



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DANIELA MARANGONI COSTA

**Plunct Plact Zum, não vai a lugar nenhum: A ditadura civil-militar contra o rock
brasileiro**

Florianópolis, 2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DANIELA MARANGONI COSTA

**Plunct Plact Zum, não vai a lugar nenhum: A ditadura civil-militar contra o rock
brasileiro**

Dissertação apresentada para defesa, orientada pelo Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt e desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, na área de Sociedade, Política e Cultura no Mundo Contemporâneo.

Florianópolis, 2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Marangoni Costa, Daniela

Plunct, plact, zum, não vai a lugar nenhum : a ditadura
civil-militar contra o rock brasileiro / Daniela Marangoni
Costa ; orientador, Márcio Roberto Voigt, 2023.

175 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Rock Brasileiro. 4. Ditadura
Civil-Militar. I. Voigt, Márcio Roberto. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

Daniela Marangoni Costa

Plunct, plact zum, não vai a lugar nenhum: A ditadura civil-militar contra o rock brasileiro

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 25 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Lauro Wanderley Meller
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Adriano Luiz Duarte
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em História Global.

Coordenação do programa de pós graduação em História

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt. Orientador.

Florianópolis, 2023

AGRADECIMENTOS

Para que essa pesquisa existisse e fosse concluída, faltariam páginas para agradecer a todos. Farei uma tentativa vã de ser breve e, ao mesmo tempo, fazer espaço para todos, agradeço primeiro ao meu orientador, Márcio Voigt, que topou entrar nessa aventura maluca beleza comigo. Obrigada pela parceria!

Ao Thiago, eu não conseguiria sem teu carinho, apoio e animação pelo meu trabalho. À Amanda, irmã de alma, que me fez acreditar em mim mesma diversas vezes ao longo do processo. Eu consegui amiga! (Eu acho!). À Sandra, que vibrou comigo e fez o dia que eu entrei nessa aventura se tornar memorável. Aos meus pais, que não me deixaram desanimar e mesmo em meio à uma pandemia, me lembraram da importância de continuar a jornada acadêmica. À minha psicóloga, Vânia, que me ajudou a superar a ansiedade e, assim, pude sentir prazer com essa pesquisa. À Aline, que mesmo tão longe, se faz presença diária e respirou comigo cada etapa. À Nati, minha parceira rock and roll, pela energia contagiante. À Ana, pelas conversas aliviantes. Ao Foster, por me presentear com a generosidade dos seus conselhos. Ao Alessandro, pela nostalgia que aviva e alegra a memória. À minha irmã, pelos vídeos de animais que traziam leveza. À Lê, por ter surgido em um momento tão triste da vida como a pandemia e feito ele um pouco mais feliz. Ao Yhandê e à Bruna por dividirem comigo a experiência e muita troca de figurinhas. Aos meus avós Delir e Salete, por me lembrarem quem eu sou em tantos momentos. Por fim, à minha vó Olinda, que em sua grandeza, que é maior que toda a história da cidade que dá origem ao nome dela, me ensinou a ser quem eu sou. Amo todos vocês, muito obrigada!

RESUMO

No Brasil, o rock and roll chega nos anos 50, um período de agitação política. Ao longo dos anos 1960 e 1970 o rock desenvolveu-se no país em um contexto de eclosão da Ditadura Civil-Militar, que trouxe um condição de violência policial, variação do poder aquisitivo e das desigualdades sociais e uma rigorosa censura contra qualquer manifestação contrária ao regime. Essa pesquisa tem como tema central a formação e o desenvolvimento do rock brasileiro em seu contexto de Ditadura Civil-Militar. O rock coloca-se contra a Ditadura, não necessariamente através de letras politicamente carregadas, mas sim por meio de sua rebeldia que atuava de maneira contrária aos valores propagados por aquele sistema. Para compreender como o endurecimento das leis, da censura e do conservadorismo civil-militar relacionou-se com a rebeldia criativa do rock brasileiro, foram realizadas as escolhas de alguns artistas e bandas que representam cada fase desse desenvolvimento, sendo eles os cantores Raul Seixas e Rita Lee e as bandas punks Cólera e Fogo Cruzado. O método para a análise dos documentos musicais foi baseado na “Janela do Rock”, do historiador Paul Friedlander e os métodos sugeridos pelo historiador Marcos Napolitano. Essas escolhas possibilitaram a compreensão da dinâmica entre a rebeldia hippie que foi veiculada para um grande público e, com ela a subversão aos valores moralistas sob os quais se apoiaram a ditadura. Também proporcionaram compreender como o punk paulista, que se manteve em um grupo específico de ouvintes e seguidores, apesar de serem alvos da sociedade conservadora, sofreu de maneira menos entusiasta os sintomas do endurecimento da censura.

ABSTRACT

In Brazil, Rock and Roll arrives at the 50's, a timespan of political turmoil. From the 1960 decade to the 70's, Rock and Roll was developed in an emerging civilian-military dictatorship context, which brought an increasing police violence condition, acquisition power and social equality variation and rigid censorship on any manifestation against the dictatorship. This research focus on the formation and development of Brazilian rock and roll on a civil-military dictatorship. Rock and roll stands against the dictatorship, not necessarily through politically charged lyrics, but instead by its rebelliousness which acted antagonistically to the conservative values broadcasted by the current system. To understand how the hardened laws, censorship and civil-military conservative thought were correlated with Brazilian Rock's creative rebelliousness, some artists and bands which represented each phase of this development were chosen, them being the singers Raul Seixas and Rita Lee, and also the punk bands Cólera and Fogo Cruzado. The analysis methods used on music documents were based on the "Janela do Rock" book from author Paul Friedlander and the methods suggested by the historian Marcos Napolitano. Those choices enabled the comprehension of the dynamics between hippie rebelliousness which were broadcasted for a massive audience and with it the subversion of conservative moral values on which relied on the dictatorship. The research also allowed one to understand how the paulista punk rock, which were kept in a specific group of listeners and followers, despite being targeted by conservative society, suffered in a less enthusiastic way the hardening of censorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
Capítulo 1 - AVENTURA COMO ESSA EU NUNCA EXPERIMENTEI: O ROCK AND ROLL: UM MOVIMENTO CULTURAL DE RESISTÊNCIA.....	23
Capítulo 2 - É PRECISO O MEU CARIMBO DANDO SIM: A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA, O CONSERVADORISMO E A RELAÇÃO COM OS MOVIMENTOS CULTURAIS DE PROTESTO.....	52
2.1 - PAREM! ESPEREM AÍ. ONDE É QUE VOCÊS PENSAM QUE VÃO?: O PERÍODO PRÉ DITADURA.....	52
2.2 - MOVIMENTO NO BRASIL TAMBÉM HÁ: A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA.....	57
2.3 - QUEM NÃO TEM VISÃO BATE A CARA CONTRA O MURO: O CONSERVADORISMO CIVIL DA SOCIEDADE DA DITADURA.....	63
2.4 - MAS JÁ PRO SEU FOGUETE VIAJAR PELO UNIVERSO: O CONTEXTO DA CULTURA BRASILEIRA NA DITADURA.....	68
2.5 - PLUNCT PLACT ZUM. NÃO VAI A LUGAR NENHUM: A CENSURA.....	73
2.6 - QUANTO MAIS O ROCK ROLA, MAIS A GENTE GOSTA: OS HIPPIES E A REBELDIA DO ROCK.....	76
2.7 - PLUNCT PLACT ZUM. PODE PARTIR SEM PROBLEMA ALGUM: A ABERTURA POLÍTICA E O ROCK DOS ANOS 1980.....	86
Capítulo 3 - VOU BOTAR FOGO NESSE ASILO: A DITADURA CIVIL-MILITAR E A REAÇÃO DA REBELDIA CRIATIVA NO ROCK BRASILEIRO.....	91
3.1 QUEM NÃO TEM COLÍRIO USA ÓCULOS ESCUROS: RAUL E A REBELDIA DO ROCK AND ROLL.....	93
3.2 LÁ NO REINO DE AFRODITE, O AMOR PASSA DOS LIMITES: RITA LEE E A SUBVERSÃO DO ROCK FEMININO.....	112
3.3 NOSSO FUTURO ESTÁ NO AR, NÃO SE CONSEGUE ALCANÇAR: AS BANDAS CÓLERA E FOGO CRUZADO E O PUNK PAULISTA NA DITADURA.....	128
3.4 QUANTO MAIS DINHEIRO EM JOGO, MAIS A GENTE APOSTA: FESTIVAL DE ÁGUAS CLARAS E O ROCK IN RIO.....	136
3.5 ROQUEIRO BRASILEIRO SEMPRE TEVE CARA DE BANDIDO: RELAÇÃO ENTRE	

O ROCK AND ROLL E A DITADURA.....	145
CONCLUSÃO.....	151
FONTES.....	156
BIBLIOGRAFIA.....	158
ANEXOS.....	165
ANEXO 1 - LETRA ORIGINAL “ÓCULOS ESCURO”.....	166
ANEXO 2 - LETRA FINAL “COMO VOVÓ JÁ DIZIA”.....	167
ANEXO 3 - RAUL AO VIVO EM SANTOS (1982).....	168
ANEXO 4 - LETRA ORIGINAL “AFRODITE”.....	169
ANEXO 5 - LETRA MODIFICADA “BANHO DE ESPUMA”.....	170
ANEXO 6 - LETRA “BARRIGA DA MAMÃE” ORIGINAL.....	171
ANEXO 7 - “ÔRRA MEU” EM GRAVAÇÃO DO ESPECIAL RITA LEE.....	172
ANEXO 8 - CAPA DO ÁLBUM KRIG-HÁ! BANDOLO (1973).....	173

INTRODUÇÃO

Das muitas dualidades que conhecemos no período em que a internet tem feito parte do cotidiano, a disputa sobre o rock ainda estar vivo nos anos 2020 ou ter morrido nos anos 1990 é uma das polaridades que gera discussões acaloradas entre os amantes do gênero. Nas filas de shows, nos comentários de vídeos musicais na internet ou em conversas de bar, o senso comum divide opiniões entre os puristas do rock que defendem que o gênero já perdeu o seu sentido original enquanto os fãs mais vanguardistas defendem que o rock and roll vive. A verdade é que o rock perdeu espaço para novos gigantes comerciais, como o pop e o rap, que desde a década de 1980 vêm crescendo e transformando a indústria, como o rock fez anteriormente.

Contudo, tanto dentro desses novos gêneros, como em novas produções que tentam manter o som que marca o estilo, o rock and roll se faz presente na despadroneização do tempo de duração de uma música, conquistada pelas longas estrofes de Bob Dylan como em “Sad Eyed Lady of the Lowlands - 1966”, os intermináveis solos de Jimmy Hendrix na mesma década e pelos Beatles em músicas com menos de um minuto “Her majesty - 1969”. É encontrado também na produção independente que conhecemos como o rock indie e que lançou grandes bandas nos anos 2000, como o Arctic Monkeys e o The Strokes, ou ainda na incorporação visual da música por meio dos videoclipes, popularizados pelas bandas de rock dos anos 1980 que tiveram espaço e ajudaram a moldar e transformar em gigante o canal de transmissão conhecido como MTV.

É fato que independentemente da disputa entre a morte e vida do rock and roll na atualidade, esse gênero musical marcou e foi marcado por um grande movimento cultural que transformou a indústria da música e que mexeu com a sociedade ocidental das décadas de 1950 a 90. Por isso, através dele é possível compreender as dinâmicas e transformações sociais e culturais que aconteciam na sociedade dessa época. Por meio do rock, via-se pela primeira vez a rebeldia dos jovens sendo usada na produção de músicas - o que até então era feita majoritariamente por adultos, com mais prestígio para os homens -, em acalorados protestos contra a Guerra do Vietnã e contra o conservadorismo que pautava tanto a moral social quanto os governos da época. Essa música feita por uma parte de uma juventude rebelde, carregava sua revolta de forma explícita pelo uso de um inovador instrumento chamado de guitarra elétrica e pelo desenvolvimento de sons pesados, sujos e distorcidos, que

gritavam o descontentamento daqueles jovens contra os motivos que levaram a sua rebeldia ao mundo da produção cultural.

