, Cláudio César Dias Baptista relata, em entrevista concedida ao site *dopropriobolso.com.br*, que:

O som de *Bat Macumba* é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitor, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na direção das voltas mais lentas do motor.

Cláudio sonorizava a banda nos ensaios, apresentações e gravações. Dessa forma, essa sonoridade contracultural pôde ser ouvida em inúmeras gravações da banda. Além desse efeito, outros experimentos tecnológicos foram incorporados por Claudio na sonoridade dos Mutantes ao longo da década de 1970. Um dos efeitos criados por ele é uma variação do pedal chamado wah-wah, uma espécie de pedal que atenua algumas frequências da guitarra e soa como se a guitarra estivesse literalmente “dizendo” wah-wah. Sem ter um modelo de pedal em mãos para saber seu funcionamento, Cláudio criou uma engenhoca apenas ouvindo o som do pedal original em discos de roqueiros internacionais da época. A traquitana criada por Cláudio tinha a mesma função, porém não gerava a sonoridade wha-wha, mas sim, wooh-wooh, tornando-o mais particular a sonoridade desviante do grupo. O wooh-wooh pode ser ouvido nas músicas *Mágica* e *Dia36*, para citar algumas.

Esse aspecto transgressor de incluir a guitarra e seus efeitos não ficava apenas na sonoridade, mas também na estética visual e contracultural do instrumento. Ainda na

década de 1960, Cláudio César criou uma guitarra revestida de ouro que Sérgio Dias usou em diversos discos dos Mutantes. A guitarra versátil e com sonoridade única devido aos seus recursos foi nomeada de *Régulus*.

Com o mesmo intuito de experimentalismo e de apropriação da cultura estadunidense na sonoridade brasileira, a banda o Terço também utilizou uma guitarra de fabricação única. A chamada tritarra (Figura 6) possuía esse nome devido à sua estética, já que era uma guitarra com três braços. A inclusão de um terceiro braço em cujas cordas deveriam ser tocadas com arco de violino era no mínimo inusitada. Após a saída de Jorge Amiden do Terço, a tritarra pôde ser ouvida na banda Karma. Na primeira composição do disco chamada *Do zero adiante*, o terceiro braço da guitarra tocado pelo arco do violino pôde ser ouvido nos solos durante a composição. Aqui está Jorge Amiden com sua tritarra:

Figura 6 - Jorge Amiden e a tritarra



Fonte: <http://oalmanaquemusical.blogspot.com/2017/10/karma-karma-1972.html>

A mudança de timbres que a guitarra proporcionava assinalava naquele momento outro caráter desviante. Os diversos efeitos provenientes da alteração sonora fizeram com que os guitarristas de rock dificilmente utilizassem seus instrumentos de forma natural,

“limpa”. Dessa forma, deixar o som “quente”, “sujo” através da saturação do volume dos amplificadores se tornou corriqueiro para os roqueiros e caracterizou atos de rebeldia desde o surgimento do gênero. Enquanto em outros estilos o guitarrista prefere tocar com volume baixo ou médio, os roqueiros preferiram ter um ganho excessivo de volume. Esse volume, juntamente com a saturação – também chamada de distorção –, impactava os ouvintes, que até então não estavam acostumados com essas manifestações sonoras. Esses timbres podem ser ouvidos em inúmeras músicas das bandas aqui estudadas. Porém, até o surgimento da Tropicália e das bandas de rock dos anos 1970, a distorção não era utilizada em guitarras em contextos nos quais a música tinha certa intimidade com a sonoridade brasileira, como samba, bossa nova, ou outros ritmos regionais do Brasil. Dessa forma, esse hibridismo sonoro se tornou desviante aos ouvidos dos puristas e consequentemente desterritorializou o cenário artístico musical até então.

Para Millard (2004, p.08-09),

[...] os publicitários investiram no movimento da guitarra elétrica na década de 1960 como meio para evocar a emoção da juventude e seu poder intoxicante. Seu som amplificado ainda é percebido como a linguagem de transgressão e *hipness*. Assim, um básico *riff* de guitarra distorcido [...] dá uma sensação de poder, rebelião e excitação [...] e traz consigo uma sensação de *hipness* e contracultura.

Algumas composições que fazem o uso da distorção na guitarra e que mesclam elementos da música brasileira dando essa característica contracultural no Brasil naquele momento são *Armina nº 2*, da banda Som Imaginário, a qual possui o tema da composição executado pela guitarra rock; *Beija-me, amor*, gravada por Rita Lee, que tem uma guitarra com um efeito chamado *Talk Box*⁸⁸, de modo que a guitarra tem a tarefa de “falar trechos” da letra da canção. Além dessas duas composições, outras se destacam pelo excesso de distorção gerando alta saturação e volume, como no caso de *Oh! Mulher Infiel*, dos Mutantes, e *Barra Lúcifer*, dos Novos Baianos. As duas obras se destacam nesse quesito. Músicas assim eram chamadas no Brasil de “rock paulera”!

Os Novos Baianos compuseram diversas obras utilizando arranjos híbridos entre música brasileira e rock. A guitarra executada por Pepeu Gomes foi de extrema importância para a atitude sonora/contracultural do grupo. Em diversas composições, o

⁸⁸ O efeito produzido pelo *Talk Box* é o de simular a voz humana, através de uma mangueira instalada num pedal de efeito utilizado por guitarristas. Dessa forma, o timbre da guitarra é unificado ao da voz, uma vez que o instrumentista toca as notas na guitarra e fala na mangueira ao mesmo tempo.

cavaquinho e o violão de cordas de nylon foram gravados juntamente com as guitarras de Pepeu. Devido a tamanho hibridismo, a banda muitas vezes foi considerada como um grupo de música brasileira com influência de rock. Porém, essa nunca foi a intenção do grupo, que se considerava uma legítima banda de rock. Esses aspectos desviantes podem ser observados nas composições *Mistério do Planeta; Um Bilhete Para Didi; Brasileirinho; Rocarnaval; Vassourinha; O Clube do Povo; Haroldinho Filho e Peixe; Pegando Fogo, Tinindo Trincando*, entre outras.

No depoimento de Joel Macedo para a revista *Rolling Stone* (1972, p. 5), após assistir uma apresentação dos Novos Baianos, fica nítida a percepção musical que Pepeu Gomes tinha tanto da música brasileira quanto da música estadunidense. Segundo ele,

[...] Pepeu tinha seu amplificador a todo som e sambava com a guitarra. Eu me lembro que a primeira vez que eu vi ele tocar, não entendi nada. Fiz crítica ao seu fraseado, achando grosso demais para meu gosto, condicionado há anos a Clapton e Jeff Beck. O fraseado. Mas que toca essa de fraseado. O Pepeu é a malandragem em cima de uma guitarra. O Pepeu usa uma boininha igualzinha as toucas de meia dos moleques do morro. O Pepeu ri quando toca, se esbalda, solta tudo. O Pepeu balança, é o único cara do mundo que eu já vi sambar com uma guitarra na mão. E eu preocupado com o fraseado do Pepeu. Quando um grupo de desbundado entra no palco e toca *Brasil Pandeiro* de Assis Valente, é sinal de que alguma coisa muito séria ta pra acontecer nos famosos “rumos” da música popular brasileira [...] teve uma hora que Moraes entrou de acordeon, Paulinho de maracá e o encontro deles com a guitarra foi incrivelmente lindo, como já estava sendo o encontro das guitarras com o alegre cavaquinho. Era um suingue alucinante e o som do rock nacional estava finalmente achado. E eu só não direi que se tratava de um samba-rock, porque os Novos Baianos também fazem dele, um maxixe-rock, um baião-rock ou um bolero-rock, música enfim. O que na histórica madrugada de 16 de janeiro [de 1972] foi o encontro de várias culturas, a unificação de várias estréias e linguagens musicais, naquilo que daquele dia em diante passou a ser o som brasileiro do desbunde universal.

No caso da música contracultural, o ato de produzir uma sonoridade desviante, não convencional, fez com que a fronteira sonora estabelecida pela cultura predominante no país naquele momento sofresse uma desterritorialização sonora e simbólica ocasionada pelos ideais dos *hippies* tupiniquins, já que a desterritorialização nesse momento fez com que o território sonoro (fonte de identificação cultural) perdesse o sentido de identidade nacional que o público estava esperando.

Dentro desse contexto,

[...] parece que existiram três tipos de recepção à guitarra: a rejeição, bem representada pela passeata contra a guitarra; a absorção por aqueles que, embora utilizem o instrumento, adaptavam-no para tocar músicas como

samba [...] e a aceitação plena, incluindo o tipo de música que vinha a reboque do novo instrumento, o rock (GUIMARÃES, 2014, p.162).

A complexidade do que é ou não é pertencente à cultura brasileira é mutável. Como foi descrito ainda neste capítulo, a bossa nova, por exemplo, embaixadora da “cultura brasileira”, tinha influência direta do cool jazz estadunidense e do Impressionismo europeu. Portanto, é muito complexa a definição de uma música autêntica, pura, típica de um país ou de outro. E, no Brasil, todo o tipo de música contém um elemento estrangeiro. A ideia de autêntico e puro muitas vezes pode ser assinalada como uma ideia fantasiosa que parte de uma idealização. Existem inúmeros problemas ao tentar definir o que é genuinamente brasileiro, como faziam os CPCs. Dessa forma, evitar a utilização da guitarra elétrica não tornaria de fato o Brasil ser mais genuíno.

6. POR FAVOR SUCESSO

O que está em posto em cena no presente capítulo é o fato de que, com a predominância da cultura de massa e da consolidação no meio artístico da arte de vanguarda, as diferenças musicais se tornaram mais perceptíveis durante o século XX, e o rock foi criado justamente no âmbito da música de massa, e se tornou o ápice da música estadunidense de exportação. Durante as décadas de 1960 e 1970, no entanto, o gênero se relacionou com a música erudita, aproximando as duas vertentes musicais e moldando uma nova linguagem musical, chamada aqui de contracultural.

O presente capítulo explanará sobre os timbres, arranjos, ritmos, formas, estruturas, etc., que fazem parte da linguagem musical do rock brasileiro do final da década de 1960 e década de 1970 no Brasil no intuito de exemplificar quais são os elementos de aproximação com a música erudita e quais são os pontos de distanciamento da música popular de máxima vendagem. Com esses elementos, será possível mapear os pontos musicais que classificam o rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 como contracultural. Para isso, primeiramente, serão observados aqui o blues e o rock paulera (como era chamado por algumas pessoas no período), pois, no Brasil, o rock gerado nos anos 1950 e na primeira metade da década de 1960 não contava com a essência do blues em suas composições. Isso só foi surgir de forma um pouco mais evidente na década de 1970. As ideias musicais oriundas do psicodelismo também serão descritas no presente capítulo com o intuito de entender os sons gerados pelos roqueiros que foram desviantes da grande mídia. Outra característica é o uso de elementos musicais provenientes da música erudita. Nesse caso, com a aproximação entre as duas áreas será possível encontrar as lacunas estruturais que classificam a música contracultural das bandas de rock brasileiro dos anos 1960 e 1970.

6.1 Corsário satã

É inegável o poder de legitimação que a imprensa atribui à música de massa como sendo a música de qualidade e que supostamente deve ser ouvida pelas pessoas de uma

sociedade. A música feita para a cultura de massa é colocada como uma mercadoria, em um cenário no qual artistas compõem músicas que normalmente são de comunicação simples que trazem arranjos semelhantes e que, devido ao fluxo do capitalismo, devem ser descartáveis, abrindo espaço para outra obra com a mesma predestinação. Nesse sentido, a legitimação desse tipo de música fica por conta dos vendedores. Os donos do mercado musical decidem promover determinada música e têm os meios para impor o gosto por ela. O efeito dessa situação é que nem todos os artistas contam ou contarão com as mesmas oportunidades.

As dificuldades de se manter no mercado da música no Brasil era uma tarefa difícil para os roqueiros contraculturais do país. Os problemas de se produzir rock em meio a ditadura civil-militar eram imensas, visto a conduta dos roqueiros. Além do mais, os meios de comunicação como o rádio e a televisão preferiam veicular artistas de rock estrangeiros em suas programações, ou, se fossem brasileiros, seriam provenientes da chamada MPB. Portanto, o rock no Brasil nesse período se tornou marginal devido à sua linguagem musical, que se revelava desviante dos padrões da sociedade no país naquele momento.

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.

A indústria musical durante a década de 1970 no Brasil foi dura com os artistas de rock tupiniquins, pois, no rádio e na TV, era (e ainda é) comum que artistas seguissem uma padronização de estilos, diferentemente das ideias híbridas de Cezar de Mercês, Joelho de Porco, Almôndegas e tantos outros. Esses meios de comunicação objetivam veicular algum gênero ou estilo específico – como o rock, jazz e blues, por exemplo – deixando de lado uma enorme diversidade de música produzida pela humanidade. A escolha de um meio de comunicação adotar um gênero apenas para veiculação se revela coerente sob o aspecto de que programas optam ter uma identidade sonora. A questão é que a grande maioria da música para a indústria – inclusive o rock – só é executada se

seguir regras e padrões de timbres, instrumentos, progressões harmônicas, ritmos, etc. que sejam comuns entre elas.

O objetivo da indústria afastou-se do fazer artístico, utilizando-se de recursos que cada vez mais conduziram as obras à padronização. Tudo isso levou à manipulação do gosto. O gosto nesse meio vem através da repetição de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos. Esses padrões determinam o que se torna benquisto e tornam-se o que o consumidor (ouvinte médio) está afeito a escutar. Com isso, a apreciação torna-se um procedimento mecânico, sem a reflexão que a música de fato pode possibilitar.

Para melhor compreensão sobre a indústria musical, recorre-se ao dizer de Candé (2001, p. 364-365):

A indústria musical, ramo florecente do *show business* (discos, rádio, televisão, promoção de artistas), tem o poder exorbitante de orientar a cultura coletiva segundo critérios extremamente pouco rigorosos e sem a ciência que tal responsabilidade requer. Evidentemente, é inquietante que esse poder seja delegado ordinariamente a vendedores e animadores, excelentes em sua especialidade, mas nem um pouco qualificados para julgar a evolução da música, a qualidade das novas obras e as tendências naturais do gosto do público. A consequência dessa situação é que nem todas as músicas dispõem das mesmas oportunidades.

Durante a década de 1970, diversas obras executadas em rádios e TVs foram compostas com uma instrumentação baseada em voz, guitarra, contrabaixo, bateria e teclado. Dificilmente uma música de sucesso comercial teria diversas partes ou possuiria um tamanho de composição maior de quatro minutos. Porém, algumas bandas aqui estudadas tentaram entrar no mercado fonográfico sem respeitar todas as regras da indústria. Vários são os aspectos que tornaram esses artistas marginais e *underground*. Um dos fatores é a ligação com o blues.

Conforme apontados anteriormente, o rock and roll é descendente direto da música afro-estadunidense e tem elementos musicais provenientes do blues. Porém, no Brasil, esses elementos não eram tão perceptíveis até a expansão do rock brasileiro nos anos 1970. O rock antecessor da Jovem Guarda era muito mais voltado aos elementos musicais contidos nas músicas dos Beatles do que no modelo estadunidense. Isso não quer dizer que os Beatles, por exemplo, não continham blues em seu repertório, mas sim que a linguagem musical do blues já estava codificada de forma diferente naquele período na Inglaterra. E, comparado com outras bandas inglesas, os Beatles não utilizaram o blues tanto quanto outros compatriotas como os Rolling Stones, por exemplo.

Da mesma forma, quando o rock nacional iniciou sua produção fonográfica no país, os artistas relacionados ao gênero (técnicos de som, instrumentistas, cantores, etc.) derivavam da música brasileira e desconheciam a sonoridade blues pré-rock. Dessa forma, nenhum artista até o surgimento de bandas como os Mutantes, o Made in Brazil e o Terço, por exemplo, conseguiram reproduzir a sonoridade marginal que o blues de fato apresentava.

Muggiati (1995, p. 27) descreve que

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar.

Se o blues é o lamento dos oprimidos e um grito de independência, é natural que ele tenha sido incorporado de forma mais representativa no Brasil justamente durante a ditadura civil-militar. Nesse momento, a música marginal estadunidense, que reflete as frustrações de um povo oprimido e escravizado nos EUA, poderia ser utilizada através de sua linguagem musical, como fonte de criatividade para a música marginal brasileira.

O blues nasceu no sul dos Estados Unidos por volta do final do século XIX e se desenvolveu a partir de raízes das tradições musicais africanas, ou seja, as *work songs*⁸⁹ executadas principalmente nas plantações de algodão, *ring shout*⁹⁰, *field holler*⁹¹ e os *spirituals*⁹². A primeira forma de blues ficou conhecida como blues rural, por nascer às margens do rio *Mississippi* e ser executado por músicos descendentes de escravizados no interior das cidades que cantavam normalmente sozinhos suas lamentações acompanhadas de violão e gaita de boca. A partir da década de 1940, após a migração de negros para o norte dos EUA, a procura de melhor condição de vida, os artistas remontaram o gênero com a utilização de instrumentos elétricos como a guitarra, por

⁸⁹ Canções de trabalho afro-estadunidense originalmente desenvolvidas na era do cativo, entre os séculos XVII e XIX. Como faziam parte de uma cultura quase totalmente oral, não tinham forma fixa. Uma característica comum das *work songs* era o formato de pergunta e resposta, em que um líder cantava um versículo ou versos e os outros respondiam em coro.

⁹⁰ O *ring shout* é um ritual religioso praticado pelos escravizados nos EUA, no qual os adoradores se movem em círculo enquanto dançam e batem palmas.