O rock and roll surgiu nos Estados Unidos da América, em uma mistura de blues, gospel e country nos anos 1950. A simples união de gêneros brancos e negros já era, por si só, um ato rebelde em um país que o racismo era ainda institucionalizado. Além disso, as letras de conteúdo sexual causaram um grande rebuliço no centro das famílias brancas suburbanas de classe média, que compartilhavam tanto do racismo arraigado nas regras sociais, quanto dos moralismos que pautavam os princípios daquela sociedade que vivia agarrada ao sonho americano de sucesso e meritocracia. O gênero se espalhou por quase toda a sociedade ocidental que vivia a hegemonia de uma onda conservadora no capitalismo, incitada pelos Estados Unidos da América, e que vigorava da Europa à América Latina.

No Brasil isso não foi diferente. O surgimento do rock brasileiro é uma das grandes incógnitas da música nacional. Muitos acreditam que o rock and roll surgiu no Brasil nos anos 1980, época em que o gênero teve uma grande produção devido ao aumento da veiculação e investimento por parte das gravadoras, o que acarretou no surgimento de diversas bandas como Camisa de Vênus, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, entre outras.

No entanto, o rock brasileiro surgiu muito antes, podendo considerar seu início tanto no iê-iê-iê despolitizado da Jovem Guarda ainda na década de 1950, na abertura proporcionada pelo Tropicalismo no final da década de 1960 ou na adesão dos jovens que consideravam-se fora do sistema, na década de 1970. Embora não trate-se de um movimento cultural que se qualifica como rock and roll, a introdução da guitarra elétrica, a inspiração em grandes bandas de rock como os Beatles, a revolta contra o sistema político-econômico e contra as morais sociais da época aproximam os tropicalistas com algumas características gênero. Esta proximidade, todavia, não passou dos elementos citados. Serviram-se do cenário musical predominante nos países do norte para engolir, deglutir e por meio dessa antropofagia¹, criar um movimento próprio da música brasileira e tanto o próprio grupo quanto a mídia da época e mesmo hoje a maior parte das pesquisas acadêmicas apontam que eles não chegaram a pertencer ao gênero, mas sim compartilharam de perspectivas e inspirações similares, o que gerou a abertura para que na década de 1970 o rock and roll e a rebeldia surgissem no Brasil.

¹ A antropofagia foi uma ideia trabalhada na arte de Oswald de Andrade, um dos líderes do Movimento Modernista Brasileiro, que consistia em inspirar-se no que era produzido pelos movimentos artísticos fora do Brasil e, a partir deles, criar uma arte totalmente nacional e irreverente para a época. (VELOSO, 2017, p. 261).

Levando em conta o que já foi demonstrado, considerar-se-á como início do rock brasileiro a década de 1970, quando o gênero surge por meio da rebeldia criativa em resposta ao endurecimento da Ditadura Civil Militar. O tema da pesquisa é a formação do rock brasileiro e sua relação com o contexto da ditadura civil-militar. Dentro dessa temática, depara-se com o seguinte problema: como o endurecimento das leis, da censura e do conservadorismo civil-militar relacionou-se com a rebeldia criativa do rock brasileiro, em formação na década de 1970 e início de 1980? Sendo assim, este trabalho procura responder a pergunta acima, por meio da investigação de fontes adquiridas de diversas formas, como a análise de músicas, de jornais e de documentos oficiais emitidos pelo governo brasileiro durante a Ditadura Civil-Militar.

Dentre os documentos musicais, serão feitas as análises das seguintes canções: “Óculos Escuros” (1973) e “Carimbador Maluco” (1975) do artista Raul Seixas; “Banheira de Espuma” (1981) e “Ôrra Meu” (1980) da cantora e compositora Rita Lee; “Delinquentes” (1983) e “Desemprego” (1983) da banda Fogo Cruzado; e “Histeria” e “X.O.T” da banda Cólera. A escolha destas músicas dá-se primeiro pelo seu conteúdo, que refletem sobre questões contemporâneas à juventude da década de 1970 e início de 1980 e, desta maneira, auxiliam a análise e a compreensão da sociedade e da cultura da época. Em segunda instância, as escolhas foram realizadas para identificar dois lugares do rock brasileiro dos anos 1970 e 1980. O *mainstream* representado por Raul Seixas e Rita Lee, artistas que conseguiram obter sucesso e reconhecimento comercial e midiático e foram influenciados principalmente pela contracultura; e o *underground*, representado pelas bandas de punk Fogo Cruzado e Cólera. Através dessas duas bandas, que foram escolhidas por compor, juntas, o maior número de canções no primeiro disco de punk, o SUB de 1982 e que tiveram bastante reconhecimento no meio ainda na época e por meio do rock agressivo dos grupos, pode-se compreender quais eram os assuntos abordados pelo rock que representava os que estavam longe dos holofotes da mídia e mais afastados da vigia do governo.

Em relação aos documentos oficiais emitidos pelos órgãos de censura criados durante a Ditadura no Brasil, foram investigados os seguintes: Relatório de Censura da canção “Como vovó já dizia (Óculos Escuros)”, de Raul Seixas e Paulo Coelho (1972-1973); Relatório de Censura da música “Banheira de Espuma”, escrita por Rita Lee e Roberto Carvalho (1981); e o relatório do pedido de liberação para a execução do 2º Festival de Águas Claras (1981). Esses documentos foram selecionados após extensivas pesquisas no site da biblioteca e arquivo nacional e, dentre tantas escrituras encontradas, escolhidos por complementarem a investigação, com a perspectiva dos censores do governo em relação ao

rock como um movimento e aos seus adeptos, principalmente o documento que relata e investiga o Festival de Águas Claras. Além disso, fornecem informações a respeito das músicas analisadas, o que ajuda a compreender as mudanças pelas quais tiveram que passar para serem aprovadas e o que essas mudanças podem dizer em relação ao que era aceitável pelo governo e pela sociedade da época.

Já em relação às matérias de jornais, buscou-se analisar como fontes secundárias, para fornecer uma perspectiva do que era veiculado pela e para a sociedade civil da Ditadura Militar naquele período. Foram encontrados em uma investigação minuciosa pelos jornais catalogados pela Hemeroteca Nacional e foram escolhidos, pois narram episódios como a eliminação de músicas de rock do Festival Internacional da Canção (FIC) de 1966 do Jornal do Brasil [RJ], a vitória de uma música de rock no FIC de 1972 - no qual Raul Seixas foi o premiado e lançou oficialmente sua carreira - do periódico A Luta Democrática [RJ] e uma matéria sobre o Rock and Rio e a reflexão do “atraso” do rock brasileiro (1984) divulgada pelo jornal Última Hora [RJ]. Os periódicos em questão foram escolhidos por trazerem ricas informações a respeito da mídia e do que consumia aquela sociedade sobre o rock and roll.

Para poder obter as informações das fontes escolhidas da melhor maneira possível, foi utilizado o estudo realizado por Tânia Regina de Luca no artigo “História dos, nos e por meio dos periódicos” (2008) sobre a utilização de notícias de jornais para o estudo da História. A autora reflete sobre a importância da utilização de periódicos para o estudo da história, pois nestes materiais são encontradas informações sobre as pessoas comuns que compunham a sociedade. Também é possível identificar que tipo de informações e de que maneira elas eram repassadas a essas pessoas, como pontuou ao analisar a atuação da imprensa durante a Ditadura Vargas:

Ao lado de outros veículos como o rádio e o cinema, a publicação cumpria função estratégica na difusão dos valores e modo de vida norteamericano e, apesar de não ser uma iniciativa oficial, ajustava-se às demandas do poder [...] O papel desempenhado por jornais e revistas em regimes autoritários, como o Estado Novo e a ditadura militar, seja na condição de difusor de propaganda política favorável ao regime ou espaço que abrigou formas sutis de contestação, resistência e mesmo projetos alternativos, tem encontrado eco nas preocupações contemporâneas, inspiradas na renovação da abordagem do político. (LUCA, 2008, p. 129).

Desta forma, compreende-se a importância de utilizar matérias de jornais como documento e fonte para esta pesquisa e com base na investigação de Tânia, ainda é possível identificar as formas de extrair os dados deste tipo de documento de forma proveitosa, das quais incluem-se a reflexão de que o historiador deve atentar-se à materialidade do jornal com

o qual trabalha. Esta materialidade trata tanto da forma física do jornal (horizontal, vertical, tipo de papel e fonte gráfica, se possível), quanto o formato das informações contidas por meio das impressões (letras pequenas, letras grandes, se está nas páginas iniciais ou apenas nas páginas internas e o destaque conferido para o texto). Além disso, deve-se investigar o jornal (instituição) e a sua atuação na comunidade, além de estudar também o local de publicação e disseminação desse jornal e o seu contexto da época. É relevante também verificar em que seção do jornal o artigo foi publicado e a frequência com que o assunto aparece naquele periódico.

Para investigar adequadamente as fontes oficiais, por sua vez, foi utilizada a análise de Carlos Bacellar em seu artigo “Uso e mau uso dos arquivos” (2008) que trata sobre a utilização de documentos manuscritos oficiais, aprofundando-se em todo o processo de pesquisa, fichamento e, por fim, na análise documental. O método sugerido por Bacellar que optamos por utilizar para este estudo adequa as fontes que foram analisadas no terceiro capítulo como um Arquivo do Poder Executivo e afirma que primeiramente "conhecer o funcionamento da máquina administrativa para o período que pretende pesquisar" (BACELLAR, 2008, p. 44), ou seja, analisar como funcionava estruturalmente o sistema político-governamental da época. É importante também refletir sobre questões como em que condições aquele documento foi redigido, por quem e para quem, qual o propósito de sua mensagem. Após contextualizado o documento, respondendo as perguntas mencionadas, é preciso ter em mente que a fonte oficial não é neutra e carrega as opiniões e normas do órgão que o escreveu, portanto surge a necessidade de compreender não apenas o funcionamento geral do sistema em que aquele documento foi emitido, mas também do órgão específico que foi seu responsável e os seus interesses, para obter mais informações sobre aquele documento em si.

Em relação à metodologia para a análise musical, foram seguidos os moldes estabelecidos por Napolitano (2002) e por Friedlander (2017), cujos estudos e sugestões completam-se mutuamente, fazendo crer que a combinação de ambas tornará a investigação mais completa e bem sucedida. Para Napolitano, é primordial compreender o contexto do período em que a música foi escrita e lançada. Ele ainda afirma que é importante ter em mente que uma música possui diversos significados, sendo assim, é essencial mapear o máximo possível das camadas de sentidos imbuídos em uma obra musical, desde os sentidos inseridos pelos artistas durante a produção de uma canção, quanto os incluídos pela mídia que a propagou e aqueles que foram adicionados pelos ouvintes. Ainda, é importante ir além da análise apenas da letra da música, sendo necessário considerar questões como:

Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos. (NAPOLITANO, 2002, p. 80).

Friedlander, por sua vez, criou um método de análise musical, mais especificamente de músicas de rock and roll, a qual chamou de “Janela do Rock” (FRIEDLANDER, 2017, p. 14). Nele, a análise divide-se em 5 etapas, sendo elas da música (que instrumentos aparecem, qual o compasso e instrumento dominantes, que estilo e arranjo vocal foi adotado e se há algum solo instrumental), da letra (quais os temas da canção, se há a narração de uma história, classificação temática - ou seja, romântico, erótico, protesto e outros -, se existe alguma mensagem político-cultural e, se existir, se elas estão explícitas ou subliminares). A terceira etapa é a de investigação do histórico do artista (condições psico-sociais e econômicas, história musical e marcos da carreira), enquanto a quarta trata do contexto social que cercava e influenciava o artista / banda, questão já bastante trabalhada para a investigação de todas as formas de documento histórico. A quinta, por sua vez, estuda a atitude, o que leva em consideração as performances ao vivo e os videoclipes existentes.

Apesar de não possuir o embasamento teórico musical, pretende-se realizar uma análise justa através da interpretação das impressões e sensações obtidas pelo som da canção, para que contemple ao menos o essencial para uma compreensão mais qualitativa possível e próxima do ideal estabelecido pelos métodos de investigação musical na história.

Ainda refletindo sobre as formas de análise de uma música como um documento, retoma-se um pouco a atenção ao assunto, a fim de gerar o reconhecimento da música como um documento histórico tão importante quanto um documento oficial governamental. Por mais que já tenham sido feitos muitos trabalhos que analisam a música como documento nas duas últimas décadas - comprovando não apenas que essa é uma possibilidade, mas que a música pode ser uma ótima forma de analisar o passado - sentiu-se a necessidade de demonstrar a relevância deste material como fonte.

A democratização da música popular como conhecemos, surgiu com a criação de tecnologias que possibilitaram que esse som fosse compartilhado fonograficamente em larga escala. No século XX, após a criação de rádios e aparelhos de gravação, a distribuição tornou-se mais viável e a música passou a ser tocada em dispositivos de reprodução, além das já conhecidas apresentações. Já neste momento, pode-se perceber a disputa que Douglas

Kellner trabalha e que analisa-se em seguida. Trata-se de uma disputa de poder sobre aquele bem cultural que antes era pertencente apenas aos que faziam parte de uma classe social mais abastada e posteriormente passou a fazer parte também do cotidiano de trabalhadores e classes mais empobrecidas. Sobre a popularização da música e o seu novo formato menos erudito e mais acessível, Marcos Napolitano em seu livro *História e Música* (2002), explica que:

Apesar de combatida pelos críticos mais exigentes, a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras, que cresciam vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX. (NAPOLITANO, 2002, p. 16).

Ao tratar de um documento como esse, popularizado e distribuído pelas grandes mídias, cabe realizar uma reflexão sobre a indústria cultural de massas. Kellner reflete sobre esta questão ao comentar sobre os estudos de Adorno e Horkheimer, concluindo que as comunicações de massa estão centralizadas no lazer de todas as classes e cumprem diversos papéis, como o de promover a socialização e de mediar a realidade através de suas lentes, gerando impactos no cotidiano sócio-cultural de cada pessoa e político-econômico de uma sociedade (KELLNER, p. 44, 2001). A partir desse panorama é possível refletir que além da importância da mídia de massas por propriamente transmitir objetos culturais e informações que serão consumidos pelas pessoas em seus momentos de descanso e divertimento, ela também acaba realizando um recorte desses conteúdos. Esses recortes, por sua vez, podem ser feitos por diversos motivos e através de múltiplas perspectivas.

A preocupação dos autores comentados por Kellner aparece quando percebem que as informações que são transmitidas por essas indústrias culturais, sofrem um recorte conforme os interesses econômico-sociais por parte daqueles que detêm em suas mãos a indústria, ou seja, a elite. “A produção da mídia está, portanto, intimamente imbricada em relações de poder e serve para reproduzir os interesses das forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e a luta” (KELLNER, p. 64, 2001). Por este motivo, ao analisar um objeto cultural transmitido por uma indústria de massas, é necessário identificar ainda quais são as ambições desses empreendimentos e como elas interferem na divulgação do objeto estudado, pois

Enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre

grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que as constituem. (KELLNER, p. 27, 2001).

Sendo assim, assimilar a atuação da indústria cultural é essencial para compreender melhor o contexto dos documentos e do tema analisados.

A partir dessas análises, é possível compreender que assim como um jornal que registra notícias e informações sobre o dia-a-dia de uma sociedade, uma música produzida também carregará informações sobre o seu tempo, seu contexto e a sociedade em que essa canção seria inserida. Por meio da relação que as músicas criam com o público, é possível compreender o gosto cultural para canções daquele momento e local na história, assim como o conteúdo que compõe tanto a sua letra, quanto a melodia, dizem muito sobre o artista e de onde ele escreve. Ainda que uma música fale apenas de romance, podemos compreender, por exemplo, que naquele momento refletir sobre o amor era algo aceito e compartilhado, assim como a melodia mais calma ou agitada pode nos mostrar as tensões sociais do seu contexto. É importante compreender que “o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra” (NAPOLITANO, 2002, p. 100). Sendo assim, a música pode falar sobre quem escreveu, sobre o que essa pessoa gostaria de falar e também sobre quem a ouvia ou repelia. Ela traz uma amplitude de informações que podem e devem ser investigadas em uma pesquisa histórica.

No entanto, este não é um documento como outro qualquer, pois exige uma análise muito ampla de tudo que o cerca, desde o artista ou a banda que o escreveu/gravou, passando pelo contexto sócio-político-econômico e cultural de sua escrita e lançamento, pela relação do público-alvo com essa música, até as relações culturais que possibilitaram que a canção fosse criada. Sobre as interações culturais que permitem a criação e inovação artística, Moraes reflete que “na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se etc” (2000, p. 214). O rock and roll é um dos exemplos destas misturas culturais, que reuniu a música branca de classe média, com a música branca pertencente à classes menos abastadas e mais rurais como o country, com a música urbana negra do rhythm and blues e com a música negra gospel.

É preciso ainda compreender que música é um documento subjetivo, pois trabalha tanto o que temos palpável como o que está escrito no papel (jornais, métricas industriais, letra, partitura e etc), mas também é preciso levar em conta a relação sentimental e psicológica deste documento para com a sociedade da qual ele fez parte. Sendo assim, sente-se a necessidade de relacionar as questões sociais com as psicológicas, e para isto foram utilizados os estudos de Marcuse sobre a psicanálise freudiana e as sociedades modernas. Ainda sobre a subjetividade da música como um documento histórico, Napolitano reflete que:

Portanto, o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica. Os processos de mediação cultural, de natureza diversificada, envolvem as diversas ações de aproximação entre indivíduos ou grupos sociais e as obras da cultura, via produção cultural, meios de comunicação, crítica de arte e ações institucionais. (NAPOLITANO, 2002, p. 32).

Sendo assim, mesmo se tratando de uma fonte pouco convencional e que apresenta certas dificuldades - como muitas outras - a música é uma excelente forma de estudar e compreender o passado.

Pensando na música como um agente cultural inserido e atuante em uma sociedade, pode-se ampliar um pouco a discussão e refletir sobre a cultura em si como esse agente social. Quando pensamos em produtos culturais, as primeiras coisas que nos vêm em mente são as artes plásticas, a literatura, o teatro, o cinema e a música. Com as tecnologias de comunicação que vêm se desenvolvendo desde o século XX, esses bens de consumo artístico expandem-se progressivamente. Na atualidade, as redes sociais são um dos maiores produtores e espaços de divulgação cultural, o que um dia foi feito por jornais, rádios e televisão, que eram considerados tão modernos e relevantes como o Instagram é hoje. Muitas músicas são lançadas em tamanhos menores para serem utilizadas em “reels” ou “tiktoks”, com riffs pegajosos que encaixam perfeitamente em edições impressionantes de animações, de coreografias, curtas atuações ou vídeos virais, o que demonstra o impacto que essas novas formas de transmissão causam na própria produção cultural. Em relação à interligação da produção cultural com a disseminação por meio das telecomunicações, Douglas Kellner reflete que:

As chamadas cultura e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e devem, por isso, ser vistas como importantes

instituições das sociedades contemporâneas, com vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais. (KELLNER, 2001, p. 44).

Nesse caso, parte-se da perspectiva de que a mídia é um importante agente cultural e que não deve ser desconsiderada apenas porque ela gera contradições ou porque carrega o interesse de enriquecimento individual e o convencimento por parte daqueles que possuem o poder de ser os donos desses meios de comunicação sobre as massas que consomem esses novos transmissores de informações e cultura. Em relação à esta perspectiva, Kellner considera que

Enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que as constituem. (KELLNER, 2001, p. 27).

Refletindo sobre esse exame que Kellner realiza, pode-se compreender melhor as dualidades geradas por uma cultura inserida em uma mídia digital e tecnológica. Assim, trazendo a discussão da cultura da mídia para a música novamente, é concebível que a canção seja um produto cultural controverso em uma constante disputa de poderes: entre o artista e a mídia, entre a mídia e os consumidores, entre os ouvintes e o próprio artista, entre todos esses citados e o contexto sócio-político e econômico.

A cultura, como já visto, reflete o seu tempo, mas pode o fazer tanto de forma condizente com as convenções da época (como as músicas que se adequam ao formato comercial), quanto resistentes aos novos e velhos valores que pautam os acordos sociais, como é o caso das músicas de protesto, ou canções que são lançadas fora dos moldes industriais e que, por sua própria atuação, também geram impactos nessas normas, fazendo-as estar em constante alteração.

Sendo assim, compreende-se que não existe uma constante dentro do universo cultural, muito menos quando ele é utilizado pela e para a mídia e as comunicações de massa, que agregam a esse sistema outros aspectos importantes como o interesse comercial das bandas e artistas, o interesse dos donos desses canais de comunicação que também geram grande impacto no que será ou não transmitido em sua plataforma, entre outros. Mas essas questões não devem se tornar um fator para desconsiderar a cultura e, mais especificamente para esta pesquisa, a música como uma importante fonte de compreensão do passado, visto

que “na verdade, para funcionar diante de seu público, a cultura da mídia precisa repercutir a experiência do social, "encaixar-se" no horizonte social do público, e assim a cultura popular da mídia haure medos, esperanças, fantasias e outras inquietações da época” (KELLNER, 2001, p. 138).

Antes de seguir apresentando os objetivos desta pesquisa, sentiu-se a necessidade de explicar os motivos que levaram à adoção do termo “civil-militar”, ao invés da nomenclatura apenas “militar” quando se refere à Ditadura no Brasil. A discussão sobre o uso deste termo não é tão recente, mas também não data de tanto tempo. Autores como Carlos Fico, que é um grande nome das pesquisas sobre o regime militar no Brasil, também já fazem o uso desta nomenclatura para se referir a um período do regime.

No caso desta pesquisa, optou-se por incluir a terminologia “civil” pois boa parte da sociedade também foi responsável pela manutenção da Ditadura no país. Enxerga-se essa participação principalmente na sociedade elitista que dominava os meios de comunicação da época e auxiliaram no projeto de propagação do medo de um comunismo inexistente no Brasil, que gerou a abertura para a aceitação dos civis para a tomada de um golpe de estado por parte dos militares. Essa parte da sociedade que participou ativamente do golpe, mas que atuou “por trás dos panos”, é estudada minuciosamente por Dreifuss, que foi utilizado para compreender esta relação civil-militar ao longo do segundo capítulo desta dissertação.