⁹¹ Espécie de “grito” que deu origem às melodias afro-estadunidenses. Uma música cantada, sem acompanhamento, que reflete uma assinatura vocal africana nos EUA.

⁹² Canções criadas por afro-estadunidenses. Os espirituais eram originalmente uma tradição oral que transmitia valores cristãos ao mesmo tempo que descrevia as dificuldades da escravidão. As obras eram religiosas e executadas nas Igrejas Batistas.

exemplo. Surgem, nessa época, diversos artistas no mercado que contribuíram para que o blues torne-se uma música comercializada tanto por brancos quanto por negros no cenário estadunidense. Por ser uma música originária de descendentes de escravizados, tem em sua essência letras cuja temática são basicamente lamentações e melancolia devido à crueldade dos homens brancos. Algumas obras falam também sobre pactos com o demônio e desilusões amorosas.

De acordo com Muggiati (1995, p. 33),

[...] não há espaço no blues para romantismo adolescente das canções da classe média branca, daqueles que rimam *Moon* com *June*. O amor no Blues pode ser infeliz – o que acontece na maioria das vezes – mas também alegre e positivo, geralmente quando o cantor ou a cantora exaltam o seu vigor erótico valendo-se de imagens domésticas ou culinárias.

Com a chegada de marinheiros que faziam a rota Inglaterra e EUA, músicos de blues como Muddy Waters, B.B. King, entre outros, assim como os primeiros roqueiros dos EUA, como Elvis Presley e Chuck Berry, foram comercializados através de seus discos. Os artistas estadunidenses agradaram tanto os ingleses que eles passaram a fazer suas próprias bandas, dando origem ao rock britânico. O estilo se popularizou entre os adolescentes, que, por diversas vezes, regravaram músicas de artistas de blues estadunidense e também compuseram novos blues. Esses artistas britânicos também foram fonte de inspiração dos músicos de rock no Brasil, porém, aqui, a sonoridade blues não foi incorporada de forma tão ampla quanto nos países citados.

A forma do blues, onipresente no jazz e no rock and roll, é caracterizada pelo padrão de chamada e resposta, por sua própria escala e por progressões de acordes específicas, das quais o blues de doze compassos é o mais comum. Nesse gênero, existe a *blue note*, uma nota cantada ou tocada que não está presente na escala branca europeia utilizada corriqueiramente na música desde o século XVIII. A *blue note* é o acréscimo de uma terça menor numa escala maior e também uma quinta diminuta numa escala menor. Essas notas juntamente com a sétima menor fazem com que a escala e, conseqüentemente, a melodia da música, tenha um som distintivamente “triste” e melancólico. A própria palavra “blues”, em inglês, é sinônimo de melancolia.

Wisnik (1999, p. 215) destaca que

[...] o blues resulta harmonicamente de uma sobreposição singular do sistema tonal com o sistema tonal modal. Combinam-se nele a escala diatônica e as cadências tonais com uma escala pentatônica (marca africana

mixada com as bases da música européia). O resultado dessa combinação é uma ambivalência entre o modo maior e menor particularmente sensível naquelas *blue notes* inconfundíveis e penetrantes [...].

Devido a todos esses resultados musicais e extramusicais, o blues é um gênero que demonstra certa melancolia e inconformidade com a vida cotidiana. Além do mais, o sentimento diabólico e marginal do blues também pode ser observado através da utilização de um intervalo musical (distância entre duas notas) chamado de trítono.

O trítono está presente na construção dos acordes do blues e vem a ser o intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta. A figura do diabo relacionado ao trítono já era muito comum na Idade Média e vem se solidificar na música afro-descendente no século XX. Segundo Trombetta (2012, p.03),

[...] no contexto da sonoridade gregoriana, o trítono, figura representante da dissonância, é, simplesmente, coibido, em nome da harmonia e da “calma” da polifonia medieval. O trítono corresponde à quarta aumentada – intervalo de três tons inteiros que temos, por exemplo, entre o Fá e o Si ou entre o Dó e o Fá sustenido. Na Idade Média, era conhecido como *diabolus in musica*. A dissonância que o trítono representa não poderia “materializar-se”, uma vez que, na cosmovisão medieval, indicaria “falha cósmica”, a figura do mal, do imperfeito, do diabo. No contexto medieval, não há nada a fazer com o trítono a não ser evitá-lo a todo custo.

Segundo Wisnik (1999), podemos encontrar aqui o elemento desencadeador de uma nova época musical: o mundo tonal. É o mundo da “vingança do trítono”, do “pacto com o diabo”. O negado – a dissonância – ressurge como elemento gerador de um novo sistema baseado nas trocas entre tensão e repouso (resolução). A aceitação do trítono (*diabolus in musica*) como componente do tecido musical só é possível na medida em que vem acompanhado pela promessa de sua resolução. A tensão criada pelo trítono e a eficácia estética demonstrada pelo compositor ao resolver tal tensão acaba por tornar-se um símbolo de poder e de autonomia conquistados pelo homem moderno. Tal homem, que agora tem seus medos diminuídos com relação às forças sobrenaturais, encontra as condições racionais de – como sugere a ideia de pacto – negociar com elas (TROMBETTA, 2012, p. 3).

O trítono no blues demonstrou juntamente com algumas letras o anseio pelo desconhecido e fez com que certos setores da sociedade estadunidense não compreendessem tal linguagem musical. No Brasil do fim da década de 1960 e década de 1970, o blues e toda sua carga marginal foi incorporado, fazendo com que, em menor grau, estabelecesse certo estranhamento.

O rock no Brasil antecessor ao final da década de 1960 não explorava essa melancolia sonora atribuída às escalas provenientes do blues nem as demais características da linguagem musical do gênero. Talvez o primeiro blues gravado no Brasil seja a música *Meu refrigerador não funciona*, dos Mutantes, no disco *A divina comédia ou Ando meio desligado*, de 1970. Nessa obra, com parte da composição cantada em inglês, a cantora Rita Lee projeta um canto extremamente comovido, como as grandes cantoras de blues. É importante notar que os vocais do rock brasileiro até a aparição dos Mutantes não sofriam influência direta do blues. A maioria das melodias era cantada na escala maior ou menor, enquanto que, a partir da década de 1970, as escalas pentatônicas passam a ser utilizadas, como no caso de *Meu refrigerador não funciona*, dos Mutantes. A tonalidade da obra está em Dó menor e sua progressão harmônica é descendente, começando pelo acorde de tônica, o Cm, onde o baixo se utiliza das notas si bemol, lá bemol e sol, até chegar a subdominante característica do blues, que, nesse caso, é o acorde de Fm. O mesmo procedimento é adotado e o baixo se desloca descendentemente contendo as notas mi bemol e ré, saltando até o outro acorde característico do blues, que é a dominante, nesse caso, o G com sétima.

O blues também aparece – dessa vez de forma mais tímida – em *Deusa Sombria*, da banda Perfume Azul do Sol. As frases do piano e o ritmo executado pela bateria denunciam o gênero. Em *Xmas Blues* do Som Imaginário o gênero é mais evidente com o ritmo e os acordes contendo o trítone, o *diabolus in musica*, ou seja, os acordes de sétimas dominantes, tradicionais do blues.

Na composição *Blues do Adeus*, a banda o Terço também utiliza o blues como gênero para a composição. A música possui o ritmo e instrumentação característicos do blues. Para citar mais uma obra brasileira nesse gênero, a composição *Blues*, da banda O Peso, também se destaca. A obra utiliza uma gaita de boca ou harmônica, instrumento característico do blues. Além disso, a composição está na forma blues de 12 compassos, a típica forma dos blues estadunidenses e se apresenta da seguinte maneira:

: T	S	T	T	
S	S	T	T	
D	S	T	D :	

Outro fator de desvio sonoro que gerou uma música contracultural pelos roqueiros foi o “peso” sonoro incorporado por algumas bandas no Brasil. Como dito anteriormente, o volume empregado pelas bandas do rock contracultural brasileiro era excessivo quando comparado à sonoridade das bandas da Jovem Guarda. Além do mais, efeitos de distorção eram frequentemente utilizados na guitarra. Tudo isso, aliado à linguagem musical do blues e *riffs* de guitarra, gerou um estilo de rock chamado hard rock. No Brasil, o estilo ficou também conhecido como rock paulera, por ser um tipo de música proeminente.

Sobre a estética desse rock pesado, Friedlander (2014, p. 343) descreve que

[...] a fórmula exigia, no mínimo, um mestre na guitarra, um vocalista capaz de cantar agudos (e parecer sensual em calças apertadas), um baterista furioso mas não tão técnico, um baixista que quase sempre era o melhor músico da banda e um razoável vocalista de apoio. As letras normalmente, expressam a aflição de adolescentes em situações que envolviam a trindade profana – sexo, drogas e rock and roll – mais uma alta dose de antiautoritarismo e sentimento de rebeldia (liberado na maioria das vezes durante as apresentações ao vivo).

Certamente o antiautoritarismo e sentimento de rebeldia não faziam parte de uma afirmação de ordem e moral aos bons costumes. Por isso, no Brasil, esse estilo de rock ficou ainda mais marginalizado, uma vez que os militares estavam no poder e comandavam o país através de atos repressivos. “Atos e imposição não decorrem automaticamente da infração de uma regra. A imposição é seletiva, e diferencialmente seletiva entre tipos de pessoa, em diferentes momentos e em diferentes situações” (BECKER, 2008, p. 140). Naquele momento, a trindade profana – sexo, drogas e rock and roll – era habitual nesse meio também no país, e sua adoção se tornou um ato desviante, o que se justifica pelas ideias que permeavam a moral e os bons costumes de um Brasil militarizado. Tanto no país quanto nos EUA e na Inglaterra, diversas bandas produziram dentro de uma linguagem musical e extramusical bastante insurgente.

Friedlander (2004, p. 343) relata que

[...] conforme o gênero evoluía, tendia a ficar mais rápido e mais pesado, com letras enfatizando o teor escapista/rebelde/sexista como uma tentativa de lidar com o aumento da violência, das complicações da vida e do fim do sonho americano.

Por conter essas características, a linguagem musical se tornou desviante dos padrões musicais até então comercializados no Brasil e desterritorializou mais uma vez o cenário musical brasileiro, não se enquadrando nos padrões da música de massa e muito menos no sentimento nacionalista que setores da esquerda almejavam. Além disso, a postura rebelde desacatava a ordem e moral imposta pelos militares.

Semelhante às obras das bandas Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath, músicas como *Casa de Rock*, *Essa é a Vida* e *Londres*, da Casa das Máquinas, para citar algumas da banda, se caracterizam por essa linguagem desviante. A banda Modulo 1000 também se utilizou do rock “pesado” em *Turpe Est Sine Crine Caput* e *Não Fale Com Paredes*, por exemplo. O Bixo da Seda, Made in Brazil e O Peso são bandas que também se destacaram com essa linguagem musical.

Outro ponto que deixava os músicos à margem do sistema da indústria musical foi a incorporação de músicas instrumentais em seus álbuns. As músicas instrumentais normalmente não têm apelo comercial e raramente são veiculadas em rádios ou televisão, a não ser se tratando de uma abertura de programa ou como fundo musical de algum programa. Isso dificultou o acesso dos músicos nos meios de comunicação predominantemente compostos por canções (música e letra). Músicas como *Ponto Final* e *1974*, da banda o Terço, são marcantes nesse sentido. Os Mutantes também gravaram músicas instrumentais, como é o caso de *Oh! Mulher Infiel* e *Pitágoras*. A Barca do Sol tem a instrumental *Karen*. Os Brazões gravaram a instrumental *Momento B/8*. E diversas músicas instrumentais foram gravadas pelos Novos Baianos. Talvez os casos mais emblemáticos do rock instrumental brasileiro sejam o disco *Matança de Porco* da banda Som Imaginário, de 1973, que foi gravado inteiramente sem voz e letras, onde os instrumentos fizeram os temas das músicas e Brazilian Octopus de 1969 com as mesmas características.

Para o mercado fonográfico e o mundo do *show business*, essas composições retratadas aqui não geravam lucros e estavam fora dos padrões radiofônicos, o que conseqüentemente deixava as bandas fora do sistema convencional de produção para as massas. É importante frisar que

[...] os donos do mercado musical decidem promover determinada música e têm os meios para impor o gosto por ela e provocar sua demanda. [...] As músicas desfavorecidas pela mídia e pelos circuitos de promoção não têm a menor possibilidade de alcançar, nas boas graças do grande público, as que foram lançadas metodicamente e repetidas cotidianamente. Daí se conclui que o público não as quer (CANDÉ, 2001, p. 364-365).

Entre blues, rock paulera e música instrumental, o rock brasileiro que iniciou no final da década de 1960 e esteve presente por toda a década de 1970 esteve à margem da produção dos meios de comunicação de massa, pois as músicas desses artistas quando tocadas nos meios de comunicação, eram basicamente as suas canções. Além disso, outros atos desviantes presentes na linguagem musical desterritorializaram o território identitário e cultural pré-estabelecido pela sociedade do Brasil naquele momento. Exemplo disso é a aproximação com a música erudita, tema que será apresentado no próximo subcapítulo.

6.2 Equilíbrio total

Neste subcapítulo, serão observados, através de timbres, arranjos, instrumentação, etc, elementos da música erudita que enriqueceram o rock brasileiro e o tornaram, ao mesmo tempo, uma música contracultural. Nesse sentido, discute-se aqui sobre os elementos que geraram estranhamento na sonoridade habitual de artistas de rock até o período estudado neste trabalho, uma vez que, de acordo com o relatado em capítulos anteriores, o rock tem uma linguagem própria, com instrumentação característica, ritmo, tempo de duração, etc. Porém, os artistas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 não se detiveram aos timbres e à sonoridade tradicional. Eles foram além quando se apropriaram – mesmo que em alguns casos sem ter uma reflexão precisa sobre o ato – da música erudita para compor e/ou arranjar suas composições.

Ronaldo Mesquita (2019), do Recordando o Vale das Maçãs, assegura: “eu dormia com minha mãe tocando Villa-Lobos, Bach, fiz alguns anos de piano, vi algumas obras, e isso foi fundamental pela paixão ao rock progressivo”. Do mesmo modo, Carlo Geraldo (2019), da Casa das Máquinas, afirma: “eu, aos 8 anos de idade, cantava no *Coro Orfeônico* lendo partituras no *Colégio Nossa Senhora das Dores La Salle*”. Sobre o

envolvimento com a música erudita, Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia, relata que

[...] particularmente eu sempre gostei muito e ouvia muito desde criança. Então eu sempre curti muito. E outros músicos com quem eu sempre trabalhei também conheciam muito bem. O Manito era um cara que conhecia bastante. Agora nosso aprofundamento com música erudita não era grande não. A gente ouvia de vez em quando, mas ninguém comprava disco, eu normalmente ouvia na casa dos pais da rapaziada. Os discos quem tinham eram os pais. Então o acesso era meio por aí, mas eu jamais trocava comprar um disco novo de uma banda que eu gostava em troca de comprar um Beethoven ou qualquer outro compositor erudito (infelizmente, porque hoje em dia eu sei o quanto isso é maravilhoso). E com os anos, a gente vai aprendendo, vai criando uma visão melhor.

Com um discurso semelhante, Arnaldo Brandão (2019), da Bolha, afirma:

[...] eu comprava LPs de música clássica e no início eu não entendia nada. Só depois é que eu fui entender e estudei com a Vilma Graça que é uma concertista de piano, professora famosa do pessoal da bossa nova, gente finíssima. Eu e o Pedrinho Lima aprendemos. Depois eu também toquei numa orquestra sinfônica em Londres onde eu estudei até o sexto ano de contrabaixo na *Royal Academy of Music*, então eu tenho uma experiência com música clássica que é bem interessante, porque eu tive essa chance de tocar numa orquestra amadora, mas que se preparava o ano inteiro pra tocar na primavera e no verão. Uma experiência muito bacana que somente quem mora na Inglaterra tem a chance de fazer parte. Eu era um estrangeiro, no entanto eu ia lá no centro da prefeitura pra fazer parte uma vez por semana ensaiar com essa orquestra. Contrabaixo acústico. Então a música clássica sempre teve presente na minha vida, mas o que me interessa mesmo é música popular.

Afirmações como essas são fundamentais para o entendimento do rock produzido por esses artistas, uma vez que aqui neste estudo pretende-se demonstrar que o erudito, nesse caso, também pode servir de elemento para o desvio sonoro. Com o mesmo enfoque, Edinho Espíndola (2019), do Liverpool, relata que “A música erudita e clássica sempre esteve na nossa vida. Na infância, eram tocadas nas novelas de rádio, e também às grandes orquestras de jazz, como Glenn Miller. A música clássica foi de grande influência para o rock”.

Ross (2011, p.19) relata que a expressão música clássica

[...] aprisiona uma arte tenazmente viva num parque temático do passado. Elimina a possibilidade de que música no espírito de Beethoven ainda possa ser criada hoje. Condena ao limbo a obra de milhares de compositores ativos que precisam explicar a pessoas de outro modo bem informadas o que fazem para ganhar a vida. Essa expressão é uma obra-prima de publicidade negativa, um *tour de force* de anti-propaganda.