No entanto, os autores citados que defendem que o golpe foi Civil-Militar, mas a Ditadura não, pois os civis perderam seus poderes e participação política. No entanto, para esta pesquisa, optou-se por manter o termo ao longo de todo o período ditatorial. A escolha deste termo não se dá por crer que houve participação social ativa durante o regime que possibilitava sua continuidade, mas considera-se de certa forma coadjuvantes passivos da ditadura, a sociedade da classe média brasileira que ascendeu economicamente nesse período e em nome do seu sucesso, acomodou-se e amedrontou-se diante de um governo autoritário, de denúncias de mortes e torturas e do crescimento da desigualdade social no país, por considerar que ela auxilia a compreender que tipo de sociedade o rock encontrou no Brasil. Ainda, considera-se coadjuvantes passivos também aqueles civis que compartilhavam dos valores conservadores morais impostos pela ditadura durante todo o seu período, que denunciavam os grupos de oposição e tentavam impor para seus filhos os mesmos valores, na esperança de impedi-los de se juntarem aos rebeldes inimigos que surgiram com a ascensão da contracultura e do rock no Brasil.

Desta maneira, esse trabalho tem como objetivo geral compreender de que forma o rock brasileiro se relacionou com o governo e a sociedade vigentes no período de sua

formação. Em relação aos objetivos específicos, elegeram-se os seguintes: assimilar o rock and roll como um movimento sócio-cultural brasileiro marcado pela rebeldia criativa; realizar um debate historiográfico sobre o que já foi identificado em relação ao rock brasileiro.

Foi adotada para essa pesquisa uma perspectiva marcuseana da investigação do rock and roll como um movimento sócio-cultural inserido em um contexto político e econômico. Percebeu-se esta necessidade por trabalhar com um movimento cultural que estava contextualizado em um cenário bastante caótico de pós-guerra, de polaridade e tensões causada pela Guerra Fria, da iminência de novos conflitos armados como a Guerra do Vietnã e as ditaduras latino-americanas, além de analisar fontes com um caráter bastante subjetivo que leva em conta aspectos sentimentais e pensamentos mais abstratos que se relacionam com um artista e o ouvinte de uma música. Essa perspectiva, no entanto, foi mediada pelos estudos do sociólogo Herbert Marcuse, principalmente pelo seu livro **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud** (1975).

A escolha deste autor deu-se primeiro por conta da sua relação com o tema, visto que as pesquisas de Marcuse foram amplamente adotadas pela contracultura, movimento de protesto contra os valores conservadores, mas também contra os ideais consumistas propagados pela tecnocracia norte americana e que fez parte de uma das diversas vertentes do rock and roll tanto como um gênero musical, quanto como um movimento sócio-cultural. Mas a opção de utilizar os estudos de Herbert também se deu por conta de sua excelente análise social e a relação da psicanálise e o impacto subjetivo que advém dos acontecimentos públicos e coletivos. Ou seja, o uso do Marcuse ampara a reflexão sobre a rebeldia criativa do jovem como forma de reação ao meio e às condições sociais e culturais nas quais ele vive. Dessa forma, o rock surge como um catalisador desta reação e ao mesmo tempo uma forma de expressar essa inconformidade e desobediência.

Por meio dessas relações e conexões entre a psicologia individual, o convívio coletivo social e os contextos econômico, político e cultural, tentou-se compreender de que maneira a rebeldia criativa do rock and roll e seus adeptos se inseriram neste quadro. Parte-se de uma perspectiva que adota a rebeldia do rock tanto como resultado dessas relações mencionadas, quanto como atores criativos em busca da sua própria sentença sobre os acontecimentos conturbados das quais fizeram parte durante a segunda metade do século XX. Essas questões foram abordadas com mais detalhes no primeiro capítulo, que tentou compreender de que maneira a rebeldia do rock conseguiu feitos tão grandiosos a ponto de transformar, pela primeira vez, a indústria e o comércio musical.

Essa análise está inserida em um programa que atualmente trabalha com a abordagem da História Global. O próprio Douglas Kellner refletia, no auge da aderência dos programas à metodologia da História Cultural, que ela não deveria ser analisada de forma exclusiva. Ele pensava em um multiculturalismo baseado na ideia de multi perspectiva nietzschiana que acreditava que

Quanto mais perspectivas usarmos num texto para fazer a análise e a crítica ideológica - sexual, semiológica, estrutural, formal, feminista, psicanalista, etc. -, melhor poderemos entender todo o espectro de dimensões e ramificações ideológicas de um texto. Segue-se, portanto, que uma abordagem multiperspectiva fornecerá um arsenal crítico, toda uma gama de perspectivas para dissecar, interpretar e criticar produtos culturais. (KELLNER, 2001, p. 130).

Desse modo, é coerente refletir que o Brasil estava inserido em um contexto mundial, em um modelo de economia capitalista e valores morais conservadores compartilhado pela maior parte do mundo ocidental, vivenciando as tensões e a polarização da Guerra Fria e comprando (ou adotando) dos EUA uma campanha de geração de medo contra o modelo sócio econômico comunista - ainda que este modelo estivesse longe de ser aderido pelo Brasil ou mesmo pelos Estados Unidos. O país também vivia suas particularidades, como um recém instaurado regime militar, mas que também não o experimentava sozinho, pois na década 1970 seus vizinhos latinoamericanos como o Uruguai, a Argentina e o Chile adotam uma forma de governo muito próxima, todos em regimes de cerceamento de liberdades individuais e coletivas, de muito controle e intervenção governamental nas esferas da educação e cultura, além da própria economia e política. O rock brasileiro, apesar de também obter suas particularidades, não perdeu suas principais características ao chegar no país, assim como aconteceu também no rock argentino. Por conta dessas interconexões entre o objeto de pesquisa, ou seja o Brasil da Ditadura Civil-Militar e o Rock Brasileiro, com o mundo globalizado (principalmente ocidental, mas que também relacionou-se profundamente com o mundo oriental no caso específico do rock and roll por meio da contracultura), considera-se impraticável não conectar, ainda que brevemente, essa pesquisa com a História Global.

Ao trabalhar com a História Global e Cultural ao longo deste trabalho, buscou-se fazer por meio dos estudos de Conrad, com seu livro “O que é História Global” de 2019, que é um dos precursores sobre os métodos dessa nova abordagem. Dos três modelos de História Global definidos por Conrad (2019), ou seja, história do mundo, histórias conectadas e histórias integradas, trabalhou-se com o segundo, visto que o Brasil conectava sua forma de

governo com os países vizinhos, seus valores morais com a hegemonia anticomunista instaurada pelos EUA e visto também que o rock and roll foi um movimento cultural que buscou referências globais (no oriente e ocidente) e também teve um impacto global na indústria cultural. Todas essas questões inserem o tema trabalhado dentro de uma história global conectada.

Dentro dessa abordagem global conectada, identificam-se as narrativas que perpassam o movimento sócio-cultural estudado, como as semelhanças e diferenças do rock brasileiro e o que foi produzido no restante do mundo, como o cenário conservador e os governos autoritários vizinhos ou mais livres de direitos políticos. O resultado dessa identificação dos casos singulares - como o do rock brasileiro - constituiu essa dissertação, marcando a relevância dessa abordagem e dos métodos que ela disponibiliza para tornar manifesto o que está implícito neste tema de pesquisa histórica.

Tendo em vista a apresentação dos temas, metodologias, conceitos e discussões que foram realizados, crê-se na relevância dessa pesquisa por se propor a contribuir para o desenvolvimento do estudo da história do Brasil, mais especificamente para ampliar os conhecimentos acerca da cultura, dos movimentos sócio-culturais, da cultura de protesto, sua relação com o regime militar e com a sociedade que apoiava ou acatava ao sistema autoritário da época e sobre a história do rock brasileiro.

Muitos trabalhos sobre os temas citados já foram publicados, e foram utilizados para embasar esta investigação, com o propósito de dar sequência aos estudos já realizados ao tentar compreender de que maneira a subversão e a rebeldia do rock expressou-se no contexto brasileiro, não apenas pelas letras como boa parte dos trabalhos já realizados até o momento, mas principalmente por meio das mensagens que não são registradas no papel de uma composição, como o comportamento do artista dentro e fora do palco e como ele reflete em sua música, além da mensagem que a melodia também passa a transmitir a partir do resultado desse cruzamento de elementos. Ainda que a contribuição não sugira nenhuma grande novidade em si, pretende-se realizar esse entrelaçamento de fontes para compreender de uma maneira mais ampla a perspectiva não apenas da sociedade ou do roqueiro, mas a relação de ambos e os resultados que este entrelace pode nos apresentar.

No entanto, ainda existem lacunas a serem preenchidas, principalmente porque a história está em constante renovação por meio de novas descobertas e reflexões. Mas também por necessitarem de mais estudos para contribuir com uma visão mais ampla do assunto, como identificou Napolitano quando sugeriu uma divisão das fases do desenvolvimento da música brasileira. Na 4ª fase, que diz respeito aos anos de 1972 a 1979, ele reflete é um

“período histórico pouco estudado, mas fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” [...] quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB” (NAPOLITANO, 2002, p. 48).

Ou seja, deseja-se contribuir para a ampliação do conhecimento e das perspectivas sobre esse período que ainda carece de análises e novos materiais. A colaboração que esse trabalho oferece, consiste em identificar fundamentalmente como a rebeldia do rock usou a sua criatividade contra os moralistas da sociedade da época e, conseqüentemente, como ela respondia e transformava-se sempre em uma maneira de subversão cultural. Sendo assim, pretende-se contribuir para aprofundar os conhecimentos já existentes ou ao menos ampliar os debates existentes, forjando novas possibilidades e incitando o empreendimento de novas pesquisas histórico-científicas.

Essa pesquisa foi estruturada em três capítulos. No primeiro abordou-se o rock and roll e o seu contexto, tentando-se compreender de que maneira a rebeldia e a agressividade apareceram nesse gênero musical e de que forma esses comportamentos e a música jovem se relacionou com os movimentos sociais em voga. No segundo capítulo, compreendeu-se o cenário global em que o Brasil estava inserido durante o período do recorte desta investigação, além de se analisar o que acontecia dentro do país em acordo e em desacordo com o que era encontrado em países latino-americanos como a Argentina e países como os EUA e a Inglaterra. Já no terceiro capítulo, analisou-se o surgimento do rock brasileiro e de que maneira ele se relaciona tanto com o contexto da Ditadura Civil-Militar, quanto com a sociedade da época e a conexão com os movimentos de resistência e protesto e com a sociedade, em acordo com as normas oficiais e morais do regime.

Capítulo 1 - AVENTURA COMO ESSA EU NUNCA EXPERIMENTEI: O ROCK AND ROLL: UM MOVIMENTO CULTURAL DE RESISTÊNCIA

Este capítulo tem como intuito entender o que foi o rock and roll como um fenômeno cultural, discutir suas contradições e assim o assimilar como um movimento sócio-cultural marcado pela rebeldia criativa e apropriado pela indústria.

Enquanto muitos países europeus e africanos ainda se recuperavam lentamente dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos da América (EUA) cresciam vertiginosamente e solidificaram sua posição como uma potência mundial. A indústria bélica, dos bens de consumo e de tecnologia estava funcionando e desenvolvendo-se a todo vapor, exportando sua produção para todo o mundo. Enquanto a França, a Alemanha e a Itália - que também recuperavam-se do fascismo e do nazismo - tentavam reconstruir seus países devastados, a economia prejudicada e a instabilidade política gerada pela guerra, os EUA beneficiava-se da vitória que fomentou uma estabilidade econômica, política e social tanto internamente, quanto relacionada com os países vizinhos por meio das trocas comerciais - conhecido como Plano Marshall, que visava um acordo de reconstrução da Europa.