Mesmo sem pretender chegar a um consenso, é válido diferenciar a música erudita da música popular para uma análise dos elementos contraculturais na sonoridade rock das bandas no Brasil nos anos 1960 e 1970. Diversos musicólogos relatam de forma empírica o conceito de uma e de outra, porém, suas convicções não convencem a grande maioria, deixando, assim, um estudo para ser aprofundado em outras pesquisas futuras. A ideia aqui não é definir o que é música erudita e popular, mas sim demonstrar uma possível estratégia de estudo partindo do ponto de que no século XX – e conseqüentemente nas décadas de 1960 e 1970 –, as duas áreas foram colocadas de maneira distintas perante os músicos e a sociedade. No entanto, a aproximação dessas duas linguagens exercidas por músicos no século XX, dentre os quais se inclui alguns artistas de rock brasileiro dos anos 1960 e 1970, recria uma nova linguagem musical que fica à margem da cultura predominante, na qual, de um lado, estava a música erudita e, do outro, a música de massa. Essa foi a ideia que originou o rock progressivo, mas, como já foi dito anteriormente, nem todos os artistas citados aqui faziam parte desse estilo de rock, embora apreciassem e colocassem elementos de música erudita em suas composições.

A música erudita, de execução/apreciação normalmente em salas específicas, é relacionada ao mundo dos concertos, por isso, normalmente é chamada também de música de concerto, clássica, música culta ou música séria. Esse tipo de música segue uma tradição européia de produção musical dentro das igrejas e em palácios a serviço da fé no primeiro caso e aos nobres no segundo. Sendo assim, esse tipo de música chegou até o final do século XIX como sendo uma arte nobre, feita por homens brancos na Europa. Com relação às questões harmônicas e melódicas, durante aproximadamente 200 anos, a música de concerto foi baseada nas escalas maiores e menores. Nesse cenário, por meio dessas notas, comunicava-se um discurso de tensão e repouso simbolizado pela dicotomia dominante (tensão/dissonância) e tônica (resolução/consonância).

Outro ponto em questão é que a música erudita não foi a mais comercializada, não fez parte da maior fatia de vendas de discos e também não esteve entre as músicas mais pedidas em paradas de sucesso durante o século XX. Mas isso não fez dela algo decadente e muito menos ela foi menosprezada pela indústria musical, pois o rock se apropriou de elementos da linguagem musical de concerto e produziu uma música híbrida, rica e inovadora.

De maneira oposta, a música popular se colocou no mercado de forma eficiente e legitimada pela grande mídia. Tornou-se a música consumida pela grande maioria do público no século XX. Essa seria supostamente a música viva presente nos lares da sociedade contemporânea. Dentro da ideia de escuta passional, existiu, no século XX, uma grande aceitação da música ligeira que ganhou o mundo através das produções feitas para o rádio e posteriormente para a televisão. Marcada, na grande maioria das vezes, por aspectos tonais, ritmos lineares e timbres que não causassem estranhamento, a música popular se tornou a música de massa ouvida pela grande maioria das pessoas e consecutivamente a música que constitui beleza comparada com a música erudita, que desenvolvia experimentações e estava longe dos meios de comunicação.

Até o início do século XX, a música popular tinha um caráter de ser apenas uma música popularmente conhecida, ou seja, executada várias vezes e que estivesse no agrado da grande maioria dos ouvintes. Ela poderia ser uma ária⁹³ de uma ópera⁹⁴ de sucesso, uma valsa composta para danças dos salões das cortes, ou até mesmo um Lied⁹⁵ executado nas casas de burgueses que tivessem acesso a instrumentos musicais como o piano. Contudo, no século XX, a música popular ganhou uma conotação direta à música criada nas Américas por descendentes de escravizados. A partir do blues e do jazz nos EUA, e do choro e do samba no Brasil, por exemplo, a música criada por negros⁹⁶ nas periferias e centros urbanos foi ganhando espaço e se tornando mais eficiente em meios de comunicação, até se tornar a base do mercado musical de massa. Já a cultura de massa oriunda da imprensa, do cinema, do rádio e da televisão surge e desenvolve-se ao lado de outras culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais. Segundo 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.

⁹³ Espécie de canção criada no período barroco para ser executada dentro de óperas, cantatas e oratórios.

⁹⁴ Drama encenado com diálogos falados acompanhado de música tanto instrumental quanto cantada.

⁹⁵ Significa canção em alemão. Nesse tipo de obra compota para piano e voz tanto um quanto o outro possuem a mesma importância.

⁹⁶ É visto que a questão racial e de poder aquisitivo difere a música erudita da popular. O foco aqui não é dissertar sobre isso, mas sim demonstrar que por essa divisão existir, também existe ouvintes diversificados que atentam para um ou outro tipo de música e que de fato essas músicas possuem linguagens diferentes, ou seja, se comunicam diferentemente uma das outras.

A indústria cultural, 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 Brasil. A instrumentação da música para as massas, por exemplo, normalmente se mantém de acordo com a padronização de estilos adotados pelos músicos, porém, existem outros fatores que fazem com que exista uma estandardização na escolha dos timbres e instrumentos para a execução em rádios e televisões. Nesse tipo de música, é importante que a sonoridade, assim como as dinâmicas, não seja das mais diversas, de modo que seja mantido um padrão sonoro adotado pela combinação de instrumentos resultantes no timbre “clichê” e supostamente agradável ao ouvinte médio. O mesmo acontece com o tempo de duração das composições, que não devem exceder os limites de três a quatro minutos. Esse tempo é supostamente um tempo adequado para que o compositor realize suas ideias e possibilite aos donos do mercado fonográfico que outras composições sejam rodadas uma após outra, num esquema rotativo de obras de artistas que são filiados a grandes gravadoras. Como se já não bastasse, os artistas desse segmento musical também são limitados a produzir obras musicais em ritmos e andamentos padronizados pela indústria.

Como síntese, a música popular esteve e está presente de forma mais intensa na sociedade devido ao fato de produzir canções que sintetizam felicidades e angústias da população. Ela produz símbolos teoricamente mais simples de ser assimilados pelos ouvintes. Com a produção de uma música popular distribuída apenas como um produto descartável – em um contexto no qual seu poder reflexivo é recusado, permanecendo apenas a felicidade instantânea –, é deixada uma grande lacuna no meio musical que se situa entre música popular e música erudita. E foi com esse olhar nas lacunas que os roqueiros ingleses e estadunidenses mudaram os rumos do rock na década de 1960.

O problema central está na condição de afastamento entre a música popular e a erudita no século XX. Tal característica fez com que se abrisse um abismo entre uma música e outra, possibilitando que artistas como Piazzola, Miles Davis, Hermeto Pascoal e algumas bandas de rock nas décadas de 1960 e 1970, inclusive no Brasil, não se enquadrassem diretamente aos padrões da indústria cultural e muito menos nos padrões da música considerada erudita. O ponto inicial dessa unificação se deu devido à consagração do psicodelismo e à rivalidade entre os Beach Boys e os Beatles, numa acirrada busca de superação musical e de produção de discos, onde 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 progressivo trazia como expoentes bandas como os próprios Beatles, com o lançamento do álbum *Sgt. Peeper's Lonely Hearts Club Band* em 1967; o grupo The Moody Blues e o Pink Floyd. Logo em seguida, o gênero conquistou espaço, e várias bandas do estilo aparecem, dentre as quais Yes, Jethro Tull, Genesis e King Crimson. Bandas como essas produziam um rock maduro, autêntico e com novas possibilidades sonoras. A linguagem tradicional do rock se tornou obsoleta para esses artistas, que encontraram principalmente na música erudita uma nova música.

Para Macan (1997, p.13),

[...] essas características incluem o uso contínuo de timbres esboçados a partir de música sinfônica ou de igreja, o emprego de longas formas seccionais, como um longo ciclo ou o processo de multi-movimentos de uma suíte, e a preocupação com sinuosa métrica e virtuosa instrumentação [...] O rock progressivo como idioma pode ser entendido como um fórum em que os músicos tentam forjar uma relação dialética entre a alta cultura dos seus pais e da cultura popular em que cresceram, dominados por formas de música afro-estadunidenses.

As formas utilizadas por essas bandas de rock tornaram-se desviantes aos ouvidos da grande mídia e do público, que costumava ouvir o rock tradicional. Muitas vezes, essas formas são extensas e de construções complexas, pois foram criadas em séculos anteriores. Portanto, elas não dispõem dos tão habituais refrões da música popular e do rock do século XX. Aqui, formas típicas de danças europeias ou músicas para concerto são as mais usuais para a criação dos arranjos das obras.

O rock juntamente com outras manifestações como as artes plásticas, cinema experimental e poesia foi um movimento que, nesse período, anulou protótipos. Na Europa, bandas como Pink Floyd, Yes e Genesis compunham sob a influência da música erudita e sua orquestração, procurando certa libertação artística, rompendo com a música de massa e se aproximando mais da música séria. Diversas músicas das bandas inglesas de rock citadas aqui foram arranjadas com métricas irregulares. Isso era um hábito comum para essas bandas. Além das métricas irregulares, os arranjos apresentavam timbres de instrumentos que foram primeiramente encontrados em orquestras, como flautas e violinos, por exemplo.

Assim como no rock inglês, algumas ideias semelhantes foram introduzidas no Brasil. Arranjos com certa semelhança aos estrangeiros podem ser observados no país primeiramente pelos tropicalistas. Dunn (2009, p. 19) assegura que

[...] os tropicalistas contribuíram decisivamente para o desgaste das barreiras entre a música erudita, para um público restrito de patronos da elite, e a música popular, para o público geral. A Tropicália foi um caso exemplar de hibridismo cultural que desmantelou a dicotomia responsável pelas distinções formais entre a produção da alta e baixa cultura e da cultura tradicional e moderna, nacional e internacional.

Algumas obras de Gil, Caetano e dos demais tropicalistas demonstram essa linguagem híbrida e desviante, muito por conta dos arranjos do maestro Rogério Duprat, que conseguiu unir de forma significativa os elementos da música brasileira, estadunidense e de concerto em obras desterritorializantes. Como já foi dito aqui, diversas bandas de rock brasileiras foram descendentes dos tropicalistas e também buscaram seus arranjos híbridos nas obras eruditas ou em bandas de rock que foram influenciadas por compositores como J. S. Bach, Mozart, e Beethoven, entre outros. Esse hibridismo entre o popular e o erudito foi de extrema importância para a maneira como o país começou a entender a então nova música. Os tropicalistas estavam à frente de seus contemporâneos e tinham a capacidade e exibição propícia para apresentar uma música desviante, desterritorializando o cenário da música brasileira. O movimento contava com a presença de músicos da dimensão de Damiano Cozzela, Júlio Medaglia e Rogério Duprat, que engrandeciam as composições com seus arranjos sem fronteiras. Ao lado de compositores inspirados como Gil, Caetano, Tom Zé e a banda Os Mutantes, deram ao público uma nova linguagem musical, dando grandiosidade sonora, aliando arranjo orquestral aos instrumentos elétricos semelhante ao álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, porém, diferente de tudo que havia por aqui.

Na questão ligada aos ritmos e compassos, por exemplo, diversas bandas compunham com irregularidades, e, assim como em algumas composições do século XIX na música erudita, a métrica dos compassos não está no habitual 4/4 (UM-dois-TRÊS-quatro) do rock and roll, mas sim, em 7/4, 9/4, etc.

Copland (2014, p. 43) afirma que,

[...] aproximando-se o fim do século XIX, a regularidade monótona das unidades de dois a três tempos e seus múltiplos começou a ser quebrada. Em vez de escrever um ritmo invariável de UM-dois, UM-dois, ou UM-dois-três, UM-dois-três, encontramos Tchaikovsky, no segundo movimento de sua *Sinfonia Patética*, experimentando um ritmo feito da combinação desses dois UM-dois, UM-dois-três, UM-dois, UM-dois-três. Ou, para ser mais exato, UM-dois-TRÊS-quatro-cinco, UM-dois-TRÊS-quatro-cinco. Tchaikovsky, sem dúvida, como outros compositores do seu tempo, estava apenas fazendo do empréstimo aos recursos folclóricos da

Rússia quando dotou essa batida incomum. Mas seja qual for a origem disso, desde então os nossos esquemas rítmicos não foram mais os mesmos

Ideias semelhantes podem ser ouvidas na obra dos Mutantes intitulada *Hey Joe*. A música tem uma métrica de sete tempos (em 3:24 até em 3:59). Outra composição dos Mutantes, *Senhor F*, também é composta em sete tempos. É possível ouvir os sete tempos já nos primeiros versos da canção. Na música *Os Jardins*, da banda Moto Perpétuo, a obra está basicamente em três tempos, porém, é nítida uma costura de tempos diferentes quando a letra surge na canção. Os compassos ficam em um padrão bastante obscuro: 3+4+4+3+3+3+3+4+3+3+3+3+3+3. Em *Turba*, o Moto Perpétuo utiliza do início ao fim da canção um compasso de onze tempos, o que demonstra mais uma vez algo bastante inusitado para a música brasileira.

Na música *Pela Rua*, o Terço utiliza uma coda (em 3:56) com a métrica de um compasso em cinco tempos e outro de sete tempos até o final da canção. Em *Cheiro de Jasmim*, dos Almôndegas, a obra a partir dos versos (em 0:12) está executada num compasso de sete tempos. Essas ideias aparecem em diversas obras dos roqueiros aqui estudados. Diferentes obras também têm mudança de compassos durante a música, como é o caso de *O A e o Z* dos Mutantes e *Grite do Terreno Baldio*, nas quais a fórmula de compasso muda diversas vezes. Sobre as influências para essas trocas de compassos repentinas que desterritorializaram a sonoridade da música no Brasil, Mozart Mello (2019), do Terreno Baldio, diz que foram principalmente das bandas inglesas de rock progressivo.

Quando aparecia um disco deles [Gentle Giant e Jethro Tull] era uma loucura, por que não tinha nem onde conseguir. Aqui em São Paulo tinha uma loja só onde se comprava lá na cidade. O vinil quando aparecia era uma raridade, mas a gente ficava maluco quando ouvia, porque era exatamente isso que a gente queria fazer.

Mesmo que dentro da música popular brasileira e música brega em alguns momentos encontram-se orquestrações nos arranjos das composições desses estilos, até bandas como Os Mutantes e o Terço instrumentos de orquestra não eram usuais em arranjos de artistas de rock no Brasil. Trabalhos da Jovem Guarda e do rock dos anos 1950 no país normalmente não continham essa linguagem. Sendo assim, mais uma vez os artistas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970, influenciados pelos tropicalistas e pelas bandas de rock progressivo inglesas, desterritorializaram com o ato desviante de misturar elementos de música erudita ao rock. Essas ideias podem ser ouvidas em diversas

obras como *Prisioneira do Amor* gravada por Rita Lee onde sequer existe uma banda de rock acompanhando a cantora. Os arranjos possuem cordas, piano e acordeon, e está em ritmo de tango. Outras obras orquestradas são *Criaturas da Noite*, *Sentinela do Abismo*, *Casa Encantada* e *Gente do interior* da banda O Terço, para citar algumas. Os arranjos aparecem de forma decisiva para enriquecer a harmonia e tessituras das obras. Os Almôndegas em algumas obras como *Voltando pra Casa* utilizam o violino executado por Kleiton Ramil dando um caráter de erudição às obras. Em *A Ceia*, da banda Perfume Azul do Sol, o mesmo acontece com a utilização da flauta, vozes e violão com cordas de nylon sendo dedilhado. Cezar de Mercês utiliza as cordas e flautas aos moldes eruditos em *Pequenas Coisas*. O uso de orquestração foi bastante usual em diversas outras obras dos roqueiros brasileiros.

Além de trabalhar com instrumentos de orquestra as bandas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 também em poucos momentos introduziram peças do repertório erudito em seus álbuns. Os Novos Baianos fizeram uma citação da obra *O Guarani*, do compositor brasileiro Carlos Gomes na música *Luzes do Chão* (em 2:54). Já a banda Brazilian Octopus foi mais longe ao fazer uma versão da *Pavana Op. 50* do compositor francês Gabriel Fauré. As duas obras são do século XIX.

Inspirados nos artistas de rock progressivo ingleses, algumas bandas brasileiras optaram por trabalhar com obras conceituais. A banda O Terço, por exemplo, se apropriou do conceito de que algumas músicas ou todas de um álbum tenham o mesmo efeito final, e, no disco *Casa Encantada*, introduziu as músicas *Flor de la noche I* e *Flor de la noche II*. As duas obras são semelhantes em diversos aspectos, porém, diferem muito na questão da velocidade das duas versões. Do mesmo modo, o Som Imaginário utilizou no seu disco *Matança de Porco* concepções instrumentais para dar unidade formal nas músicas *Armina*, *Armina vinheta*, *Arminanº2*, *Armina vinheta nº 2* e *Armina vinheta nº 3*, faixas 1, 3, 4, 6 e 9 respectivamente.

O Terreno Baldio e apresentou um álbum conceitual no ano de 1977. O *Além das Lendas Brasileiras*, continha nove músicas com a temática inspiradas no folclore brasileiro. As músicas *Caipora*, *Saci-Pererê*, *Passaredo*, *Primavera*, *Lobisomem*, *Curupira*, *As Amazonas*, *Iara* e *Negrinho do Pastoreio* tinham a mesma unidade final. Sobre o álbum intitulado *Além das Lendas Brasileiras*, o guitarrista do Terreno Baldio, Mozart Mello (2019), destaca:

[...] a gente tava procurando alternativas pra se encaixar dentro do contexto musical da época, então o nosso produtor do primeiro vinil falou assim “e se a gente contratasse um letrista e falasse sobre as lendas brasileiras? É um jeito de aproximar a cultura do rock com a cultura brasileira”. Então foi preciso contratar um letrista e o disco teve uma repercussão interessante, dentro das limitações, pois jamais a gente conseguiu espaço na grande mídia. E foi simbólico pra gente fazer um disco totalmente simbólico como as bandas de rock progressivo fazem lá fora.

Sobre as influências das bandas progressivas, Mozart Mello (2016) descreve:

Nós tínhamos vários ídolos, mas o ídolo máximo da gente é uma banda inglesa chamada Gentle Giant e ela tinha fortes raízes eruditas, eram grandes músicos e eles encrencavam as coisas. Então toda vez que a gente ia compor alguma coisa, a gente ia com o objetivo de fazer alguma coisa nessa praia, só que com as limitações que a gente tinha. Essa coisa de você ensaiar três vezes por semana, acabou tendo uma produção grande e em alguns momentos nós conseguimos fazer a nossa versão tupiniquim dessa história que se você ouve hoje em dia os músicos eram músicos sinfônicos e grandes músicos, a gente não teria condição de tocar aquilo lá. Digamos que fizemos a nossa versão, mas na época do Terreno Baldio era o pessoal falando “oh! Os caras fazem um som encrencado, cheio de partes, umas viagens”. Quando o padrão da música de massa era completamente diferente! Uma coisa bastante popular.

O envolvimento das bandas de rock com o cenário da música internacional e principalmente do rock progressivo era intenso. A maioria das bandas produzia uma sonoridade parecida com a das bandas estrangeiras. O caráter inovador surgia da união com a cultura brasileira como no caso do álbum *Além das Lendas Brasileiras* e de diversas outras músicas já citadas em capítulos anteriores. Já o que unia as bandas estrangeiras às bandas nacionais era o fato do apego a música erudita. Mozart Mello (2019), do Terreno Baldio, descreve que:

[...] o Lazzarini que sempre foi o líder da banda teve formação erudita, ele estudou violão erudito. E eu estudei violão erudito também. Mas apesar dessa formação, a nossa grande influência eram os discos e não só de música erudita, mas também bandas como Gentle Giant e Jethro Tull que tem uma veia erudita incrível! Pela própria formação dos músicos. Isso aí, talvez tenha influenciado mais a gente que ouvir a própria música erudita. Mas a minha família (pelo meu nome você pode imaginar né? Meu pai também chamava-se Mozart), e todos tocavam. Minha mãe tocava, minha irmã tocava. Então eu fui criado nesse ambiente de música e ouvi muita música erudita. Então talvez no meu subconsciente tenha essa relação da música erudita que até hoje é muito forte. Tudo o que eu componho acaba tendo alguma coisa do ponto de vista erudito. Mas pra nós, adolescentes, cabeludos, querendo tocar rock, as bandas influenciavam demais a gente.

Do mesmo modo, Kleiton Ramil (2019), dos Almôndegas, relata que

[...] o Almôndegas foi uma grande laboratório de criação musical. A formação, da maior parte do grupo, era semelhante: MPB, música internacional, música latino americana, folclore do sul, do Brasil, músicas afro e Kledir, Pery Souza e eu também fazíamos faculdade de música na UFRGS, no *Belas Artes* onde estudávamos música erudita, mais precisamente o curso de *Composição e Regência*. Como éramos, além de instrumentistas, um grupo basicamente de compositores (surgidos em uma turma de mais de vinte pessoas dedicadas à música) as canções que nasciam tinham muitas formas e estilos diferentes, exatamente pela formação eclética cultural dos componentes do grupo.

Com esses depoimentos, fica claro que existia uma pluralidade musical nas bandas de rock brasileiro da segunda metade da década de 1960 e da década de 1970. Portanto, o hibridismo musical era de certa forma natural para esses artistas. Até mesmo o folclore era um subsídio interessante e apto para fazer parte das obras dos roqueiros. Uma canção de caráter híbrido e que envolve o folclore – e dessa vez o folclore português – é *O Vira*, dos Secos & Molhados, pois, com uma melodia simples, apoiada nos três acordes fundamentais (tônica, dominante e subdominante) e de ritmo de rock n'roll, faz alusão ao gênero popular português de canto e dança conhecido pelo mesmo nome.

Algumas composições das bandas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 também acabam desviando dos padrões comerciais ao fato de não se deterem no tamanho das composições radiofônicas, passando, então, dos três ou quatro minutos que eram habituais no mundo dos rádios e dos programas de TV. Até mesmo o rock anterior era composto em tempo menor do que quatro minutos. Obras extremamente curtas ou obras longas demais para os padrões radiofônicos são exploradas nos álbuns dos artistas. Exemplos são *Descolada*, da banda O Terço, que possui apenas um minuto e quarenta segundos, *Ronda do Capitão*, dos Secos & Molhados, que possui um minuto e dois segundos. Além dessas, obras como *1974*, do Terço, que tem doze minutos e cinquenta e três segundos, *Um Passo à Frente*, da Bolha, com nove minutos e seis segundos, e *As Crianças da Nova Floresta*, do Recordando o Vale das Maçãs, que tem um pouco mais de dezoito minutos.

As formas e estruturas das músicas aqui analisadas também contrariam as fórmulas do mercado fonográfico. Como foi dito, as primeiras composições de rock foram baseadas na forma blues ou em formas que deixassem um refrão em evidência na obra. O refrão é infinitamente usado na música para o rádio. Porém, bandas como Casa das Máquinas, Recordando o Vale das Maçãs e Som Nosso de Cada Dia, por exemplo, se apropriaram de formas mais longas e complexas, muitas vezes existentes em obras do

meio erudito. As músicas *1974 do Terço*, *As Crianças da Nova Floresta* do Recordando o Vale das Maçãs e *O A e o Z dos Mutantes*, são obras referências nesse sentido por terem diversas partes.

Em *Terças e Quintas*, O Terço inicia com uma introdução de piano e apresenta o tema em seguida no mesmo instrumento (em 0:34) com acréscimo da guitarra dobrando o tema. Logo em seguida, outra parte é executada (em 1:25) e uma nova parte é posta na obra com repetição (em 2:19). A primeira parte é repetida (em 3:11) com contraste para finalizar a obra. A obra estrutura-se da seguinte maneira: Introdução I A I B I: C :I A I. Já *Mudança de Tempo* inicia com uma introdução com um acorde inicial. A primeira parte aparece com os versos da canção (em 0:28) e a segunda parte se faz presente dando contraste à composição (em 1:12). A obra se fixa novamente nas duas primeiras partes (em 1:57 e em 2:52). O que difere a canção de outras do meio radiofônico é que a obra não possui refrão e que, além disso, a partir do final da repetição da segunda parte ela se mantém na primeira parte da música (em 3:37), porém, abrindo solos para violão, teclado (em 4:20) e guitarra (em 5:00), retornando para o teclado e guitarra (em 6:04). Esse tipo de estruturação deixa a obra com um caráter desviante para os padrões radiofônicos que normalmente desmerecem o valor instrumental das obras musicais.

Em *Sinal da Paranóia*, a banda Som Nosso de Cada Dia estrutura a peça com uma introdução até a parte vocal. A primeira parte da canção (em 0:40) inicia com os primeiros versos. O acréscimo de vocais marcam o início de uma nova parte onde a frase com o nome da canção é mencionada (em 1:48). Em seguida (em 2:26), uma parte instrumental é exposta com um tema instrumental feita pelos teclados. Após, outra parte instrumental é executada (em 3:20), dessa vez com solos de violino. Para finalizar a obra, a segunda parte, a qual possui a frase com nome da canção, é tocada novamente (em 4:43). A estrutura também difere das tradicionais estruturas da música radiofônicas e consiste em: introdução I A I B I C I D I B I

A banda Casa das Máquinas em *Vale Verde*, assim como em outras diversas músicas das bandas aqui estudadas, se utiliza de uma forma incomum para o rádio. A banda inicia com uma introdução em andamento rápido e em seguida (em 1:00) um tema longo é apresentado nos teclados. Os versos entram e formam uma segunda parte (em 3:49). Para finalizar a canção (em 5:05), outro tema é apresentado no teclados. Basicamente, a obra é estruturada em partes longas e fica na seguinte disposição. Introdução I A I B I C I.

As estruturas das músicas das bandas aqui estudadas normalmente não seguem o padrão habitual I A I B I A I ou I A I B I como as músicas para o rádio e até mesmo o rock produzido na primeira década de 1960 nos EUA, Inglaterra e Brasil. Sobre como a sociedade via a sonoridade dessas bandas brasileiras, Fernando Pacheco (2019), da banda Recordando o Vale das Maçãs, relata sobre como os artistas de rock progressivo que se apropriavam dessas ideias eram vistos na década de 1970:

É difícil essa questão, porque isso é muito subjetivo. Não vejo o desagrado, nesse sentido sonoro, como uma questão técnica objetiva, isso é questão de gosto pessoal de cada um, nem podemos generalizar como "setores da sociedade", o que posso dizer é que, não só o rock progressivo, mas o rock em geral, por ser um estilo que exige uma sonoridade mais alta, teclados, guitarras elétricas, bateria e baixo elétrico, desagradava o público mais velho, geração acima dos 50 anos, mas como disse é subjetivo, apesar que o rock progressivo utilizava, também, instrumentações sinfônicas, como violinos, flauta transversal e outros instrumentos de orquestra, bem como em suas composições apresentavam partes suaves usando instrumentação acústica, violões de 6 e 12 cordas. Também, podemos destacar uma parte da sociedade mais conservadora, mesmo jovens com esse tipo de educação "conservadora", as vezes alguns apresentavam desagrado em razão de posição social, e o próprio conceito estético de não gostarem de cabeludos com roupas não convencionais, usadas pela tradicional família brasileira. Essa parte, realmente "chocava os playboys" ("playboys", também conhecidos na época, como "mauricinhos"). Mas isso não tem haver com o sentido sonoro, mas vejo esse conflito social, mais forte, na época, do que qualquer outro desagrado sonoro.

Voltando ao passado, os mestres do período barroco da música utilizaram uma técnica chamada de "dinâmica de terraço": uma parte forte recebia uma verdadeira resposta de outra de intensidade nitidamente mais fraca e vice-versa (TREIN, 1986, p.15). Desde então, os músicos se preocupam em utilizar dinâmica em suas composições com o interesse de abrihantar a obra, ganhar interesse e também dar destaque para um instrumento ou um naipe de instrumentos. Porém, as dinâmicas das obras para o rádio no século XX se mantém fixa, sem diversificação. Os parâmetros encontrados são os menos diversos. Já nas bandas de rock brasileiro do final da década de 1960 e da década de 1970, a dinâmica se torna um atrativo e várias músicas possuem diversas dinâmicas em uma obra apenas, como é o caso de *Tudo Foi Feito Pelo Sol* dos Mutantes e *A Outra Face do Som Nosso de Cada Dia*, para citar algumas.

Essas técnicas de composição que possuem uma linguagem musical mais elaborada (quando comparadas aos padrões do rock das décadas anteriores) devido à influência das bandas inglesas de rock progressivo e também a uma influência direta dos compositores eruditos. Diversos músicos obtiveram contato com música erudita ainda

muito jovens, outros estudaram enquanto adolescentes, o que colaborou para a sonoridade das bandas, como é o caso do contrabaixista dos Mutantes, Pedro Fortuna. Em seu relato, ele diz:

entre 1970 e 1973 eu fiz faculdade de música no *Instituto Villa Lobos*, Praia do Flamengo. O primeiro contrabaixista da *OSB*, Rudolf Kroupa, dava aulas lá. Comecei a estudar com ele e em determinado momento ele me convidou para fazer uma prova para bolsista da *OSB*. Fiz e fui aprovado. Mas atuei pouco porque no começo de 1973 resolvi me mudar para Londres (FORTUNA, 2019).

Muri Costa (2019), da Barca do Sol, também relata sobre seu envolvimento e o interesse da banda com a música erudita:

[...] a Barca ganhou o formato de hepteto em Curitiba num curso de Férias onde todos nós integramos um coral que junto com a orquestra do curso apresentou a Nona de Beethoven, por exemplo. Todos nós fomos a esse curso estudar. Eu me formei pelo *Conservatório Brasileiro de Música*. Todos nós éramos estudantes de música.

Dessa forma, o distanciamento da mídia e a aproximação com a música de concerto fez, mais uma vez, com que os artistas de rock do final da década de 1960 e década de 1970 se colocassem à margem do sistema e tornassem a música contracultural, não utilizando por completo os meios de produção convencional de repercussão da cultura de massa e se apropriando da linguagem musical de concerto para estabelecer suas bases musicais. Também por esses fatores, o rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 se tornou uma música híbrida e desterritorializou o território musical no Brasil.

6.3 Jogue tudo pra cabeça

O presente subcapítulo relata as diversas possibilidades que as bandas de rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970 tiveram na produção de suas músicas para diferenciá-las da sonoridade habitual presente nas rádios no período em questão. Alguns elementos da linguagem musical das bandas são sonoridades já existentes na música erudita do século XX que acabaram sendo absorvidas – talvez não de forma direta – enquanto outras estavam presentes nas ideias do psicodelismo estadunidense e inglês da década de 1960.

No meio musical, o modo de produção capitalista da cultura de massa necessita de uma narrativa de bem estar, de felicidade em que a organização musical se dá através de acordes que costumam estar dentro da mesma tonalidade, em ritmos lineares, sem intervenções bruscas e melodias simples. Portanto, a música de massa não é subjetiva. Ao contrário do que é dito – o fato de que existem possibilidades de escolhas musicais dentro de um mosaico de músicas diferentes –, quando se escuta apenas música de massa, o ouvinte tem a falsa ideia de estar escolhendo músicas diferentes, quando na verdade está apenas escolhendo produtos da mesma narrativa que possuem as mesmas combinações harmônicas, rítmicas e melódicas.

O rádio foi um dos maiores difusores da música de massa durante praticamente todo o século XX. Sem dúvida, essa mídia estava envolvida na distribuição do rock nas décadas de 1950, 1960 e 1970 no país e no mundo. Blanning (2011, p. 220) assegura que o rádio criou uma relação imediata, direta e, até mesmo, íntima entre artista e público. Nesse sentido, a indústria musical do ramo do *show business* promoveu artistas em rádios e televisões, orientando a cultura coletiva ao seu consumo. Sendo assim, a conduta do público viabilizou o sistema da indústria, moldado pela crença do sucesso que os meios de comunicação proporcionaram aos artistas.

Em se tratando dos aspectos harmônicos e melódicos, é nítido que a música popular contemporânea não rompe com a tradição harmônica do tonalismo. Se pensarmos por essa variável a música popular não causa estranhamento. A reprodução mecânica dos acordes de tensão/resolução é incorporada constantemente na música de consumo. Além disso, a narrativa desenvolvida por essa expressão de tensionar algo e, por fim, resolvê-lo, é justamente a narrativa que a indústria cultural persegue no século XX. Sendo assim, no território da música, a felicidade é um acorde resolutivo.

Desde o início das transmissões de programas musicais em rádios, foram as canções que se destacaram. Normalmente de curta duração, elas são cantadas e executadas com instrumentos acompanhadores. Possuem letras simples, que na maioria das vezes falam de amor, e são de fácil compreensão harmônica, melódica e rítmica. Esse tipo de composição predominou sobre outros tipos de música quando o assunto era vendagem. É claro que existem canções cujo texto remete a outros assuntos que não sejam relacionamentos amorosos. Canções que falam sobre religiosidade, feminismo, direitos civis, paz, etc., normalmente não se afirmam na grande mídia. Por tratarem de assuntos, por vezes, polêmicos, tornam-se contraculturais.

De outro lado a música erudita produzida no século XX se demonstrou avessa aos padrões radiofônicos. Devido a uma diversidade proporcionada pela linguagem musical adotada pelos artistas da música erudita, suas obras causaram afastamento do público que havia sido conquistado no século XIX. Quando as novas ideias musicais foram adotadas, o público, que lotava as salas de espetáculos e os teatros no romantismo⁹⁷, seria espantosamente reduzido.

O público [de música erudita] do século XX é sempre a burguesia. Mas ao contrário daquela do século romântico, é um burguesia decadente: ela perde, enquanto classe, o poderio econômico, representado doravante por um capitalismo abstrato, e seu poder político desfaz-se pouco a pouco. Com isso, ela já não possui meios para agir sobre a cultura. Quanto às classes ditas “ascendentes”, elas são ignoradas pelos artistas e não concebem que estes possam trabalhar para elas. A função da arte, em particular da música, não é mais social, e sim “cultural” (CANDÉ, 2001, p. 192).

O sistema de ideias adotado por artistas do século XX traduziram os anseios políticos e sociais de uma realidade em que havia dois núcleos distintos da arte, na qual um núcleo possuía o posicionamento de enfrentamento, crítica, ruptura e criatividade; e em outro, a arte se preocupava em vender um produto, uma marca, um artista e até mesmo encontrava maneiras de vender a “felicidade” aos ouvintes. Portanto, como dito anteriormente, no século XX, a música se subdividiu em música clássica ou erudita de um lado e, de outro, a música popular e muitas vezes de massa.

Para Wisnik (1999, p. 209),

[...] é visível a cisão entre a música de “alto repertório” composta hoje ou recentemente e a música popular, no caso atual de mercado. Não é só que elas atuem em faixas sociais diferentes, e que falem a massas de público completamente desiguais, mas é que elas vão em direção e experiências de tempo opostas. A música de concerto contemporânea explorou conscientemente dimensões de tempo que contestam a escuta linear, negam a repetição e questionam o pulso rítmico. A massa das músicas de massa marca o pulso rítmico, a repetição e apela à escuta linear. Uma contesta o tom e o pulso, outra repete o tom e o pulso.