Nesse mesmo período e contexto, os Estados Unidos fomentavam ideias e políticas externas com os países capitalistas, através da Doutrina Truman. Com isso, tratou-se de uma que propagavam o *American way of life*, cujo propósito era demonizar o comunismo e vangloriar o capitalismo, estimulado pelo consumismo que se tornou um sinônimo de qualidade de vida, por meio de uma doutrina tecnocrática². Todos esses acontecimentos, a estabilidade econômica que promoveu a ascensão de uma nova classe média e o clima de prosperidade culminaram em um fenômeno conhecido como *Baby Boom*, que constituiu-se no crescimento recorde de nascimentos, visto que as famílias naquele momento poderiam custear com segurança seus filhos e o aumento do quadro familiar. Este acontecimento proporcionou um aumento significativo populacional e os nascidos daquela década de 40 tornaram-se adolescentes e jovens nas duas décadas seguintes, sendo eles os protagonistas do rock.

² A tecnocracia foi estudada e definida por Theodore Roszak e consiste na fomentação de uma falsa sensação de liberdade e bem-estar, proporcionada pelo aumento da possibilidade de adquirir bens de consumo e tecnologias e, em troca, recompensava com o trabalho demasiadamente explorado pelo capitalismo e pelo conformismo diante das decisões que o sistema faz e reflete diretamente na vida pessoal das pessoas. Ele reflete que esses ganhos “da mesma forma que nossos anseios sexuais, esse tipo de ‘lazer’ não passa de um benefício adicional ao carreirismo — o prêmio que cabe ao subalterno bem comportado” (ROZAK, 1972, p. 18).

Os *baby boomers* - diferentemente de seus pais que lutaram na guerra e enfrentaram dificuldades financeiras no início de sua vida adulta, até alcançar o crescimento econômico no pós guerra - tiveram acesso a universidades, ao lazer e ao tempo ocioso. “Pela primeira vez, muitos jovens não precisavam trabalhar para completar a renda familiar, levando à emergência de uma cultura jovem ligada ao tempo livre e o lazer” (AFONSO, 2016, p. 24). Essa liberdade desfrutada pelo jovem de classe média da década de 50 também proporcionou a emancipação intelectual. Naquele momento, eles deixavam de lado os velhos valores geracionais e passavam a refletir sobre o que fazia sentido para uma nova juventude e um novo momento social.

Sendo assim, passaram a desejar e exigir que fossem incluídos nos espaços político-sociais, que até o momento eram feitos apenas por adultos. Parte daquela mocidade teve, pela primeira vez, a oportunidade de refletir sobre os valores sociais como o racismo e o machismo, sobre o cenário político e assim, exigir mudanças nos padrões estabelecidos que consideravam muito conservadores para aquele novo momento. Os velhos preceitos não faziam mais sentido e ao enfrentar a resistência dos adultos para as mudanças que ensejavam, os jovens “viam-se obrigados a aceitar regras e rituais impostos pela sociedade adulta e, por conta disto, rebelaram-se” (ROCHEDO, 2011, p. 34).

A revolta contra os valores impostos pela sociedade foi catalisada pela indústria cultural, que investiu em filmes que abordavam essa temática e em locais de encontros e reuniões de jovens com custos mais amenos, como os fast-foods. No entanto, apesar da investida industrial para retratar e atrair a juventude para os novos produtos mencionados, foi através da música e do cinema que a Indústria Cultural conseguiu capitalizar com mais sucesso esse mercado (AFONSO, 2016, p. 25). Foi nesse contexto que surgiu o rock and roll. Friedlander analisa que

Em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afroamericana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta característica dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído. (FRIEDLANDER, 2017, p. 31).

A própria origem do rock já caracterizava um movimento de rebeldia e resistência em relação aos padrões conservadores da sociedade norte-americana da década de 1950. O racismo ainda era institucionalizado (ou seja, ainda era uma regra oficial), principalmente no sul do país, onde ainda havia divisões de escolas para negros e escolas para brancos, de lados

do ônibus e principalmente havia as segregações de empregos e oportunidades. Todas essas questões que demonstram o atraso e que assinavam a falta de representatividade para os jovens na indústria da música, aliados a um novo ritmo contagiante, possibilitaram que o rock and roll fosse adotado como o novo retrato cultural da juventude daquela época. Sobre essa atuação jovem, Roszak reflete que

Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens. É entre a juventude que a crítica social significativa busca hoje uma audiência receptiva, à medida que, cada vez mais, cresce o consenso de que é aos jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos. (ROSZAK, 1972, p. 10).

Não há uma maneira oficial de definir ou classificar o rock and roll. Para compreender e poder analisá-lo de forma adequada, foram consideradas algumas opções, como a divisão sugerida por Paul Friedlander (2017), que leva em conta apenas até os anos 1980, visto que o livro foi escrito ainda na década de 1990. A partir desse momento, sugere-se a inclusão da perspectiva de uma nova fase, incluindo o grunge e o início do indie com a chegada dos anos 2000.

O surgimento do gênero foi marcado por artistas como Chuck Berry e Little Richard, rapazes negros que descreviam em seu animado ritmo o cotidiano dos jovens estudantes e trabalhadores, seus dilemas amorosos e as reflexões emancipatórias da juventude. Nesse momento, as produções de rock ainda não possuíam caráter crítico político-social, mas o simples fato de ser feito por jovens negros para toda a mocidade já era um grande ato rebelde para os genitores tradicionalistas da época. Apesar de haver uma segregação dentro do próprio movimento - como por exemplo, a alta popularização de artistas brancos do rock, em detrimento dos negros -, o gênero ainda tocava em assuntos considerados tabus, como o amor e as relações entre as pessoas. Sobre essa questão mencionada, Friedlander destaca que "é importante, portanto, ao avaliarmos se o comportamento, música, letras e vestimenta contém elementos de rebeldia, entender como este comportamento se relaciona com o que é considerado normal para o período - o contexto social" (2017, p. 21). Sendo assim, mesmo que as músicas não fossem carregadas de julgamentos, o que fora produzido neste primeiro período que é considerado a primeira geração do rock, já o caracterizava como uma música de rebeldia. Dessa forma, é possível refletir que

A história das letras do pop/rock registra uma transmissão de mensagens implícitas e explícitas, relatos, símbolos de rebeldia, mudança social e amor. Durante cada grande período, a definição do que constituía o status quo (o moralismo corrente), e depois do que constituía a rebeldia e a reação, mudava segundo as condições históricas e culturais. A era do rock clássico foi marcada pela política conservadora da Guerra Fria e por rigorosos códigos morais e sexuais. Por isso, letras que apenas sugerissem atividades sexuais, movimentos incontroláveis à música e uma mudança na autoridade eram, por si sós, uma ameaça ao poder dominante. Por sua natureza, elas incitavam um comportamento rebelde. (FRIEDLANDER, 2017, p. 402).

Durante o surgimento do rock and roll, na primeira metade da década de 1950, a indústria comercial pouco fez sobre o que era produzido de novo. Ao contrário, considerava um risco desnecessário enfrentar a sociedade de pais conservadores para agradar ao público jovem que ainda não possuía o mesmo poder de consumo que os seus progenitores. Os artistas lançaram-se sem contar com a oportunidade de contratos com grandes gravadoras, até a segunda fase da primeira geração, ainda na década de 50. Ao perceber as dimensões atingidas pelo gênero que, até então, tocava apenas nas rádios mais *undergrounds*, iniciaram-se as etapas de experimentação comercial por parte da indústria com investimento no novo gênero. Em “meados dos anos 50, o rockabilly, uma fusão sulista e branca da música country, do blues, do gospel e do rhythm and blues, proporcionou uma catálise musical e emocional para que muitos brancos ultrapassassem os limites da música country e entrassem na era do rock” (FRIEDLANDER, 2017, p. 31).

Uma grande novidade que esse gênero trazia era a nova forma de uso da guitarra elétrica. Com ela, era possível criar um som diferente, metalizado, que com o auxílio de tecnologias podiam gerar ruídos distorcidos, pesados, constantes ou variáveis em uma velocidade espantosa. Essa nova música também permitia experimentações e uma simplicidade harmônica que tornava possível que muitos jovens que pudessem comprar uma guitarra, virassem músicos de rock. A nova tendência a criar músicas que retratassem a vida da juventude e suas preocupações, tornou possível que o gênero fosse adotado como o porta-voz cultural daquela era.

Na era do homem de empresa, no qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalizador para os adolescentes formarem sua própria identidade de grupo - um companheirismo entre aqueles que gostavam da música e se identificavam com ela. Muitos jovens dos anos 50 viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos

conservadores e pela musicalidade de Mitch Miller. O rock and roll deu um senso de comunidade, como dariam os protestos antiguerra da geração seguinte. (FRIEDLANDER, 2017, p. 46).

O cinema também foi um disseminador dessa nova cultura rebelde que era embalada pelo rock and roll. Filmes como *Juventude Transviada* fizeram um tremendo sucesso entre os jovens que sentiram-se representados pela figura revoltada e inquieta do *bad boy* James Dean, que usava jaquetas de couro e pouco se importava com os valores impostos pelos adultos e pelo sistema. Os jovens da década de 1950 criaram um sentimento de união e coletividade, de pontos em comum que aproximavam aquela geração desgastada pelos dogmas sociais.

Enquanto no mundo da música o rock and roll criava o seu espaço no fim da década de 1950, na década anterior na literatura surgiu um movimento conhecido como Geração *Beat*. Oriunda dos bairros pobres de Nova York e unidos à uma perspectiva pessimista, que não havia superado os horrores praticados durante a Segunda Guerra Mundial, do Nazismo, do ataque ao Japão por meio das bombas de Hiroshima e Nagasaki e a capacidade de destruição e indiferença do ser humano para com os seus. Eles criticavam, em suma, o conformismo e a alienação da sociedade frente aos acontecimentos estarrecedores do mundo.

No entanto, nem só de descontentamento e desilusão formava-se a Geração *Beat*. Eles se aproximaram de novas culturas a fim de encontrar novos aprendizados, principalmente na cultura oriental. Suas reflexões foram marcadas principalmente por meio dos textos de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e John Clellon Holmes (WILLER, 2009, p. 8). Uma das principais características das investigações por mudanças da Geração *Beat* foram as viagens que levaram boa parte dos adeptos à São Francisco, na Califórnia, o que posteriormente contribuiu para a formação de uma das fases mais relevantes do rock como um movimento sócio-cultural: a Contracultura.

Após tanto crescimento gerado pelo pós-guerra, os Estados Unidos passavam por uma fase de instabilidade política percebida desde as eleições disputadas pelos dois líderes John F. Kennedy, que representava a juventude e acenava para políticas mais liberais e Richard Nixon, candidato que refletia os ideais conservadores das gerações anteriores. O clima de tensão continuou predominante após os resultados da eleição que elegera Kennedy como presidente e aumentaram ainda mais com o seu assassinato em 1963, cujo governo foi substituído pelo seu vice, Lyndon Johnson. Esse, apesar de atos progressistas como pôr fim às leis segregacionistas raciais, ofereceu apoio e suporte para os países latinoamericanos que

sofreram golpes de estado por parte dos militares, instaurando regimes autoritários, conservadores e violentos. Sua campanha contra o comunismo foi intensificada por meio da mídia, o que foi carregado para as relações exteriores com os seus parceiros, principalmente os países latinoamericanos, e o clima de tensão e polaridade aumentou ainda mais no país e nos seus vizinhos.

Apesar de uma dominação quase que hegemônica daquele país em relação ao seu próprio povo e aos seus parceiros, por meio de campanhas midiáticas (rádio, jornais e televisões) e das tentativas bem sucedidas de instaurar uma cultura conservadora por meio daqueles canais de comunicação, “o público (sempre) pode assistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios” (KELLNER, 2001, p. 11).