Dentro dessa perspectiva de uma enorme divisão entre música erudita e música popular no século XX, bandas como Os Mutantes, O Terço, Secos & Molhados, Recordando o Vale das Maçãs, A Bolha, A Barca do Sol, Terreno Baldio, entre outras,

⁹⁷ O romantismo surgiu na Europa e marcou a arte, política e filosofia no século XIX. Caracterizou-se como uma visão de mundo contrária ao racionalismo e contribuiu para um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na região.

estiveram à margem dos dois segmentos, uma vez que eram bandas que vieram da música popular, precisavam dos meios de comunicação e possuíam linguagem musical do rock. Porém, ao mesmo tempo, utilizaram elementos sonoros semelhantes aos da música erudita do século XX e acabaram, através desse ato desviante para o som tradicional do rock, desterritorializando o território sonoro brasileiro daquele período. Essa desterritorialização acabou obtendo efeitos de espanto em setores da sociedade semelhante aos da música erudita do século XX.

Essa semelhança surge na incorporação dos elementos musicais de vanguarda pelos músicos de rock psicodélicos nos EUA e Inglaterra. Artistas como os Beatles, a partir do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, Pink Floyd, Grateful Dead, Jefferson Airplane, entre outros, principalmente em seus primeiros álbuns, buscaram novas formas de se fazer rock naquele momento. Uma importante contribuição da música do século XX viria para essas bandas a partir da utilização sistemática do ruído e das novas tecnologias da época.

O movimento intitulado Futurismo – cujo principal representante era Luigi Russolo – utilizava instrumentos musicais inovadores. Os instrumentos representavam a arte da vida moderna e se destacavam frente aos tradicionais instrumentos de orquestra usados desde o período barroco. Instrumentos como o *Intonarumori* (entoadores de ruído) fariam com que o ruído e a modernidade se transformassem em sons musicais.

Nos anos 1940 compositores eruditos aprofundaram-se na chamada música concreta, que utilizava sons aleatórios, de origens diversas, distorcidos e/ou editados através de manipulação e corte de fita magnética. Esse tipo de composição conglomerava procedimentos que contêm a conexão de partes completas ou fragmentos de sons ambiente e de todo tipo de ruídos, ou até mesmo de instrumentos musicais. Os fragmentos são primeiramente gravados e modificados posteriormente em estúdio.

O ruído nas composições de algumas bandas de rock brasileiro também se fez presente, como no caso da versão de *Chão de Estrelas*, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas. A desterritorialização cometida pelos Mutantes inicia de forma simples, com a utilização do deboche nas suas obras. Uma das inúmeras atitudes desviantes dos Mutantes foi a regravação de *Chão de Estrelas* que, mesmo mantendo a letra original, possui uma série de colagens de sons, deixando a sonoridade da música debochada, engraçada e desvinculada da versão original. Calado (1995, p.219) afirma, sobre a canção, que

[...] efeitos de sonoplastia (motor de avião, bandinha de música, relógio-cuco, galo cocoricando, panos rasgados, tiros, vaias de festival) entraram como uma paródia das imagens poéticas da canção, transformando-a num pastelão sonoro.

Outro exemplo do uso de ideias simples em busca de sons não usuais é a utilização da bomba de flit, um aparelho usado em dedetização, como instrumento que dá ritmo e marca o tempo durante a música *Le Premier Bonheur du Jour* (CALADO, 1995, p. 115).

Misturando elementos comunicativos com essa mesma complexidade, a música *Dom Quixote* também pode ser uma referência. A obra inicia com uma colagem orquestral retirada do filme *Ben Hur*. Na sequência, segue com uma letra cheia de aliterações de sons de “s” e “x”, acompanhados, desta vez, pelos arranjos orquestrais de Rogério Duprat, que mesclam com partes de rock, mudam de andamento várias vezes, misturam-se, ainda, com colagens de sons de palmas e efeitos eletrônicos. Na letra, elementos do clássico personagem de Cervantes se cruzam com conceitos contemporâneos, como pode ser visto nos seguintes versos: *É do Sancho o Quixote/ Chupando chiclete; (...) Meu vinho, meu crush* (marca de refrigerante comum da época) *(...) E os jornais todos a anunciar/ Dulcinéia que vai se casar/ Dom Quixote cantar na TV*. No final da composição, é perceptível mais um sinal de escracho, com o uso de uma buzina, seguida de gargalhadas e frases soltas como *palmas para Dom Quixote que ele merece*.

Outro ato desviante dos roqueiros brasileiros foi a aproximação com o jazz estadunidense. Durante o século XX, o jazz se tornou a música popular mais respeitada pelos músicos eruditos. A música nascida em Nova Orleans, nos EUA, oriunda da cultura afro-estadunidense, em sua essência, é mais complexa comparada ao rock e, devido a isso, carrega elementos da linguagem musical como harmonia, ritmo e melodia mais sofisticados e menos atraentes para o público médio.

A música de Louis Armstrong e Duke Ellington, por exemplo, ganharam destaque e foram mescladas primeiramente ao mundo erudito através do compositor estadunidense George Gershwin, que produziu obras combinando a música do gênero ao universo erudito de concerto. Wisnik (1999, p. 215) relata que, com o surgimento do jazz,

[...] a música negra americana inaugura assim uma forma ativa de música popular urbana que interage com a música de concerto contemporânea, a qual ecoa e influencia (sinais dessa influência estão por exemplo em Ravel, Stravinsky, Milhaud e Bártok). Por ali passam, num curto e vertiginoso período, misturados, a escala pentatônica, os modos diatônicos, o sistema tonal e o atonalismo, lidos através dos fluxos pulsantes e até mesmo da saturação estilística que caracteriza o jazz. Essa saturação tem, por outro

lado, seu limite naquela mistura de espontaneidade improvisatória com traços retóricos evidentes, que dá ao médio jazz aquela sensação de tédio que John Cage viu nele, e que toma os próprios músicos, enquanto tocam. O rock com sua redundância assumida, ao contrário, diz Cage, é atravessado por uma torrente de energia que arrasta tudo.

De maneira semelhante, artistas de rock se apropriaram do estilo para compor suas músicas a partir do final da década de 1960. É importante relatar que o jazz contribuiu para a formação inicial do rock. Inicialmente poucos elementos se tornavam visíveis em sua construção, diferentemente do hibridismo ocorrente nas composições citadas aqui. No Brasil, Rita Lee gravou *Sucesso, Aqui Vou Eu* e *Precisamos de Irmãos*. As duas composições possuem a levada e os acordes de jazz. Em *Sucesso, Aqui Vou Eu*, os metais típicos das bandas de jazz são marcantes, com arranjo presente durante praticamente toda a obra. A banda Brazilian Octopus possuía uma sonoridade híbrida entre rock, música brasileira e jazz e também se destacava por isso. Já *Eu Não Procuro o Som*, dos Novos Baianos, possui o contrabaixo inicial construído na típica linha de baixo jazzista conhecida como *walking bass*, na qual o baixo se desloca arpejando as notas do acorde. O disco instrumental *Matança de Porco*, da banda Som Imaginário, também se destaca pelos elementos de jazz. Nesse caso, as harmonias das composições e as improvisações contidas nas obras são emblemáticas nesse quesito.

A dinamização da música erudita do século XX produziu uma série de técnicas de composição que ampliaram a linguagem musical do período. Algumas composições também foram marcadas pelo microtonalismo, que construía melodias com base em intervalos menores que o semitom⁹⁸. Já na década de 1960 surge nos EUA dentro da música erudita o minimalismo. Esse estilo se caracteriza pela mais rebarbativa apresentação da repetitividade: arpejos articulados em tempos variados, como cadências congeladas, tão típicos de Philip Glass; motivos melódicos aparentemente simplórios e repetidos com acréscimo gradual de novos elementos são a marca de Steve Reich (WISNIK, 1999, p. 174-175).

Através do microtonalismo, ritmos indianos, atonalismo, politonalismo (utilização de duas ou mais tonalidades simultâneas) e minimalismo, os artistas eruditos buscaram uma descentralização do território sonoro, trabalhando com diversas técnicas de composição, redirecionando a arte para cada vez mais longe da música produzida para as massas.

⁹⁸ O semitom é a metade de um tom e o menor intervalo melódico na música ocidental tradicional. Um exemplo é o intervalo entre as notas dó e dó sustenido.

O esgotamento do sistema tonal e as novas possibilidades harmônicas, formais e rítmicas, fizeram com que o atonalismo se tornasse a principal corrente da nova música européia desenvolvida nas duas primeiras décadas do século XX. Outras tentativas de inovação também existiram naqueles anos, como a politonalidade e os microtons, mas “[...] a atonalidade demonstrou fartamente ser o caminho mais fecundo após o aparente esgotamento do velho sistema diatônico” (GRIFFITHS, 1998, p. 37).

A música a *Barca do Sol*, da banda A Barca do Sol, possui uma introdução com violinos e flauta, na qual os instrumentos executam as notas utilizando técnicas microtonais e, em seguida, a flauta demonstra um tema tonal. A incorporação do microtonalismo é tímida no rock brasileiro mas demonstra que os músicos estavam atentos a tais sonoridades. Sobre o apreço por música erudita, Alain Pierre (2019), da Barca do Sol, relata que

[...] alguns membros do grupo tinham formação ou interesse pela música erudita. Meu pai era o Homero de Magalhães, pianista clássico. Meu irmão mais velho também com o mesmo nome já tocava em grupos de "Música Antiga". Sempre fui muito ligado em música erudita, mas gostava mais de "Musica Antiga", isto é, até J. S. Bach, mais ou menos. O pai do Jaques Morelenbaum era um famoso professor e regente na época, Henrique Morelenbaum. David Ganc estudou flauta com professores eruditos e por aí vai. Todos nós éramos apreciadores de música de vanguarda, tipo Egberto Gismonti. Nando Carneiro chegou a trabalhar anos com ele depois que o grupo acabou.

Simas, da banda Módulo 1000 (2019), afirma: “Eu não ia muito a apresentações de orquestras, mas fui muito influenciado pela música de Bach, Stravinsky, e principalmente Ravel”. Do mesmo modo, Kleiton Ramil (2019), dos Almôndegas, relata o posicionamento da banda com a música erudita e demonstra o contato dela com o rock:

Depois de algum tempo fazendo inúmeros shows pelo estado, o Almôndegas foi convidado para fazer junto com a Orquestra de Câmara da OSPA, que era o segmento da música erudita mais badalado no estado, um espetáculo de música popular com nossas obras e arranjos executados por essa orquestra. Pela primeira vez, no sul, reunia-se música erudita e popular com enorme sucesso.

Sobre a influência da música erudita no grupo, ela existia sim e percebia-se na concepção dos arranjos, do naipe vocal sempre diferenciado, na busca de soluções harmônicas e melódicas não habituais em alguns temas. Eu comecei a estudar teoria e percepção musical aos oito anos de idade, e violino com partituras aos nove. Portanto grande parte de minha vida foi dedicada ao erudito na música. Kledir e Pery formaram-se em Composição e Regência e eu concluí meu mestrado em Composição Musical, iniciado em Paris, França, e concluído muito tempo depois no Rio de Janeiro (UFRJ). Nossa escuta de música erudita era muito vasta. Desde a infância tive muito material para escutar [como Bach, Mozart e Beethoven]. Mas seguimos adiante com Ravel, Debussy, Bela Bartok, Stravinsky,

Gerschwin, Guerra Peixe, Villa Lobos, Radamés Gnattali, Schönberg, música contemporânea, música atonal e eletroacústica (minha especialização de mestrado) (descobri recentemente a genial Visteslava Kapralova). São infundas as fontes eruditas na cultura musical. Pode-se dizer que a música erudita se fundiu de várias maneiras nas nossas criações e em soluções estéticas da banda, mas o foco principal sempre foi, amparado em todas nossas influências culturais que eram muito variadas, buscar uma música nova que representasse originalmente o sul do país, em qualquer lugar do mundo.

Na música erudita do século XX não existe uma padronização de estilo musical, mas sim uma pluralidade de manifestações musicais que compõem a trama de ideias consolidadas por artistas em prol da legitimidade da música como arte. Com esse intuito, a harmonia, o tempo, enfim, o paradigma da música ocidental foi questionado. Dois exemplos são as obras de John Cage. A música *4'33*, composta em 1952, não executa nenhuma nota musical. Em apresentações, o intérprete sobe ao palco mas não retira qualquer som de seu instrumento, ficando 4 minutos e 33 segundos à mercê de ruídos da platéia. Já a música *Organ²/ASLSP* (*As SLOW as Possible*, ou seja, *Tão lentamente quanto possível*) é um outro bom exemplo. *Organ²/ASLSP* foi composta por John Cage em 1987 e possui um tempo de duração estimado em 639 anos.

A música erudita composta durante todo o século XX vai além da proposta de proporcionar uma escuta passional. Copland (2014, p.171) afirma que

[...] em especial a música contemporânea é criada para acordá-lo, não para colocá-lo para dormir. Destina-se a agitar e provocar, mudar você, podendo até mesmo exauri-lo. Mas não é por esse tipo de estímulo que você vai ao teatro ou lê um livro? Então por que fazer uma exceção para a música?

Porém, normalmente, as obras executadas em rádios e TVs eram compostas aos moldes da indústria da música, diferentemente da música erudita do século XX. É válido afirmar que algumas bandas aqui estudadas tentavam entrar no mercado fonográfico sem respeitar todas as regras da indústria, como no caso da utilização de gritos, falas e desafinações propositais como forma de deboche ou certo desrespeito ao mercado e despreensão comercial.

O canto de uma música radiofônica, por exemplo, possui características peculiares. Ao longo da história, os grandes cantores do rádio e da TV compartilhavam da beleza e de uma boa dicção. Artistas como Frank Sinatra, Art Mooney, Russ Morgan e Doris Day, por exemplo, cantavam com boa técnica e suas vozes sempre estiveram em

primeiro plano nas mixagens das músicas. Na década de 1970, no Brasil, Roberto Carlos se destacou por tais características.

Já na atmosfera do rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970, algumas músicas do rock contracultural configuram-se de maneira diferente das propostas pela grande mídia. Em *Qualquer Bobagem*, Os Mutantes interpretam a canção como se um gago estivesse cantando. As dificuldades propositais de emitir as palavras são perceptíveis do início ao fim da composição. Em *Top Top*, a banda propõe um vocal debochado e bastante agudo, lembrando uma voz infantilizada. *Dune Buggy* apresenta uma passagem que lembra crianças cantando em forma de brincadeira infantil (em 3:14). Na versão de *Rua Augusta*, os vocais dos Mutantes também são despreziosos. Rita Lee canta com voz infantilizada do início ao fim da obra.

Além dessas inovações, outra respeitável manifestação artística aliada ao meio musical de concerto se deu com a transposição das fronteiras geográficas no contato entre as culturas do Ocidente e do Oriente. Os elementos orientais – antes desconhecidos e quando conhecidos considerados apenas exóticos –, seriam estudados e incorporados na música europeia de forma consistente. Um dos primeiros compositores ocidentais a usufruir da música oriental foi o compositor e ornitologista francês Olivier Messiaen. Candé (2001, p 318-319) delinea que:

A riqueza melódica, harmônica e rítmica, na música de Messiaen, é inesgotável. Ela aumenta ainda pela assimilação de formas emprestadas, notavelmente dos raga indianos e dos cantos dos pássaros. A linguagem rítmica é particularmente interessante. Messiaen [...] substituiu o compasso por uma organização coerente, em que o ritmo só se refere à sua própria estrutura e adquire autonomia, proporcionando-lhe as mesmas possibilidades de desenvolvimento que os outros parâmetros formais. Tudo isso é levado a um ponto culminante na sinfonia *Turangalila* (1946), imenso canto de amor, barroco e caloroso. [...] Os *Études de rythme* pertencem a um período de pesquisa dominado pelo sutilíssimo *Livre d'orgue*. Neles, Messiaen associa uma grande variedade de ritmos indianos, de cantos de pássaros e de timbres e estruturas seriais, numa escrita linear de extrema complexidade.

O orientalismo veio ganhar destaque na música popular e, mais precisamente, no rock, através das inovações causadas pelos Beatles. Com isso, diversas bandas que já vinham se aproximando da cultura oriental buscaram incorporar elementos da linguagem musical indiana para dentro do rock tradicional favorecendo a criação do rock psicodélico. Do mesmo modo, as inovações dos Beatles culminaram no álbum mais importante para a história do rock, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado

pela banda em 1967. O disco fundamentou ao mesmo tempo o rock psicodélico e o rock progressivo por ser um álbum conceitual.

De acordo com Edward Macan (1997, p.40-41):

O *Sgt. Pepper's* fez de fato uma reformulação moderna do ciclo de canções do século XIX: um grupo de músicas está vinculado conceitualmente, por um conceito ou programa comum que o faz através da letra de cada música e, musicalmente, por a recorrência de uma ou mais ideias melódicas ao longo do ciclo de canções / álbum conceitual. Uma vez que a abordagem do conceito de álbum permaneceu muito importante para o rock progressivo ao longo de sua existência - imediatamente se pensa no MoodyBlues, Pink Floyd e em uma série de bandas posteriores que organizaram as músicas em seus álbuns ao longo dessas linhas - não se pode negar que O ciclo de canções do século XIX foi um legado importante para o rock progressivo, geralmente influenciando também nas formas instrumentais.

No caso de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a música psicodélica se mistura com a música progressiva. No entanto, é importante relatar que as ideias presentes tanto em uma quanto na outra já estavam presentes na música erudita do século XX, pois o orientalismo já vinha sendo praticado pelos compositores eruditos e o rock progressivo é totalmente influenciado pela linguagem musical de concerto. Ou seja, a partir desse momento existe uma interação entre diversas linguagens musicais, pois inúmeras bandas acabam se influenciando pela sonoridade do álbum.