Do outro lado da moeda, as questões raciais clamavam por mais atenção pelo meio popular. Embora houvesse uma certa complacência ofertada pelo novo presidente, as ações e políticas não eram suficientes para sanar a desigualdade, a mortalidade e a violência contra os negros. Lideradas por ativistas como Malcom X e Martin Luther King, além de grupos e organizações políticas como os Panteras Negras, as exigências e reflexões para uma mudança drástica em relação a estas questões aumentaram a agitação social. O assassinato do líder Malcom X em 1965 contribuiu para que essas questões fossem colocadas em holofotes e, dentro do gênero musical que era formado principalmente por raízes negras, não deveria ser diferente.

Nesse contexto, o rock que havia ganhado força e entrado para a indústria musical nos fins dos anos 1950 havia perdido seu vigor. A música, agora industrializada, perdera o caráter experimentador e autêntico para encaixar-se em uma falsa ideia de rebeldia, promovida apenas para ganhar dinheiro em cima dos adeptos ao estilo. Considera-se que esse momento foi o fim da era do rock clássico. Essas divisões de fases e gerações do rock foram acatadas pelas sugestões de Paul Friedlander, que com base nos seus estudos de muitos anos sobre a história do rock and roll, identificou que

Os principais marcos identificáveis e divisórios da história do rock são: primeiro, 1954-1955 - a explosão do rock and roll clássico; segundo, 1963-1964 - a invasão inglesa; terceiro, 1967-1972 - a era de ouro (o amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros, incluindo a primeira invasão inglesa, o soul, o som de San Francisco e a ascensão dos reis da guitarra); quatro, 1968-1969 - a explosão do hard rock; e quinto, 1975-1977 - a explosão punk. (FRIEDLANDER, 2017, p. 18).

Por meio do retorno ao folk nos Estados Unidos e da Invasão Inglesa na década de 1960, o gênero se renovou. Enquanto nos EUA os artistas mais ligados à renovação cultural, à qual o rock clássico havia iniciado, retornavam para o folk, influenciados pelas reflexões da Geração *Beat* como Joan Baez e Bob Dylan, na Inglaterra o rock havia conquistado a juventude trabalhadora. Diferente do país norte americano do qual o rock and roll se originou, os jovens ingleses não sofreram mudanças significativas como mais acesso às universidades e a ascensão de uma classe social, apesar de a Inglaterra ter se recuperado rapidamente no quesito econômico após a Segunda Guerra Mundial, em comparação com os países vizinhos e seus ex-parceiros de guerra. Sob o governo conservador de Alec Douglas-Home e, posteriormente com os pequenos avanços conquistados pelo poder trabalhista de Harold Wilson, a juventude britânica era majoritariamente operária e trabalhadora. O rock serviu como uma válvula de escape, uma forma de revolta contra as desigualdades e a falta de espaço para parte dos jovens na sociedade da Grã-Bretanha daquele início da década de 1960, além disso:

Conforme as mudanças se introjetavam no tecido social, criando muito mais reformas de pensamento do que revolução, o rock se firmava como um dos arcabouços dessa transformação. Cidadãos comuns de pensamento mais liberal viam no rock um símbolo romântico de libertação, uma via de escape para as pressões da vida cotidiana. (MERHEB, 2013, p. 14).

A sintetização do gênero musical ganhou sua própria versão inglesa, que lançou para o mundo bandas como Beatles, Rolling Stones e The Who. O sucesso do rock inglês foi enorme, retornando para os Estados Unidos com uma sede de inovação e gerando a renovação do gênero na indústria musical.

O rock inglês era, portanto, um rock majoritariamente operário e trabalhador. "Townshend sempre sentira que o rock, em sua essência, era a 'música dos frustrados e insatisfeitos' e que a subcultura mod representava seu mais genuíno público da classe trabalhadora" (FRIEDLANDER, 2017, p. 189). Pete Townshend foi o guitarrista, compositor e líder da banda The Who. Apesar das declarações, nesse primeiro momento as músicas da invasão inglesa pouco carregavam de críticas ou reflexões sociais em suas letras. Os Beatles, por exemplo, que foram os maiores responsáveis pela invasão inglesa, iniciaram sua carreira contendo muito do rock clássico em sua melodia e letras que retratavam amores e preocupações adolescentes. A grande novidade era o aumento da importância da guitarra

elétrica, que foi intensificada e explorada, gerando a primeira fagulha do que se tornaria o Hard Rock com Jimi Hendrix na geração seguinte (FRIEDLANDER, 2017, p. 25). Mesmo sem grandes renovações ou contribuições criativas, a atitude diferente dos Beatles, sua origem e "a sua marca registrada, a rebeldia, proveniente do rock clássico, atraía rapazes e moças; as garotas os achavam bonitos o suficiente para levar para casa, e os garotos se identificavam com eles como se eles tivessem a força de um time de atletas" (FRIEDLANDER, 2017, p. 118).

Já nos Estados Unidos, o início da Guerra do Vietnã, as questões políticas que causavam instabilidade e a comercialização exaustiva do molde do rock clássico por parte da indústria de comércio, fez com que os artistas buscassem no passado algum consolo cultural. "O renascimento da música folk como movimento organizado tomou forma ao longo dos anos 50, [...], paralela à cena literária beatnik, enquanto a sociedade americana se trancava no conservadorismo e na paranoia da Guerra Fria" (MERHEB, 2013, p. 38). Esse retorno ao folk também transformou o conteúdo das letras, visto que "a música folk sempre foi uma parte importante da tradição musical americana, e as canções de protesto - histórias pessoais ligadas aos eventos políticos e sociais correntes - são partes essenciais de sua herança" (FRIEDLANDER, 2017, p. 193).

Por meio do contato com a nova música inglesa e a sua relação com a guitarra elétrica, além do crescimento da cena musical na Califórnia e o sucesso do Surf-Music, o folk se eletrizou. No entanto, Bob Dylan, principal nome desta adesão à guitarra elétrica no folk, encontrou dificuldades em se comunicar com ambos os públicos, uma vez que para os puristas do folk o uso da guitarra elétrica era algo extremamente negativo e para os roqueiros que ainda não estavam acostumados com conteúdos de crítica social. Também houve a necessidade de uma transição e aceitação por parte do público e, durante este período "as vaias eram incessantes. confrontado com essas manifestações, Dylan respondia mandando a banda tocar ainda mais alto, em atitude de desafio, como ocorreu na primeira apresentação da turnê, no estádio Forest Hills, em Nova York" (MERHEB, 2013, p. 34).

Apesar da recepção pouco amigável por parte do público norte-americano com o recém formado folk-rock, o contato desse novo gênero e seu principal representante com a invasão inglesa proporcionou mudanças profundas no rock and roll e no que viria a se tornar a terceira geração do gênero, ainda na década de 1960. Neste momento,

Uma metamorfose estava acontecendo, transformando a banda de músicos pop otimistas e despreocupados em artistas culturalmente consequentes. O

rock, um gênero que nem mesmo seus mais sérios defensores poderiam chamar de filosoficamente importante, estava adquirindo uma dimensão mais séria. (FRIEDLANDER, 2017, p. 132).

Os resultados dessa interação entre o folk-rock de caráter crítico e a sede de inovação da invasão inglesa começou a gerar seus frutos. Os Beatles e os Rolling Stones, por exemplo, ao tomar conhecimento das reflexões da Geração *Beat* e das tendências contraculturais em nascimento em São Francisco, trataram de atualizar-se e fizeram excursões para a Índia e Marrocos (no caso dos Stones), buscaram conhecer novas culturas e filosofias e, como consequência, suas músicas começaram a sofrer experimentações, inclusões de novos instrumentos como a cítara e a mudança nas letras e comportamentos. Os Beatles deixaram o cabelo e a barba crescer, trocaram o terno de bons-moços por roupas coloridas e ousadas e iniciaram a sua nova e maior era como banda. Enquanto isso, Dylan seguia elaborando "questões [e] 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" (FRIEDLANDER, 2017, p. 200).

Os Stones, por sua vez, demoraram a aderir às reflexões no conteúdo de suas letras e, quando o fizeram, colocavam de forma sutil. Mas a banda não ficou de fora. Assim como The Who, do movimento de um novo levante rebelde por parte da juventude, que por meio do seu som contagiante e sensual, e sua relação pública com as drogas e relacionamentos conturbados, estimulavam os jovens a inquietar-se, assemelhando-se ao feito que a primeira geração do rock havia conseguido: a de provocar por meio do som e de atitudes. As "batidas vigorosas evocaram uma reação física que era interpretada por muitos como uma ameaça ao *status quo*, da mesma forma como aconteceu durante o período do rock clássico. Quando os adolescentes se mexem incontrolavelmente, os pais sentem-se pouco à vontade" (FRIEDLANDER, 2017, p. 160).

Em meio a essa renovação na indústria musical e a agitação social causada pelas instabilidades políticas e pelo conservadorismo em crescimento na década de 1960, surge a terceira geração do rock, uma geração mais engajada e politizada, influenciada pelo movimento do rock operário inglês e o folk-rock de Bob Dylan. O rock and roll da terceira geração foi marcado por uma diversidade incomparável até então de estilos. Havia o rock californiano que por si só, dividia-se entre o surf-music e o som de São Francisco, ou seja, o rock da Contracultura. Nesse mesmo período, ganhou força e se reinventou constantemente o folk-rock e o som produzido pela invasão inglesa que alçava cada vez mais adeptos que

renovaram a relação do rock com a guitarra elétrica e os solos deste instrumento, como o Cream de Eric Clapton e o Led Zeppelin, o que logo em seguida formou a quarta geração do gênero.

A Guerra do Vietnã já estava em curso há 10 anos no momento em que a agitação social da década de 1960 resolveu voltar a sua atenção para esse combate e os outros problemas político-sociais. O número de mortes de soldados estadunidenses nesse período era exorbitante, o que levou boa parte da prole que cresceu com a reflexão incitada pela Geração *Beat* a se revoltar contra o conflito e as desigualdades. Com a visibilidade da luta do partido Panteras Negras e o auxílio gerado por artistas e ativistas notoriamente conhecidos como Nina Simone e Martin Luther King, além do fato de que homens negros eram enviados para a guerra em nome do país que não lhes respeitava, gerou-se uma grande mobilização nacional para as causas raciais que já estavam em curso desde a década de 1950 e foram estampadas na cultura de consumo. Esta visibilidade não poderia ser diferente no gênero que revolucionou a própria indústria musical e que tinha raízes afro-americanas.

Outras questões sociais também contribuíram para a agitação e mobilização dos anos 1960, como a homofobia e o machismo. Assim como o racismo, a homofobia era institucionalizada nos Estados Unidos até a década de 1960 e criminalizada na Inglaterra até 1967. Com isto, a violência contra a comunidade LGBTQIA+ (que não faziam uso desta terminologia na época), era naturalizada pela sociedade conservadora, até que em 1969 iniciou-se uma rebelião incitada por conta de uma invasão violenta no bar Stonewall, localizado em um bairro muito importante para o rock, a Geração *Beat* e a Contracultura em Nova York, o Greenwich Village (uma das muitas invasões policiais violentas que ocorreram no local).

Também nesse contexto, as mulheres que já estavam inseridas no mercado de trabalho e continuavam com as responsabilidades do lar, viam-se sozinhas e desamparadas enquanto seus companheiros eram enviados para a Guerra ou mortos pela polícia por serem negros, e nem por isso ganhavam auxílios, reconhecimentos ou sequer mais espaço sócio-político e cultural nos Estados Unidos. As poucas mulheres que tentavam se inserir nos meios conhecidamente masculinos sofriam os efeitos do machismo. Um desses exemplos aconteceu dentro do próprio rock and roll e os movimentos contraculturais, com a cantora e compositora Janis Joplin. Friedlander reparou que

Joplin foi criticada por agir como um astro do rock and roll em vez de agir como mulher. Suas fanfarrônicas, linguagem grosseira e capacidade de

igualar-se à banda no aspecto da promiscuidade sexual eram vistas por muitos como obscenas e pouco femininas. Mulheres não deviam beber ou trepar como homens. No final, Janis não conseguia continuar a desafiar a indústria dominada por homens. (FRIEDLANDER, 2017, p. 290).