No Brasil, a banda O Terço, na música *Solaris*, inicia a obra com uma introdução em que a melodia executada pelo teclado está baseada na sonoridade oriental. Outro momento da fruição da cultura oriental pelos roqueiros é a contracapa do álbum da banda Karma, que conta com o seguinte texto escrito pelo então executivo da gravadora RCA, Ramalho Neto:

[...] (o Karma é) alma, espiritualidade, imortalidade, elevação, Índia, Londres, Califórnia, New York, Rio de Janeiro, Ipanema, Gurus, Krishina, Amor Maior, incenso, Forma, Cores, Som. No Brasil (o Karma) é tudo isto e também muitos anos à frente do que virá musicalmente (KARMA, 1972).

Além das influências orientais na banda Karma, é possível perceber uma cítara na música *Balada do Louco*, dos Mutantes, de 1972. O instrumento indiano surge no último verso da canção (em 3:21) e responde às frases vocais, dando um caráter oriental à obra. Porém, a “evolução psicodélica” da banda seria retratada no álbum *Jardim Elétrico*, lançado após sua segunda ida ao exterior (e após a primeira viagem de LSD), no final de 1970. Logo na capa, o psicodelismo é expresso através de um pé de maconha estilizado,

desenhado pelo artista plástico Alain Voss (CALADO, 1995, p. 250). Na composição intitulada *It's Very Nice pra Xuxu*, os versos relatam não apenas sobre o “desenvolvimento” da maconha para o LSD, como no verso *Eu era meio desligado / Eu não sou mais aquele*, mas também as transformações geradas pela substância, como na frase *Hoje eu falo a sua língua*.

Quanto ao uso de drogas e a conotação com a música contracultural, Friedlander (2004, p.268-269) aponta que

[...] o uso de drogas alucinógenas pela comunidade da contracultura, incluindo seus músicos, era regra e não exceção. Fumar maconha e tomar outras drogas era como tomar café, significando tanto uma busca de iluminação quanto uma fuga dos elementos opressivos da sociedade “careta”. Os membros da comunidade acreditavam que o uso de drogas aumentava tanto a qualidade de vida da pessoa quanto sua criatividade artística. Os usuários faziam uma nítida distinção entre drogas alucinógenas (maconha, haxixe, LSD, mescalina, cogumelo, e outras), que eles acreditavam que produziriam este resultado positivo, e o álcool, anfetaminas ou “bolinhas”, barbitúricos e heroína, que produziriam agressiva hostilidade e insensibilidade.

A utilização de drogas durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil era vista pela sociedade como um ato desviante e marginal. Muitos usuários eram combatidos pelos militares. Artistas usuários também acabavam sendo discriminados. Em uma matéria da revista *Veja*, de 1970, cujo o título é *Hippies sem paz*, pode ser visto como a sociedade observava quem utilizava as substâncias.

O amor esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor tem aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos *hippies*, a *Polícia Federal* ordenou a rodos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na *Feira de Arte de Ipanema*, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na *Praça da Alfândega*, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um (VEJA, 1970, p. 70).

As drogas elevam o indivíduo a um estado de percepção da realidade alterado em que é possível intuir o mundo de forma distinta e, no caso contracultural, ela servia para uma busca de novas ideias e de respostas existenciais. O uso dos entorpecentes, naquele momento, era anexo a uma procura filosófica e a maioria dessas substâncias não era vista como um problema de saúde pública. Entretanto, seu consumo era um ultraje à moral e aos bons costumes da sociedade no Brasil e no mundo.

Muitos músicos utilizavam drogas naquele período. Entre as mais usadas estavam a maconha e o LSD. Simas (2019), da banda Módulo 1000, relata que a utilização de drogas se dava pela “insatisfação com o conformismo na sociedade, procura de aventura e de novos caminhos de criatividade, procura de novas emoções”. Do mesmo modo, João Ascensão (2019), do Terreno Baldio afirma que

[...] o Terreno de fato tinha muita fumaça no ar, mas posso garantir que não eram todos, muito pelo contrário se eu revelar aqui um grande grau de carece você não vai acreditar. Não se esquece que o Terreno original foi formado por quatro estudantes de engenharia, um cantor que tinha que trabalhar para sobreviver e um idealizador (Claudio Gusela – Peninha), que foi parte fundamental das ideias e letras do primeiro disco.

Sobre as drogas, Mozart Mello (2019), do Terreno Baldio também relata que

[...] realmente era discriminado mesmo! Mas existia certa ingenuidade no ar. Pra mim foi emblemático o *Festival de Iacanga* [*Festival de Águas Claras*] que nós tocamos lá, de madrugada, foi incrível! Ali criou-se um ambiente na *vibe* do *Woodstock*, onde meninas andavam nuas, o pessoal tomava banhos nas cachoeiras, todo mundo tomando droga, eram geralmente drogas como maconha e esses chás que faziam com cogumelo que as pessoas pegavam nas montanhas e tal. E já tinha ácido naquela época. Eu pessoalmente não me envolvi com drogas, mas o ambiente todo, sim. E isso claro que acabava sendo projetado de alguma maneira na música. Na temática das letras (que eu não vou falar por motivos éticos), o pessoal se envolvia muito com droga, então as performances no palco eram muito doidas mesmo e isso acabou caindo nos efeitos, ruídos e com certeza nas letras. Mas tomar droga naquela época era muito ingênuo e até ingênuo demais! Achavam que isso ia mudar o planeta e uma nova ordem mundial e não aconteceu nada disso!

No caso da relação dos Secos & Molhados com drogas, Gerson Conrad (2019) afirma que “nesse quesito éramos um grupo ‘careta’. Evidentemente experimentamos e conhecemos algumas drogas da época, porém, não como pretexto para inspiração de nosso trabalho”. Edinho Espíndola (2019), do Liverpool e do Bixo da Seda, afirma que eles queriam imitar seus ídolos “assim como nossos pais fumavam cigarro, porque os heróis do cinema fumavam. As guitarras eram distorcidas, como as imagens, com o LSD. Nunca mais seríamos os mesmos. Era apenas uma brincadeira! Sair da realidade!”.

Como visto, mesmo que de maneira discreta e experimental, a utilização de drogas era comum entre os músicos, com algumas raras exceções. As bandas buscavam, através das substâncias químicas, uma forma de se manter em contato com a criatividade musical e deixar de lado o consenso adotado pela sociedade. Usar drogas era uma espécie de fuga da realidade.

A contracultura depositava na negação da racionalidade uma das possibilidades de questionamento da sociedade naquele momento. Nesse ponto, a adoção da “loucura” através da utilização de drogas se tornava comum. A “loucura” pode ser interpretada como uma perspectiva capaz de romper, desterritorializar com a lógica racionalizante tanto dos militares, da resistência e da sociedade conservadora.

Arnaldo Baptista, dos Mutantes, e Jorge Amiden, das bandas O Terço e Karma, não tiveram boa relação com as drogas. Sobre Amiden, Rodrigues (2009, p. 69) assegura:

Com sua nova banda [Karma], Amiden afastou um tanto da mágoa que ainda sentia pela saída do Terço. Do outro lado, preferiu se tratar através das drogas, que passou a consumir moderadamente. Por causa de uma delas, aliás, – um ácido que atingiu em cheio e modificou para sempre o seu cérebro – Amiden acabaria entrando num túnel sem saber que não haveria luz na outra extremidade.

A relação dos músicos brasileiros com as drogas naquele momento era intenso. Pedro Baldanza (2019), do Som Nosso de Cada Dia, comenta sobre o uso de drogas na década de 1970 no Brasil. Na sua visão,

[...] o fenômeno das drogas na música dos nos anos 1970, foi realmente uma avalanche geral, foi um tsunami pra todo mundo. Muitos tiveram experiências, tanto alucinógenas com drogas que na época eram pesadas, anfetamina, cogumelos e tal. O pessoal viajava muito, muita gente gostava, muitos músicos curtiam. Às vezes numa banda tinha dois ou três que gostavam, às vezes tinham bandas que todos gostavam ou de uma coisa ou de outra, ou de um fumo e tal, e tinha o pessoal da cerveja também que sempre gostou de beber (porque sempre foi uma coisa aceita pela sociedade). Isso aí rolava muito e muitas bandas eram influenciadas por isso. E essa coisa psicodélica alucinógena, toda ela é meio representativa na sonoridade de algumas músicas de algumas bandas. Por exemplo, o pessoal que fazia música mais prog, puxava mais efeitos (não que fosse igual) como Pink Floyd, essas ondas. O pessoal do heavy metal depois da onda do Led Zepelin, veio a atitude. Isso rolava muito. Os bebuns tipo o Alice Cooper. Então, era uma coisa meio normal e geral entre todo mundo. E as influências, elas eram mantidas assim. A sonoridade, era representada também por essa coisa psicodélica. Você ouvia muito nos efeitos, nos ruídos, nos sons, nas invenções de novas tecnologias, equipamentos que permitiam brincar com as ondas [sonoras], tipo o minimoog e outros equipamentos. Tudo isso fez parte dessa maluquice e todo mundo evoluiu muito com tudo isso, apesar de alguns terem se fodido e terem morrido, porque foram fundo demais. Como tudo na vida, é preciso ter a calma. É preciso saber equilibrar as coisas. E você tem que estar atento e forte, como dizia o povo do Caetano. Você não pode ter tempo pra ter meia morte, você tem que ir tranquilo.

A utilização das drogas fez com que a linguagem musical dos artistas que utilizaram as substâncias se alterasse. Não foi somente nas letras que as drogas foram

mencionadas, pois existiu uma tentativa de sintetizar os efeitos psicoativos obtidos pela utilização das drogas na sonoridade de algumas músicas. Para Marinho Testoni (2019), da Casa das Máquinas,

[...] a droga está presente nas sonoridades psicodélicas, letras, ritmos às vezes arrastados, outros agitadíssimos, etc. Eu acho que o final da década de 1960 e a década de 1970 por inteiro, foram épocas de experimentos e experiências, tinha aquela coisa de tentar fazer aquilo que você curtia, adorava, amava, com um pouco de descontrole, usando drogas, deixando sua mente viajar juntamente com seu corpo.

Ronaldo Mesquita (2019), do Recordando o Vale das Maçãs, descreve que “sem dúvida grande parte dos músicos fumavam, poucos entraram em drogas mais pesadas, no máximo um LSD [...] A sonoridade sonhada eram as distorções, wha-wha, eco, microfônias tão bem realizadas pelo mestre Hendrix, ou os *slides* dos Allman Brothers, ou a rapidez do Alvin Lee, a lisergia do progressivo...sonhos”. Na música psicodélica, os efeitos são marcantes e muitas vezes exagerados. Diversas obras no Brasil e no mundo, no final da década de 1960 e início da década de 1970, estiveram condicionadas ao uso excessivo de efeitos, o que acabou desterritorializando o território identitário e cultural das músicas para as massas. Hicks (1999, p. 65-66) assevera que,

[...] na música psicodélica, a reverberação sugeria enormes espaços interiores. Quando os grupos subiram o volume e aumentaram a reverberação, eles fizeram o som da música ficar cada vez mais próximo e mais distante ao mesmo tempo. O que é precisamente o tipo de paradoxo despersonalizante de que alguns nativos americanos descreveram sobre o uso de alucinógenos.

Um disco que se destaca pela psicodelia através dos efeitos utilizados é *Som Imaginário*, da banda de mesmo nome. Em praticamente todas as faixas há incorporação de elementos psicodélicos. O mesmo acontece com *Por Favor Sucesso*, da banda Liverpool. O Bando misturou MPB, música regional e pitadas de psicodelia e, em 1969, lançou seu único álbum, com arranjos dos maestros Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Júlio Medaglia.

Além desses três álbuns outras composições do rock contracultural apresentam essa sonoridade. Em *Jardim Elétrico*, dos Mutantes, a bateria possui um efeito que gera uma sonoridade “viajante” ou “espacial”. Em *Beijo Exagerado/ Todo Mundo Pastou*, o mesmo efeito está nas vozes da canção. A música *O relógio*, dos Mutantes, também possui uma sonoridade baseada na percepção auditiva influenciada pelas drogas. A letra

da composição é *non-sense* e está dividida em três partes, sem refrões. A primeira e a terceira partes são iguais e a parte central não possui ligação com as outras. A estrutura é a seguinte: |A |B |A |. A parte B está em oposição à parte A, pois possui bateria em ritmo de rock e sons estridentes, enquanto que a parte A é calma e preenchida com o *reverb* eco, o que dá a impressão de profundidade no som. Outra composição representativa, nesse aspecto, é *Dia 36*. Mais uma vez, existe a presença de uma letra *non-sense*. A música é executada apenas com tambores da bateria acrescidos de eco, contrabaixo tocado com arco, vocal distorcido e uma guitarra que sugere estar “enrolando” ou até mesmo “retardando” o som com a utilização do pedal inventado por Cláudio Cesar Dias Baptista, chamado *wooh-wooh*. No final da canção (em 3:16), a música, aos poucos, parece se dissolver com a utilização de mudança de afinações e ruídos. Sobre o pedal, Cláudio César Dias Baptista relata para o site *dopropriobolso.com.br*, que

[...] inventei um aparelho chamado “wooh-wooh”, para criar o som específico dessa música, que sugerisse o tempo a fluir mais devagar. Isso as pessoas sentem ao ouvi-la, porque conhecem (saibam ou não do que se trata), de tanto o ouvirem em Jimi Hendrix e outros, o som do “wah-wah”, mais agudo; e o “wooh-wooh”, mais grave, se assemelha a disco, ou filme, ou a percepção, ou viagem lisérgica, onde a quarta dimensão é mais lenta.

É claro que buscar as sonoridades psicodélicas é algo subjetivo, pois os sons estão na mente de cada usuário de substâncias. Fernando Pacheco (2019), do Recordando o Vale das Maçãs, relata seu posicionamento em relação a tais sonoridades:

[...] acredito que na sonoridade voltamos a uma situação subjetiva, mas temos conhecimento de algumas partes de músicas de várias bandas desse período, principalmente do rock progressivo e, também, do Hard Rock de Led Zeppelin e outros do gênero, onde podem ser observadas passagens sonoras consideradas psicodélicas, tem um filme onde o guitarrista do Led Zeppelin “Jimmy Page”, desenvolve um solo com muitos efeitos, imagens “lisérgicas” associadas aos efeitos da guitarra, muito interessante para a época, esse é um exemplo que posso citar. Quanto a letras, isso é mais fácil identificar, é objetivo na linguagem verbal, muitos artistas falavam sobre drogas em suas composições. No nosso caso específico isso não se associa, pois nossa mensagem verbal sempre foi voltada para a integração do homem com a natureza, comida vegetariana, vida em comunidade, respeito aos animais, etc.

Muitas composições dos roqueiros se tornaram desviantes dos padrões radiofônicos pelo fato de incorporarem grandes sessões instrumentais entre os versos das canções, ou até mesmo antes de cantar, ou no final das composições. Hicks (1999, p.64) descreve que os músicos psicodélicos que se envolveram com as drogas “trataram de

anexar longas introduções instrumentais e codas, inserindo solos longos e ‘jams’. Ou seja, eles trataram uma música de rock como um gráfico de jazz, um ponto de partida para uma série de improvisações que exploraram as implicações do material básico do rock”.

Muri Costa (2019), da Barca do Sol, afirma que a sonoridade que envolve o uso de drogas está presente nas “longas partes instrumentais, um grande *Free*, na música *Caminhão*, por exemplo. Na música *Memorial Day* havia um momento de nós todos falando juntos e dá pra ouvir eu dizendo ‘aperta um aí’. Nada muito lisérgico”. Para ele, o uso de drogas se resumia a “experimentação sensitiva de pessoas muito jovens e libertárias”.

Alain Pierre (2019), também integrante da Barca do Sol, diz:

[...] na verdade há relatos de que maconha já era utilizada desde os anos 1950 e até João Gilberto era adepto antes da bossa nova. Nos anos 1970 a maconha se popularizou entre os jovens roqueiros e cabeludos pela influência *hippie*, festival de *Woodstock* e outras manifestações. Também havia grande consumo de cocaína e LSD. A busca por sonoridades diferentes, o uso de pedais de efeito, distorções, etc., bem como nas letras que falam de “viagens”, tudo isso são consequências de uma busca por algo “diferente”, novas sensações, novas combinações sonoras e libertação de ideias inclusive nas letras das canções.

Assim como a música erudita do século XX faz uma denúncia contra a falsa síntese da cultura de massa e demonstra que as expectativas do ouvinte estão erradas, negando o prazer e mostrando a tragédia juntamente com a felicidade, existem obras que estão entre os dois tipos (erudita e popular), visto que seus conteúdos possuem elementos de ambos. Nesse sentido, o rock contracultural, através da linguagem musical jazzista e psicodélica, esteve em certos momentos justamente entre esses diferentes territórios sonoros.

Na música popular do século XX, os músicos que assumiam o risco de ser rejeitados pelas forças econômicas, morais e políticas foram considerados muitas vezes como desviantes, contraculturais, justamente por possuírem atitudes filosóficas e políticas diferentes do *show business* e próximas da música erudita ou experimental. Com esses artistas, o território identitário cultural foi desterritorializado.

PONTO FINAL

A tese aqui desenvolvida foi amparar a ideia de que durante as décadas de 1960 e 1970 houve uma perceptível linguagem musical executadas por artistas de rock que colaborou para definir as características da contracultura no Brasil e produziu sentido de grupo aos jovens desse período.