No entanto, enquanto toda essa agitação sócio-cultural fomentava princípios de mudanças, a sociedade norte-americana, inglesa e latinoamericana era assolada por um conservadorismo moral que, por sua vez, era amplamente utilizado pela política capitalista em benefício próprio, ampliando os medos contra o comunismo que, junto do primeiro citado, assinalavam a polaridade da Guerra Fria, ainda em curso no período. Nesse momento, a América Latina via-se tomada por forças autoritárias militares que instauraram ditaduras marcadas por violências, mortes e torturas em países como o Brasil (1964-1985), Argentina (1976-1983), Chile (1973-1990) e Uruguai (1973-1985), das quais abordaremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

Além de todas essas questões que movimentaram a juventude das décadas de 1960 e início de 1970, alguns acontecimentos também serviram para ampliar o sentimento de revolta e as reações rebeldes da juventude desse período, como o assassinato do líder pacifista, Martin Luther King em 1968. Nesse contexto,

Com as instituições sociais e econômicas da sociedade, incluindo os relacionamentos familiares e o sistema educacional, decaindo e as oportunidades de empregos, dos que sustentavam as famílias, desaparecendo, era natural que um estilo de música popular refletisse a desilusão, medo e impotência que acompanhavam esta situação. (FRIEDLANDER, 2017, p. 383).

Sendo assim, a terceira geração do rock and roll foi marcada por uma profunda revolta por parte dos jovens contra os acontecimentos mencionados. Essa revolta foi expressa em todas as vertentes roqueiras que surgiram neste período do gênero musical. O rock, por exemplo, passou a ter com a guitarra elétrica uma relação divina, que logo em seguida marcou a quarta geração do rock, o hard rock. Os solos e improvisos tomaram uma magnitude muito maior que nas gerações anteriores, o que possibilitou a fama de Jimi Hendrix, por exemplo. Friedlander analisa que “pela primeira vez na evolução do rock, o público era atraído antes por um instrumentista que tocava uma série de solos improvisados do que por um grupo, cantor ou repertório de canções” (2017, p. 295).

A quarta fase do rock não aconteceu em um período posterior linear ao da terceira geração, mas concomitantemente. Ela foi marcada pelo surgimento do hard rock por meio do

surgimento de bandas como o Led Zeppelin, Deep Purple, Aerosmith e Queen. Esse modelo era formado por uma mistura de blues com um rock mais pesado, conhecido como hard rock e carregava no seu som toda a angústia e revolta de um período de agitação social e de enfrentamento entre a juventude que buscava progressos com a sociedade conservadora, que por sua vez, apoiava os governos em voga e desejava que os avanços obtidos pelos manifestantes fossem cessados para que os velhos dias de glória das classes médias em ascensão retomassem seu lugar de destaque. O hard rock / heavy metal viria para ficar. A influência dessa geração atravessou as delimitações estabelecidas por Friedlander e foi encontrada no rock dos anos 1980, no Glam Rock e principalmente no Grunge dos anos 1990. Para a primazia do seu som, era necessário um novo formato, que “exigia, no mínimo, um mestre na guitarra, um vocalista capaz de cantar agudo (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” (FRIEDLANDER, 2017, p. 343). O conteúdo de destaque em suas letras eram muito similares aos da Contracultura e o som de São Francisco, tendo como principal roteiro tabus sociais e temas de enfrentamento ao conservadorismo como o sexo, drogas e o próprio rock and roll.

O final dos anos 1960 no mundo do rock também foi marcado pela experimentação de sons, de instrumentos, de atitudes e de drogas. Ao passo que a dualidade entre a grandiosidade e a simplicidade instrumental cresciam, as drogas eram um ponto em comum entre todas as formas de rock and roll daquele momento. Theodore Roszak, um historiador da California State University, analisou o movimento da revolta dessa parte dos jovens, principalmente do cenário californiano que formou a Contracultura - termo cunhado por ele mesmo naquele período (1969) em seu livro homônimo - e analisou que

O fascínio pelas drogas alucinógenas aparece persistentemente como o denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura desde o fim da II Guerra Mundial. Corretamente compreendida (o que raramente acontece), a experiência psicodélica é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens. Contudo, é essa busca frenética da panaceia farmacológica que tende a desviar muitos jovens de tudo quanto sua rebelião tem de mais valioso e que ameaça destruir suas sensibilidades mais promissoras. (ROSZAK, 1972, p. 95).

Como já discutido, nem sempre a revolta e a rebeldia aparecem nítidas nas letras das músicas. Elas podem aparecer, por exemplo, na atitude e no uso de drogas que não era feito apenas para gerar um incômodo na sociedade, embora essa fosse uma consequência positiva, visto que os jovens rebeldes sempre utilizaram da rebeldia como ferramenta de

disseminação de seus ideais. O uso de entorpecentes ia também além de um refúgio, como mencionado acima pelo estudo de Roszak, mas tinha como principal intuito o de expansão do pensamento, de conhecimento de novos horizontes da mente humana e, acreditava-se que conseqüentemente haveria também a abertura de novas possibilidades e ideias para melhorar o mundo coletivamente.

Esta relação foi amplamente adotada pela Contracultura, um dos movimentos sociais e culturais que teve no rock and roll sua forma de expressão. Neste cenário, as drogas tinham uma relação muito individual, pois acreditava-se que por meio do conhecimento pessoal, seria possível ajudar a sociedade a encontrar uma nova e melhor forma de organização, menos autoritária e menos consumista, com valores morais mais atualizados e amplos e que prezassem pela real liberdade, a do ser e a de todos. As drogas também foram importantes para a contracultura, por envolverem-se no processo criativo para a composição e execução das músicas.

A Contracultura absorveu da Geração *Beat* toda a reflexão sobre a subjetividade e a psique humana no contexto social, sobre o aprendizado com novas e diferentes culturas, principalmente as mais pacifistas orientais como o budismo e tinha como principal objetivo “sair” do sistema, desligar-se dos modelos e sistemas dos quais o mundo adotava, desejava encontrar um equilíbrio coletivo pautado na igualdade, na simplicidade e na introspecção. Também adotou os estudos de Marcuse, que defendia a importância de uma revolução contra o capitalismo, assim como Marx que foi uma de suas fontes de inspiração, além dos estudos de Freud, porém para esta revolução ser completa, ele considerava que era necessário haver não apenas a emancipação financeira e política, mas também da psique humana, ou seja, de sua subjetividade que Hebert chamou de Eros e da qual as reflexões serão retomadas em seguida.

Além de todos os aspectos mencionados, a Contracultura também ficou marcada como o movimento de fomentação da paz e do amor, a paz por meio da expansão psíquica - com o auxílio de drogas como LSD e Cannabis principalmente, mas também aderiu ao uso de drogas mais autodestrutivas - como a heroína - e o amor por meio do sexo e a sexualidade livre. Desde a década de 50 e a primeira geração do rock, o amor e o sexo eram um dos principais temas das músicas e também um dos maiores geradores de medo e revolta por parte da sociedade conservadora de pais, políticos, religiosos e professores. Foi, no entanto, a Contracultura quem abordou o assunto diretamente, sem rodeios e utilizando das reflexões filosóficas para tratar também deste tema gerador de tabu há tanto tempo. Roszak identificou que os jovens contraculturais da época, consideravam “o prazer e a liberdade como direitos

humanos e começam a fazer perguntas agressivas àquelas forças que insistem, em meio a uma óbvia abundância, na necessidade de disciplina, não importa quão subliminar” (1972, p. 27). A relação da sexualidade com a filosofia, da possibilidade do jovem experimentar os prazeres do sexo antes do casamento e a vontade de poder falar sobre o assunto sem grandes espantos, pode ser refletida também pelos estudos de Marcuse e Roszak sobre a repressão e a necessidade de manifestação. É importante ressaltar que, por essa juventude, estamos considerando os jovens brancos de classe média estadunidense, visto que essas questões já eram abordadas pela música negra.

Nesse contexto surge o Som de São Francisco³. Essas músicas adotaram a experimentação, o improviso e a glorificação da guitarra elétrica da invasão inglesa e o caráter revolucionário do folk-rock, mas diferente desses dois movimentos citados, não tinha a menor intenção de incluir críticas, denúncias ou reflexões politizadas. Elas até teciam críticas sociais, principalmente voltada aos valores morais ultrapassados, mas não tinham como propósito a atuação política. Sobre a música contracultural, Friedlander observa que

O rock de San Francisco era composto de uma variedade de ingredientes musicais e líricos. Alguns refletiam os padrões musicais correntes, com a formação de duas guitarras e a base rítmica de 2/4 do rock clássico e das primeiras músicas dos Beatles, letras que criticavam os valores e comportamentos da sociedade tradicional, e um estilo de vocalização emocionado e intenso refletindo a explosão, em curso, o folk-rock. No entanto, também houve mudanças significativas destes estilos populares contemporâneos: as improvisações longas e distorcidas de guitarra, uma influência do revival do blues nos anos 60, porém com uma escala melódica maior do que este; as letras das músicas continham referências a estados alterados da consciência e as preocupações do movimento de contracultura; e os próprios músicos da região, que desafiaram a noção prevalecente na indústria da música de astros de elite X homem comum em seu relacionamento com a plateia (2017, p. 268).

Nesse momento, a relação do público com os músicos foi revolucionada. As bandas de rock de São Francisco apresentavam-se em pequenas casas de show, que apesar do seu tamanho, atraíam toda a juventude adepta do movimento no local e nas redondezas, além da vivência nas comunidades entre os músicos e os jovens que trabalhavam nas feiras vendendo suas artes e produções, gerando o sustento coletivo de todo o agrupamento. Essa relação de proximidade gerou no público uma necessidade ainda maior de identificação, de

³ As viagens de carro para o Litoral Oeste dos Estados Unidos já eram culturais antes de serem adotadas pela Geração Beat. São Francisco também já era uma cidade com um grande número de pessoas que vivia de uma maneira alheia ao American Way of Life, quando foi escolhida pelos Beats para ser o seu destino a fim de cair fora do sistema, viver um estilo de vida boêmio em uma cidade litorânea de clima agradável e estar mais próximo do Oriente (MONNEYRON; XIBERRAS, 2008, p. 2).

representatividade e de proximidade com os músicos, que ficou mundialmente expressa em um dos maiores eventos musicais de todos os tempos em 1969, o Festival de Woodstock.

O Festival que aconteceria na cidade homônima em Nova York, sofreu a repressão da comunidade conservadora local, o que obrigou a organização a procurar uma nova localização, visto que toda a divulgação e venda de ingressos já estava em andamento naquele momento. Por fim, foi alocado para uma fazenda na cidade de Bethel, perto de Woodstock, e apesar de toda a tentativa de censura e proibição das comunidades locais e da imprensa, da qual Merheb investigou que “antes mesmo de fecharem negócio, o dono da propriedade já estava temeroso de que a conservadora comunidade local não aceitasse uma invasão de hippies em sua área. Para tentar aparar as arestas, uma reunião foi marcada com o Comitê de Zoneamento de Wallkill” (2013, p. 387). O resultado dessa reunião foi negativo e a liberação só aconteceu após muita negociação por parte dos organizadores do evento e do proprietário do local.