Percebendo a representatividade do movimento rock no Brasil para a sociedade das décadas de 1960 e 1970 e buscando compreender os elementos básicos da música – como melodia, harmonia e ritmo, etc., que também são representações de manifestações de um período histórico que identificam um grupo na sociedade –, esta tese analisou símbolos musicais e extramusicais da música contracultural brasileira. As análises feitas tiveram por base as concepções de Philip Tagg, que possibilitaram a percepção dos códigos transmissores potenciais de relações socializadas entre a linguagem musical adotada pelos roqueiros e seu contexto social.

A linguagem musical faz com que as pessoas se relacionem e se comuniquem através dela. Ela forma consciências, enchendo-as de conteúdos ideológicos, passando e repassando uma carga cultural diversificada através do som. Essa linguagem formal e não verbal pode representar tradições culturais de uma nação e, nesse caso, serviu como elemento facilitador para a realização da pesquisa.

Procurando certificar que o rock se firmou nesse período como crítica comportamental numa época de radicalização política e mudança de costumes, primeiramente foram analisadas as letras dos artistas selecionados e logo foi constatado um envolvimento político e social em suas composições, o que tornou possível o desenvolvimento deste estudo. Devido a carência de informação bibliográfica sobre o rock produzido nas décadas de 1960 e 1970, as fontes utilizadas foram os álbuns dos artistas. Os livros, revistas, jornais, fotos também foram relacionadas à situação social e musical vivenciadas no período em questão e serviram de subsídios para a investigação. Ainda, nesse projeto, a história oral também compartilhou as diversas fases e etapas do exame histórico.

Internalizando conceitos da geografia como “território” e “desterritorialização” fixados por Rogério Haesbaert, pôde-se perceber o ambiente social, cultural e político que os artistas de rock contracultural estavam vivenciando. Notou-se que dentro do território identitário e cultural brasileiro, os roqueiros, nesse período, desterritorializaram,

romperam (não por completo) com o *status quo*, criando um novo modo de produção musical, diferente da música de massa dos grandes meios de comunicação e distinto até mesmo do rock antecessor a ele. Essa desterritorialização se deu através de atos desviantes que faziam parte da contracultura adotada por membros da juventude no país naquele momento.

O termo contracultura tornou-se significativo para se mencionar os atos desviantes do fenômeno de revolta juvenil de finais dos anos 1960, com trabalhos importantes como o de John Milton Yinger, intitulado *Contraculture and Subculture* (1960), e *The Making of a Counter Culture* (1969), de Theodore Roszak, publicado na afabilidade dos eventos. A contracultura era entendida como oposição à cultura tecnocrática e rejeitava os discursos políticos tradicionais, sejam de direita, centro ou esquerda, por serem entendidos como sendo inteiramente agregados à cultura dominante.

A juventude que adotou a contracultura optou pelo rock como sendo a trilha sonora do movimento, e muitas vezes, nas obras musicais, eram representados os sonhos e desesperos de quem protestava nas ruas, bem como de quem foi combater no Vietnã. Algumas letras falavam da angústia de estar no campo de batalha e, em meio a guerra, outras de jovens soldados mortos. Além disso, a emancipação feminina, o uso de drogas e a busca por um mundo de paz também eram temáticas frequentes.

Cidades como Chicago, Los Angeles e Nova York exibiam suas ruas cheias de *outsiders*. Porém, não foi apenas nos Estados Unidos da América e em sua principal cidade para o movimento *hippie*, San Francisco, que essa combinação de marginalidade, boemia e revolta foi demonstrada. Bairros boêmios de cidades europeias como Londres ou Paris também contavam com os mesmos *outsiders* que, por meio de uma eloquência de revolta e contestação, tratavam de questões existencialistas e anárquicas. Esses temas eram voltados, sobretudo, para a modificação da consciência, dos valores e do comportamento, além da investigação de novos espaços e canais de expressão para o indivíduo e para os pequenos fatos do dia a dia.

O Brasil também demonstrou ser um país que, à sua maneira, incorporou a contracultura, e em diversas cidades do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Salvador, uma gama de jovens com os mesmos ideais da juventude estrangeira se fez presente. Além do mais, assim como nos EUA e na Europa, onde a trilha sonora da contracultura foi o rock, no Brasil, não seria diferente.

As manifestações contraculturais no Brasil se desenvolveram em meio à repressão e à censura ocasionadas pela ditadura civil-militar instaurada no ano de 1964. A censura

estava constituída frente aos meios de comunicação e manifestações artísticas, não somente dentro dos órgãos de repressão e censura do governo militar, mas também estava sendo exercida por muitos setores da sociedade brasileira. A censura com relação à música durante a ditadura civil-militar foi extremamente intransigente, principalmente durante o AI-5. Diversos artistas sofreram por terem sua arte sobrepujada e isso ocorria indiferentemente de sua ligação com um estilo ou outro de música ou de seu engajamento político. Nesse período, em menor ou maior grau, muitos músicos foram prejudicados de alguma forma.

O rock estudado neste trabalho se contrapôs ao rock da Jovem Guarda e iniciou imediatamente após o fim da Tropicália, com o exílio e o afastamento das figuras motrizes mais importantes da música brasileira. O abandono de ideias, de circulação e de debate provocado pela ausência do movimento tropicalista e pelo período repressivo imperante, levou uma geração de jovens a apreciar a música estrangeira. A música estadunidense e inglesa, referência para os brasileiros, juntamente com o tropicalismo, era potente, contundente e com propostas de um novo modo de vida. Naquele momento, para os brasileiros, ouvir rock, entender as ideias e as atitudes desses músicos estrangeiros, e tocar e ser como eles, transpunha a imaginação de um sonho, era uma espécie de fuga. O rock não era apenas uma música, mas, sim, toda carga que ele expressava.

Primeiramente, a Tropicália conseguiu libertar a música brasileira de um sistema preconceituoso, uma vez que de acordo com os ideais de parte da esquerda, não aceitavam a sonoridade roqueira em obras nacionais. Mesmo assim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, acabaram harmonizando qualidades libertadoras à música brasileira. Do mesmo modo, proporcionaram experimentações nas composições e nos arranjos, influenciando artistas que viriam sucedê-los. As inovações sociais e políticas ocasionadas pelo surgimento da contracultura e filosofia *hippie* foram ressaltadas pelos músicos tropicalistas e pelos roqueiros do final da década de 1960 e década de 1970 no Brasil.

Os tropicalistas, no entanto, não eram militantes políticos. Gil, Caetano e outros do movimento confrontavam não só a moralidade imposta pelos militares, mas também a canção de protesto convencional adotada pela esquerda engajada contra o regime. Assimilando a cultura estrangeira, a exemplo do que faziam os tropicalistas, os roqueiros contraculturais estavam abertos às mudanças que então se verificavam no Brasil e no mundo. Dessa forma, os artistas se empoderaram das atitudes e do discurso contracultural estadunidense e europeu e as traduziram de forma ímpar no país durante o regime militar.

Por ser um estilo de música que não representava 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 exercia uma intensa cobrança sobre os músicos de rock. A cobrança de um engajamento político dava-se, primeiramente, pela fama do artista.

Os artistas compunham, tocavam e viviam sua arte literalmente “fora do sistema”. Registravam uma conduta politizada, porém não partidária. O engajamento político não era meta principal para esses músicos que faziam política à sua maneira: descompromissada, debochada e “marginal”. Justamente por todas essas descrições apresentadas, percebe-se que o rock era inclassificável, pois não se enquadrava nas normas sociais do momento. A complexa categorização era exteriorizada não só para os militares, mas também para as ideias de esquerda e talvez até mesmo para o público, a classe artística e a mídia brasileira. O fato de ser inclassificável representa, em grande parte, o caráter contracultural do rock em tempos ditatoriais.

O rock com seu comportamento marginal se manteve à margem dos ideais da arte engajada, e também noutro lugar longe da violência e da ditadura. Essas concepções foram mostradas utopicamente em lugares agradáveis e também retratadas fisicamente em lugares retirados e livres, residindo em comunidades distantes da vigilância dos militares.

O desvio está justamente no fato de que o rock contracultural consegue desterritorializar a produção musical, rompendo com a fronteira tradicional do gênero e expandindo seus horizontes sonoros, como um ato libertário, enfrentando as restrições da grande mídia, a moral da direita conservadora e o patriotismo engajado ofertado pela resistência das esquerdas. Nesse caso, as fronteiras se referem tanto ao uso do cabelo comprido por parte dos homens (comportamento) até ao uso de ritmos brasileiros aliados ao rock, a instrumentos de música de concerto, tempo de duração das obras sem limites pré-estabelecidos pelos meios de comunicação, utilização de alternância de métrica e compasso, entre outras características exemplificadas neste trabalho.

Nas concepções musicais, a utilização dos ritmos brasileiros como samba e baião, por exemplo, e a incorporação de instrumentos considerados pela esquerda engajada como nacionais, se tornaram atos desviantes e contribuíram para a formação de uma sonoridade contracultural. Produzir música, unindo guitarras e cavaquinhos, era ato subversivo naquele momento. Além disso, havia um descontentamento por setores da esquerda para com a guitarra elétrica, instrumento que representava o imperialismo

estadunidense. Ainda no que refere à guitarra, a resistência de alguns grupos ao instrumento, e conseqüentemente ao rock, apresentava um sentido crítico e pessimista que acreditava que a importação de um instrumento estadunidense pudesse ferir a tradição nacional-popular brasileira, pois, no âmbito geral, conter a música estrangeira continha um significado de combate à expansão da indústria cultural e seus componentes, entendidos por setores da esquerda como alienantes.

Esse rompimento das fronteiras musicais é visível até mesmo quando o próprio gênero rock é submetido a uma análise empírica com outra produção no mesmo gênero. A música de massa – e nesse caso o rock produzido para as massas como a Jovem Guarda, por exemplo –, possuía alguns elementos essenciais para sua vendagem e distribuição em rádios e TVs, enquanto que, a partir de bandas como Os Mutantes, Novos Baianos e o Terço, por exemplo, a sonoridade se construiu com outros elementos.

A diversidade musical e desviante encontrada no rock através da fruição de elementos de música de concerto e folclórica, além das sonoridades influenciadas pela utilização do LSD, desterritorializou a música popular e de massa, pois dentro do contexto da música no Brasil, até aquele momento não haviam artistas de rock que misturavam sua música com a estética erudita. Além disso, a psicodelia obtida pelo uso de drogas se fez presente nas obras dos roqueiros, caracterizando uma música com ruídos, falas e efeitos sonoros “impróprios” para o sistema radiofônico. As composições com essa linguagem musical desviante demonstraram estar ligadas diretamente às questões sociais e políticas, tornando-se uma potente manifestação de contracultura.

Por possuírem uma linguagem musical desviante através da incorporação de instrumentos de orquestra, samba, cavaquinho, blues, jazz, etc., os roqueiros se colocaram à margem do sistema midiático, dividindo em facções representativas o público e crítica. Os meios de comunicação questionavam o experimentalismo sonoro e em tempos de ditadura, o tipo de resistência política adotado. Os elementos de música brasileira, assim como a assimilação do rock pesado e psicodélico estrangeiro, geravam estranhamento por parte da sociedade brasileira.

As músicas produzidas pelos roqueiros contraculturais no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 possuem elementos que mostraram para a sociedade outras identidades: o pertencimento ao campo e ao interior quando utilizaram a viola caipira, acordeon e os ritmos regionais, a erudição quando incorporam arranjos orquestrais, o experimentalismo quando reuniram técnicas da música concreta, o nacionalismo quando incorporaram o samba e ao mesmo tempo para setores da esquerda, representaram um antipatriotismo por

estarem conectados ao rock, blues e jazz estrangeiro. Juntamente com atitude comportamental *hippie* e letras falando sobre emancipação feminina, uso de drogas, rebeldia e pacifismo, ativaram uma série de elementos que poderiam, em um primeiro momento, serem interpretados como contrastantes, ou sem um teor homogêneo. No entanto, é justamente isso que demonstrou as concepções contraculturais dentro da sociedade complexa que eles estavam introduzidos.

Os diversos elementos contidos na linguagem musical do rock contracultural demonstraram um trabalho artístico e musical que soube dialogar com elementos sonoros do passado e experimentações de vanguarda. O rock brasileiro não se prendeu a qualquer proposta de homogeneidade e de identidade nacional e dessa forma, a partir da segunda metade da década de 1960 e por praticamente toda a década de 1970, se constitui como fonte histórica relevante para a compreensão da complexa sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. |et al.| *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ANDREGUETTI, Marcelo. *13 festivais de música que entraram para a história*. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/superlistas/13-festivais-de-musica-que-entraram-para-a-historia/>> Acesso em: 01 novembro. 2017.

AOKI, Marcio. Rock made in Brazil: todas as tribos!. *Metal Massacre*, São Paulo, n.1, p.6-19, mai. 2000.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ASCENÇÃO, João. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dualalfa@gmail.com> em 04 fev. 2019.

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.

BALDANZA, Pedro. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pedrobaldanza@gmail.com> em 06 fev. 2019.

BAPTISTA, Cláudio César Dias. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br>> Acesso em: 23 de jun. 2018.

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.

BARTH, Fredrik. *Grupos étnicos e suas fronteiras*. POUTGNAT, Philippe; STREIFF-Fenart, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. SP: Editora da UNESP, 1998.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. *As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político*. *Mana*. 12(1), 2006, p.39-68.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKER, Saul Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores dos músicos e de sua arte*. São Paulo: companhia das letras, 2011.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

BRASIL, Zé. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luizsimaze.brasil@apokalypsis.com.br> em 20 fev. 2019.

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.

CALADO, Carlos. Tropicália: o avesso da Bossa Nova In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe et al. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, 2008.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.

CALDAS, Waldenyr. *O que todo cidadão precisa saber sobre cultura*. São Paulo: Global, 1986.

CAMPBELL, Michael. *Rock and roll: an introduction*. Belmont: Thomson Shirmer, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CONRAD, Gerson. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <gersonconrad@hotmail.com> em 07 mai. 2019.

CONRAD, Gerson. *Meteorico fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco Editora, 2013.

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.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo. É Realizações Editora, 2014.

CORREIO DA MANHÃ. *O Festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim que vai ser difícil*. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=17194> Acesso em: 02 nov. 2017.

COSTA, Marcelo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <21997614257> em 13 fev. 2019.

COSTA, Muri. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <muricastrodacosta@gmail.com> em 13 fev. 2019.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2004.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DISCOTECA MTV: *Mutantes*. Produção de Eugenio Soares e Julia Nogueira. São Paulo: MTV, 2007.

DOLL, Christopher. 2007. *Listening to Rock Harmony*. Ph.D. Dissertation, Columbia.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 2009.

DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: Ed. The University of North Carolina Press, 2016.

ESPÍNDOLA, Edinho. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <edinhoespindola@gmail.com> em 31 jan. 2019.

FERREIRA, Carlos. *Módulo Mil: nas bocas*. *Rolling Stone*, São Paulo. p.17. mar. 1972.

FICO, Carlos. *O Golpe de 1964: momentos decisivos*, Rio de Janeiro. Editora FGV, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRITH, Simon. *Música e identidade*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista O Cruzeiro*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

GIL, Gilberto e ZAPPA, Regina. *Gilberto bem de perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLIN, Tau. *A fronteira*. Passo Fundo: Méritos, 2002.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUIMARÃES, Valéria. *A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira*. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, V., orgs. *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

GURALNICK, Peter. *Sweet soul music: rhythm and blues and the southern dream of freedom*. Nova York: Harper & Row, 1986.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, Universidade de São Paulo, 2005.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, v.22, n.2, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HICKS, Michael. *Sixties rock: garage, psychedelic, and other satisfactions*. Los Angeles: Third Story Music, 1999.

HIPPIES. Produção de History Channel. EUA. 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JACKSON, Andrew Grant. *1965: o ano mais revolucionário da música*. São Paulo: LeYa editora, 2016.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2018.

KRAMER, Michael J. *The republic of rock: music and citizenship in sixties counterculture*. Nova York: Oxford, 2013.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y crecimiento formal*. Barcelona: Idea Books S.A., 2007.

LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.

LOPES, Eduardo. *Investigação em interpretação musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas*. Universidade de Evora. Portugal. 2014.

MACAN, Edward. *Rocking the classics: english progressive rock and the counterculture*. NY: Oxford University Press, 1997.

MACEDO, Joel. *Revista Rolling Stone*. São Paulo, 1972.

MACIEL, Luiz Carlos. Malditos por opção. *Super Interessante: rock brasileiro anos 70*, São Paulo, edição especial, v.02, p.55-61, nov. 2004.

MACIEL, Luiz Carlos, *Manifesto Hippie. Pasquim*, Rio de Janeiro. p.11, 1970.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAUTNER, Jorge. Cabelo. *Rolling Stone*, São Paulo. p.10-11. Fev. 1972.

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

MENDES, Gilberto. *Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda*, Revista Música, São Paulo: ECA-USP, v. 2, n. 1, maio 1991.

MESQUITA, Ronaldo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mesquita_ronaldo@hotmail.com> em 02 fev. 2019.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MILLARD, André. *The electric guitar: a history of an American icon*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, Edgar. *Não se conhece a canção*. In: Linguagem da cultura de massas: televisão e canção. Petrópolis: Vozes, 1973.

MUGGIATI, Roberto. *Rock o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. 118 p.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: Editora 34. 1995.

NAPOLITANO, Marcos. (2004). *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História, 24(47), 103-126. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

O SOM DO VINIL: *O Terço: Criaturas da Noite*. Produção Samba Filmese Charles Gavin. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2007.

O SOM DO VINIL: *Secos & Molhados*. Produção Samba Filmes e Charles Gavin. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2007.

PATTIE, David. *Rock music in performance*. New York: Palgrave Macmillan. 2007.

PACHECO, Fernando. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandopachec@gmail.com> em 06 fev. 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PERONE, James. *Music of the counterculture era*. Santa Barbara: Greenwood Press, 2004.

PHILO, Simon. *British invasion: the crosscurrents of musical influence*. New York: Lanham, 2015.

PIERRE, Alain. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alainpierre1@gmail.com> em 18 fev. 2019.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Secos & Molhados: Transgressão, contravenção*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

RAMIL, Kleiton. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kleitonramil@gmail.com> em 04 fev. 2019.

RIDENTI, Marcelo. As canções tropicalistas no contexto dos anos 1960/1970 In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe et al. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, 2008.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília 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.

RODRIGUES, Nelio. *Histórias perdidas do rock brasileiro, vol 1*. Rio de Janeiro: Nitpress, 2009.

ROSA, Fernando. A hora do Rock. *Super Interessante: rock brasileiro anos 50/60*, São Paulo, edição especial, v.01, p.07-13, out. 2004.

ROSS, Alex. *Escuta Só: do clássico ao pop*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1972.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Coord.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. New York: Grove, 2001. 29 v.

SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012. 184 p. (Memória e cultura).

SANTOS, Lucas Moreira dos. *Beat bat bump! Bebop! Dig it?? Ensaizando com beatniks. A musicalidade jazzística de uma poética espontânea. [artigo científico]*. Disponível em <http://www.urutagua.uem.br/005/01let_santos.pdf> Acesso em: 06 jul. 2016.

SCHURMANN, Ernst. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 186 p.

SQUEFF, Enio; Wisnik, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1934-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Maria Regina da. *Ethnical Beat: o ritmo negro da música pop internacional-globalizada. Um estudo de cartografias sonoro-musicais híbridas como memória, agenciamento e performance das identificações afro-americanas em contextos diaspóricos*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, 2008.

SILVA, Rafael de Almeida. *A oposição entre os campos de produção underground e popular*. Em www.sbsociologia.com.br. 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p.73-102.

SIMAS, Luiz. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luizsimas123@icloud.com> em 31 jan. 2019.

SOUZA, Okky de. *Besta é tu. Super Interessante: rock brasileiro anos 70*, São Paulo, edição especial, v.02, p.25-29, nov. 2004.

SOUZA, Tárík de. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

STUESSY, Joe. *Rock & roll: its history and development*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. In *Em pauta*, v. 14, n. 23. 2003.

TEMPERLEY, David. *The Cadential IV in Rock*. Music Theory Online 17/1. Titon, Jeff Todd. 2011.

TEMPOS DE REBELDIA. Produção de Kevin Alexander. Canada, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

TESTONI, Mario. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <testonipiano@globo.com> em 05 fev. 2019.

TRAIN, Paul. *A linguagem musical*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

TROMBETTA, Gerson Luís. *As dinâmicas da ruptura e a estética do progresso: um diálogo entre literatura, música e ciência moderna*. In: 13. Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 2012, São Paulo. Anais do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia. São Paulo: EACH/USP, 2012. v. 1.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *A Análise da Música Brasileira Popular*. Cadernos do Colóquio (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. III, p. 61-68. 1999.

UMA NOITE EM 67. Produção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010.

UNTERBERGER, Richie. *Turn! Turn! Turn!: The '60s folk-rock revolution*. San Francisco: Backbeat Books, 2002.

VARELA, Raquel e DELLA SANTA, Roberto. *O Maio de 68 na Europa – estado e revolução. [artigo científico]*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rdp/v9n2/2179-8966-rdp-09-02-969.pdf>. Acesso em 27 dez. 2018.

VEJA, Revista, *30 anos. Revista Veja*, São Paulo, edição especial, p.44, out. 1998.

VEJA, Revista, *Hippies: onde será a festa?*. *Revista Veja*, São Paulo, p.41, nov. 1969.

VEJA, Revista, *Hippies sem paz*. *Revista Veja*, São Paulo, p.70, mar. 1970.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1995.

WADE, Graham. *La música y sus formas: Introducción a la forma em la música clásica*. Madrid, 1986.

YINGER, John Milton. *Contraculture and Subculture*. In: American Sociological Review. Volume 25, número 5, outubro de 1960. Disponível em: «https://www.jstor.org/stable/2090136?seq=1#page_scan_tab_contents». Acessado em: 27 dez. 2018.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1985.

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.
- ALMÔNDEGAS. *Alhos com Bugalhos*, São Paulo: Philips, 1977.
- ALMÔNDEGAS. *Almôndegas*, São Paulo: Continental, 1975.
- ALMÔNDEGAS. *Aqui*, São Paulo: Continental, 1975.
- ALMÔNDEGAS. *Circo de Marionetes*, São Paulo: Philips, 1978.
- ARNALDO BAPTISTA, *Loki?*, Rio de Janeiro: PolyGram, 1974.
- AVE SANGRIA. *Ave Sangria*, São Paulo: Continental, 1974.
- BARRY MCGUIRE. *Eve of Destruction*, Los Angeles: Dunhill Records, 1965.
- BOB DYLAN, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Nova York: Columbia Records, 1963.
- BOB DYLAN, *The Times They Are A-Changin'*, Nova York: Columbia Records, 1964.
- BRAZILIAN OCTOPUS. *Brazilian Octopus*, São Paulo: Fermata, 1969.
- CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*, São Paulo: Philips, 1968.
- CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, GAL COSTA, NARA LEÃO, OS MUTANTES, TOM ZÉ, CAPINAM, TORQUATO NETO E ROGÉRIO DUPRAT. *Tropicália ou Panis et Circencis*, São Paulo: Philips, 1968.
- 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.
- CEZAR DE MERCÊS. *Nada no Escuro*, São Paulo: Epic Records, 1979.

- CHICO BUARQUE. *Chico Buarque de Hollanda vol. 3*, São Paulo: RGE, 1968.
- CLUBE DA ESQUINA. *Clube da Esquina*, São Paulo, EMI-Odeon, 1972.
- COUNTRY JOE AND THE FISH. *The "Fish" Cheer/I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag*. Nova York: Vanguard Records, 1967.
- CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL. *Willy and the Poor Boys*. San Francisco: Fantasy Records, 1969.
- CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG. *4 Way Street*, Los Angeles: Atlantic Records, 1971.
- DAVID BOWIE. *David Bowie*, Londres: Philips Records, 1969.
- ELIS REGINA. *ELIS*. São Paulo: Phonogram, 1972.
- GAL COSTA. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, 1969.
- GERALDO VANDRÉ. *Geraldo Vandré*, São Paulo: RGE, 1994.
- GERSON CONRAD. *Gerson Conrad e Zezé Motta*, São Paulo: Som Livre, 1975.
- GILBERTO GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, 1968.
- GRATFUL DEAD. *Live/Dead*. Burbank: Warner Bros.-Seven Arts, 1969.
- GUILHERME ARANTES. *A Cara e a Coragem*. São Paulo: WEA, 1978.
- GUILHERME ARANTES. *Guilherme Arantes*. São Paulo: Som Livre, 1976.
- GUILHERME ARANTES. *Guilherme Arantes*. São Paulo: WEA, 1979.
- GUILHERME ARANTES. *Ronda Noturna*. São Paulo: Som Livre, 1977.
- JEFFERSON AIRPLANE. *Surrealistic Pillow*. Nova York: RCA Records, 1967.
- JOAN BAEZ. *Farewell, Angelina*. Nova York: Vanguard Records, 1965.
- JOELHO DE PORCO. *Joelho de Porco*, São Paulo: Crazy, 1977.
- JOELHO DE PORCO. *São Paulo 1554/Hoje*, São Paulo: Crazy, 1976.
- JOHN LENNON. *John Lennon/Plastic Ono Band*, Londres: Apple Records, 1970.
- JOHN LENNON. *Live Peace in Toronto 1969*, Londres: Apple Records, 1969.
- JOHN LENNON. *Some Time in New York City*, Londres: Apple Records, 1972.
- KARMA. *Karma*, São Paulo: RCA Victor, 1972.

- LIVERPOOL. *Por Favor Sucesso*, Porto Alegre: Equipe: 1969.
- MADE IN BRAZIL. *Jack, O Estripador*, São Paulo: RCA Victor, 1976.
- MADE IN BRAZIL. *Made in Brazil*, São Paulo: RCA Victor, 1974.
- MADE IN BRAZIL. *Paulicéia Desvairada*, São Paulo: RCA Victor, 1978.
- MARVIN GAYE, *What's Going On*, Detroit: Motown Records, 1971.
- MÓDULO 1000. *Não Fale com Paredes*, São Paulo: Top Tape, 1970.
- MOTO PERPÉTUO. *Moto Perpétuo*, São Paulo: Continental, 1974.
- NEY MATOGROSSO. *Água do Céu – Pássaro*, São Paulo: Continental, 1975.
- NEY MATOGROSSO. *Bandido*, São Paulo: Continental, 1976.
- NEY MATOGROSSO. *Feitiço*, São Paulo: Elektra Records, 1978.
- NEY MATOGROSSO. *Pecado*, São Paulo: Continental, 1977.
- NEY MATOGROSSO. *Seu Tipo*, São Paulo: Elektra Records, 1979.
- 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.
- O BANDO. *OBando*, Rio de Janeiro: PolyGram, 1969.
- O PESO. *Em Busca do Tempo Perdido*, Rio de Janeiro: PolyGram, 1975.

- OS BRAZÕES. *Os Brazões*, São Paulo: RGE, 1969.
- OS MUTANTES. *Os 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.
- PEPEU GOMES. *Geração de Som*, São Paulo: Epic Records, 1978.
- PEPEU GOMES. *Na Terra a Mais de Mil*, São Paulo: Elektra Records, 1979.
- PERFUME AZUL DO SOL. *Nascimento*, São Paulo: Polysom, 1974.
- PETE SEEGER. *Pete Seeger's Greatest Hits*, Nova York: Columbia Records, 1967.

- PINK FLOYD. *The Piper at the Gates of Dawn*, Londres: EMI, 1967.
- RAUL SEIXAS. *Gita*, São Paulo: Philips 1974.
- RAUL SEIXAS. *Há 10 Mil Anos Atrás*, São Paulo: Philips, 1976.
- RAUL SEIXAS. *Krig-Há Bandolo*, São Paulo: Philips, 1972.
- RAUL SEIXAS. *Mata Virgem*, São Paulo: WEA, 1978.
- RAUL SEIXAS. *Novo Aeon*, São Paulo: Philips, 1975.
- RAUL SEIXAS. *O Dia Em Que A Terra Parou*, São Paulo: WEA, 1977.
- RAUL SEIXAS. *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*, São Paulo: Philips, 1973.
- RAUL SEIXAS. *Por Quem Os Sinos Dobram*, São Paulo: WEA, 1979.
- RAUL SEIXAS. *Raul Rock Seixas*, São Paulo: Philips, 1977.
- RAUL SEIXAS. *Raulzito e os Panteras*, São Paulo: Odeon, 1968.
- RAUL SEIXAS. *Sociedade Da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*, São Paulo: CBS, 1971.
- RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS. *As Crianças da Nova Floresta*, São Paulo: GTA, 1977.
- 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.
- ROBERTO CARLOS, *Jovem Guarda*, São Paulo: CBS, 1965.
- SÁ & GUARABYRA. *Cadernos de Viagem*, São Paulo: Odeon, 1975.
- SÁ & GUARABYRA. *Nunca*, São Paulo: Odeon, 1974.

- SÁ & GUARABYRA. *Pirão de Peixe com Pimenta*, São Paulo: Odeon, 1977.
- SÁ & GUARABIRA. *Quatro*, São Paulo: Som Livre. 1979.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Caderno De Viagem*, São Paulo: Odeon, 1975.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Passado, Presente & Futuro*, São Paulo: Odeon, 1972.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Pirão de Peixe*, São Paulo: Continental, 1976.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Terra*, São Paulo: Odeon, 1973.
- SCOTT MCKENZIE. *The Voice of Scott McKenzie*, Nova York: Columbia Records, 1967.
- 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.
- SIMON & GARFUNKEL. *Wednesday Morning, 3 A.M.*, Nova York: Columbia Records, 1964.
- SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*, São Paulo: Odeon, 1970.
- SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*, São Paulo: Odeon, 1971.
- SOM IMAGINÁRIO. *Matança de Porco*, São Paulo: Odeon, 1973.
- SOM NOSSO DE CADA DIA, *Snegs*, São Paulo: Continental, 1974.
- SOM NOSSO DE CADA DIA, *Som nosso*, São Paulo: CBS, 1977.
- TERRENO BALDIO. *Além das Lendas Brasileiras*, São Paulo: Continental, 1977.
- TERRENO BALDIO. *Terreno Baldio*, São Paulo: Continental, 1975.
- THE BEATLES. *Help*, Londres: Parlophone Records, 1965.
- THE BEATLES. *Magical Mystery Tour*, Londres: Parlophone Records, 1967.
- THE BEATLES. *Revolver*, Londres: Parlophone Records, 1966.
- THE BEATLES. *Rubber Soul*, Londres: Parlophone Records, 1965.
- THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Londres: Parlophone Records, 1967.

THE MOTHERS OF INVENTION, *Freak Out!*, Santa Monica: Verve Records, 1966.

THE ROLLING STONES. *It's Only Rock 'n' Roll*, Los Angeles: Atlantic Records, 1974.

THE ROLLING STONES. *Their Satanic Majesties Request*, Londres: Decca Records, 1967.

YES. *Fragile*, Londres: Atlantic Records, 1971.

ZÉ RODRIGUES. *I Acto*, São Paulo: Odeon, 1973.

ZÉ RODRIGUES. *Quem Sabe Sabe Quem Não Sabe Não Precisa Saber*, São Paulo: Odeon, 1974.

ZÉ RODRIGUES. *Soy Latino Americano*, São Paulo: Odeon, 1976.

ZÉ RODRIGUES. *Motel - Trilha Sonora Original do Filme*, São Paulo: Continental, 1975.

ZÉ RODRIGUES. *O Esquadrão da Morte - Trilha Sonora do Filme*, São Paulo: RCA Victor, 1976.

ZÉ RODRIGUES. *Quando Será?*, São Paulo: Odeon, 1977.

ZÉ RODRIGUES. *Hora Extra*, São Paulo: Odeon, 1979.

ZÉ RODRIGUES. *Sempre Livre*, São Paulo: RCA Victor, 1979.

ANEXO

ANEXO A

DVD contendo as músicas analisadas.

É importante relatar que o DVD não contém todas as músicas citadas no trabalho. O caráter poético não foi priorizado. Apenas as músicas analisadas através da linguagem musical foram colocadas aqui.

Faixas:

- 1- Jefferson Airplane - White Rabbit
- 2- Beatles - A Day in the Life
- 3- Jimi Hendrix - The Star Spangled Banner - Live at Woodstock
- 4- Yes - Roundabout
- 5- Raul Seixas - Let Me Sing, Let Me Sing
- 6- Raul Seixas - Mosca na Sopa
- 7- A Barca do Sol - Brilho da Noite
- 8- A Barca do Sol - Corsario Satã
- 9- Almôndegas - Quadro Negro
- 10- Almôndegas - Gaúcho de Passo Fundo
- 11- Almôndegas - Alo Buenas
- 12- Os Mutantes - Adeus Maria Fulô
- 13- Cezar de Mercês - Nada no Escuro
- 14- O Terço - O Vôo da Fênix
- 15- Terreno Baldio - A Volta
- 16- Ave Sangria - Por Que?
- 17- O Bando - Esmagando Sua Sorte
- 18- Os Mutantes - 2001
- 19- O Bando - Disparada
- 20- Terreno Baldio - Passaredo
- 21- Novos Baianos - Só se não for Brasileiro Nessa Hora
- 22- O Terço - Guitarras
- 23- Som imaginário - Mar Azul
- 24- Rita Lee - Teimosia
- 25- Os Mutantes - Baby
- 26- Novos Baianos - Acabou Chorare
- 27- Novos Baianos - Vagabundo Não é Fácil

- 28- Os Mutantes - Bat Macumba
- 29- Karma - Do Zero Adiante
- 30- Som Imaginário - Armina nº 2,
- 31- Rita Lee - Beija-me, amor
- 32- Os Mutantes - Meu refrigerador não funciona
- 33- O Terço - Blues do Adeus
- 34- Módulo 1000 - Turpe Est Sine Crine Caput
- 35- Os Mutantes - Hey Joe
- 36- Moto Perpétuo - Os Jardins
- 37- Moto Perpétuo - Turba
- 38- Almôndegas - Cheiro de Jasmin
- 39- Terreno Baldio - Grite
- 40- Secos & Molhados - O Vira
- 41- Recordando o Vale das Maçãs - As Crianças da Nova Floresta
- 42- O Terço - Terças e Quintas
- 43- O Terço - Mudança de Tempo
- 44- Som Nosso de Cada Dia - Sinal da Paranóia
- 45- Casa das Máquinas - Vale Verde
- 46- Os Mutantes - Chão de Estrelas
- 47- Rita Lee - Sucesso, Aqui Vou Eu
- 48- Os Mutantes - Dune Buggy
- 49- Os Mutantes - Balada do Louco
- 50- Os Mutantes - O Relógio
- 51- Os Mutantes - Dia 36