O evento em si foi bem sucedido, teve problemas com chuvas, mas tudo foi contornado, proporcionando aos jovens contraculturais de Nova York e os que viajaram para apreciar o festival, três dias de diversão. O que a princípio seria um festival de 200 mil pessoas, tornou-se um evento de meio milhão, pois a fazenda foi invadida e o cercamento derrubado, o que foi aceito tanto pela organização, quanto pelos participantes e o proprietário, que queriam apenas desfrutar da música, da diversão e da vivência harmônica coletiva. (RAMOS, 2014, p. 18).

Com a chegada da década de 1970, ampliou-se o cenário conservador na política mundial, houve a intensificação das Ditaduras Militares nas Américas Latina e foram intensificados os preceitos sociais que haviam sido abalados pelos jovens roqueiros durante toda a década de 1960. Assim, a sociedade buscava por uma estabilidade e restituição das éticas antigas que lhe serviam confortavelmente. Essa ampliação conservadora, unida à exaustão da influência da indústria musical que tentava lucrar em cima dos movimentos sociais e das artes que o representavam colocando novamente um molde para o movimento de protesto na cultura, também culminaram no enfraquecimento da terceira geração do rock.

O sistema político conservador, as políticas conservadoras da indústria fonográfica e da programação das rádios, a autocensura artística - prática comum entre artistas que escreviam somente para alcançar o sucesso comercial e agradar os selos - associaram-se, porém, para reduzir a experimentação artística ou a expressão de ideias polêmicas. A criatividade musical se concentrava no estúdio e na utilização da tecnologia que se

desenvolvia rapidamente; as vozes dos dissidentes políticos e culturais se restringiram a um murmúrio. (FRIEDLANDER, 2017, p. 344).

Além disso, grandes representantes dessa geração deixaram seu público órfãos - os Beatles estavam se desmanchando, a contracultura começou a perder a força após o Woodstock e os Rolling Stones também enfrentavam prisões por uso de drogas e rechaçamento na mídia e sociedade conservadora da Inglaterra. As oportunidades para o surgimento de novas bandas que dessem continuidade à terceira geração também foram reduzidas, visto que pela alteração industrial provocada pelo enriquecimento de algumas gravadoras (por meio do seu catálogo de artistas bem sucedidos) em detrimento do enfraquecimento das pequenas empresas do ramo que não conseguiam lançar nomes tão grandiosos quanto as bandas de rock que dominaram os anos anteriores e, por este motivo, “gravadoras e programadores de rádio davam poucas chances aos talentos desconhecidos, apostando tudo nos conhecidos para gerar lucros. Os novos artistas com quem assinavam e tendiam a soar iguais aos lucrativos, diminuindo assim o panorama da criatividade” (FRIEDLANDER, 2017, p. 346).

Sem o apoio dos jovens, cansados de ouvir as mesmas coisas, assim como aconteceram nas gerações anteriores e em um cenário social ainda mais difícil de enfrentar, “a sociedade respondia com tolerância cada vez menor aos grupos revolucionários. A avalanche de votos recebida por Nixon em 1972 pode ser lida também como um sinal evidente desse desgaste” (MERHEB, 2013, p. 481).

Nesse mesmo período, o Brasil sofria com a censura e o exílio de muitos artistas que atuavam culturalmente nos movimentos de resistência contra a Ditadura Civil-Militar. Tanto os nomes da música popular brasileira, a MPB, quanto aqueles que haviam dado a primeira abertura para o nascimento de um rock brasileiro (Caetano Veloso e Gilberto Gil), não estavam presentes ou conseguiam lançar músicas de protesto. Assim como nos EUA, a indústria havia dominado a fórmula das músicas de sucesso e procurava artistas que estivessem dispostos a enquadrar-se em nome da fama. Naquele momento, o rock no país ganhou espaço, mas apenas como um molde melódico de compassos 4/4, com o uso da guitarra ritmada e um contagiante arranjo melódico. Continha letras que falam sobre amores, carros e o cotidiano do jovem de classe média brasileiro, que possuíam familiaridade com o gênero estrangeiro que era pouco veiculado no país para aqueles que não detinham o poder aquisitivo de comprar discos, visto que as rádios também sofriam censura do que era produzido no exterior.

Já no início da década de 1970, apesar de ainda sofrer fortemente a influência da censura e a pouca familiaridade do brasileiro com uma produção autêntica de rock and roll, começavam a surgir os artistas sobre os quais dissertou-se nesta investigação e foram responsáveis pela primeira produção declaradamente do gênero rock and roll, mas não apenas em um molde industrial de um rock clássico, e sim de criação de um rock autenticamente brasileiro, que continha a criatividade, a contestação e a rebeldia daquele que nasceu nos EUA, mas com o “sabor tropical”.

Enquanto o punk não aparecia para renovar o cenário musical e abrir a nova (e para Friedlander, a última) geração do rock, o início dos anos 1970 foi marcado pela explosão de diversas bandas de hard rock e heavy metal, influenciadas pelo movimento da quarta geração iniciado no final da década anterior. Essas bandas tinham como público os jovens operários, majoritariamente ingleses, considerados alienados das causas que incitavam as revoluções sociais do momento anterior (FRIEDLANDER, 2017, p. 380) e aqueciam o comércio musical, que não deixou de lucrar com o fim da catarse provocada pelas mortes de artistas e o desmantelamento de bandas da terceira geração.

Na América Latina da segunda metade da década de 1970 os governos militares aumentavam o autoritarismo político - embora após a segunda metade de 1970 ela tenha começado a recuar no Brasil -, a censura e ampliaram o conservadorismo moral da sociedade por meio da ajuda da mídia apoiadora e das propagandas governamentais, o cenário não era muito diferente nos dois outros países do hemisfério norte. Nos EUA, os escândalos políticos da deposição de Nixon e a derrota na Guerra do Vietnã provocaram uma conseqüente instabilidade política, financeira e social. Na Inglaterra, com a atuação de Thatcher como líder da oposição (conservadora) que crescia vertiginosamente e as recessões causadas pela crise do petróleo iniciada em 1973, impactaram diretamente na economia e no cotidiano dos jovens britânicos que enfrentavam a dificuldade de não conseguir empregos. A reação foi, novamente, marcada pela cultura e principalmente pela música.

Neste cenário, surgiu um crescente segmento de jovens de classes menos favorecidas que se mostravam insatisfeitos com a falta de oportunidades econômicas e educacionais na Inglaterra. Empregos de salários decentes não estavam disponíveis e o acesso às escolas só era permitido às classes sociais privilegiadas, forçando vários jovens da classe operária a desistir da educação. Esta juventude desiludida cada vez mais numerosa vislumbrava um futuro de subsistência à custa do sistema de previdência social britânico. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram. (FRIEDLANDER, 2017,p. 354).

Rompendo com a fórmula rebuscada que o rock vinha descobrindo e exibindo desde o começo da década de 1970, o punk surgiu como um retorno para o simples, sujo e pouco sintetizado. O punk era formado por um som cru, agressivo, pesado e distorcido que era acompanhado pela atitude desleixada e altamente revoltada dos seus artistas e adeptos e suas roupas rasgadas, pretas que eram guarnecidos pelos pedidos de anarquia em um conjunto de países ainda monárquicos..

As letras do punk reclamavam e contestavam os valores e as condições humanitárias delegadas aos jovens naquele momento de crise. Tanto a melodia, quanto as letras eram carregadas de ódio e revolta em sua forma mais sublime, sendo gritadas por meio do uso de muitos palavrões, atitudes consideradas incoerentes (como quebrar o palco e os instrumentos, irem inebriados de drogas e bebidas para shows e entrevistas, agir com violência e a incitar tanto em suas músicas quanto em seu comportamento), tudo embalado por um som frenético e perturbador. Dessa forma, pode-se dizer que “o punk foi claramente uma reação à música popular e à indústria musical, ao *status quo* econômico e cultural [...] A intenção do movimento punk era romper com o cotidiano da ordem estabelecida numa tentativa de expor a natureza opressiva da cidade” (FRIEDLANDER, 2017, p. 363).

Assim como as demais gerações do rock, o punk causou grande espanto na sociedade conservadora e mesmo dentro da própria cultura de protesto. Mas apesar de sua primeira impressão amedrontadora, ele foi responsável pela renovação do gênero que mais uma vez havia caído nos moldes melódicos e líricos das músicas comerciais. O que é novo causa espanto, mas também promove o rejuvenescimento cultural. Este movimento inovador possibilitou que - diante de uma indústria radialista já manjada pelas músicas comerciais e de uma estética totalmente diferente e inovadora - os canais televisivos de música e vídeos que os acompanhavam (FRIEDLANDER, 2017, p. 26). Posteriormente, como em todas as outras fases e transformações do rock and roll, a MTV passou a representar o processo de mercantilização da música devido ao seu crescimento e a apropriação da indústria cultural.

No entanto, apesar da natureza contestadora contra os valores conservadores da sociedade, o punk por sua natureza revoltada e regada ao sentimento de ódio, atraiu também o outro lado do público. Todas as vertentes do rock tiveram, como debatido anteriormente, uma disputa pela representação tanto da parte dos revolucionários, quanto dos considerados alienados ou mesmo apoiadores. No rock do Brasil, como veremos, este atrito fica ainda mais evidente. Mas foi no punk rock que esta disputa teve sua maior visibilidade, pois, no início “a postura de rebeldia generalizada dos punks atraía jovens que apoiavam organizações de direita; alguns grupos punks não se importavam, mas outros rejeitavam esse público”

(FRIEDLANDER, 2017, p. 362). Neste momento, houve também a criação de vertentes do movimento skinhead que inicialmente caracterizava-se como contestador e alinhado à ideais geralmente associados pela esquerda, e posteriormente foram apropriados por movimentos da extrema direita, sendo criadas algumas versões que inclusive pertenciam a movimentos neonazistas e racistas, conhecidos como os White Power. Apesar dessa disputa, o punk em sua maior parte ainda marcou uma das principais explosões do rock no mundo cultural e, assim como as demais, teve como característica fundamental a contestação contra os atrasos e o conservadorismo, a revolta e a rebeldia que embalaram os jovens em suas lutas na segunda metade do século XX e que proporcionaram grandes alterações nos quadros sociais do mundo ocidental.

Apesar de a divisão feita por Friedlander e adotada para essa pesquisa encerrar as gerações do rock neste momento, o gênero continuou sendo um dos maiores catalisadores da indústria musical por mais duas décadas, quando perde espaço para o hip/hop, o disco e o pop. Segue-se analisando a trajetória do rock na década de 1980 para contemplar o recorte temporal escolhido e cita-se apenas à caráter de desvelo também a década de 1990, mas resumidamente, para não tolher o foco do período contemplado por este estudo.

Na década de 1980 diversas vertentes do rock estavam consolidadas na indústria cultural, o hard rock, o heavy metal, a new wave, o punk, o rock clássico que nunca havia saído das rádios e o glam rock que foi marcado pela androginia, o excesso de produção tanto das músicas, quanto da aparência e das apresentações. O glam desejava confundir e chocar, com homens maquiados e vestidos como mulheres, usando saltos em suas performances e abusando dos movimentos delicados mais atribuídos à sexualidade feminina. Esse movimento, além dos demais citados, foram os principais influenciadores do que fora produzido no mundo do rock dos anos 1980, que adotavam a estética glam e abusavam do som pesado e metalizado do hard rock / heavy metal, como o Twisted Sister e o Skid Row.

O advento da MTV e a possibilidade de transmitir o som e a imagem em uma comunicação completa contribuiu para que estas características fossem afloradas no rock daquele período. No início, o canal foi muito importante para alçar novas bandas e ampliar as possibilidades para os roqueiros que desejavam tornar-se “rockstars”. Friedlander repara que “nos seus primeiros anos, a MTV teve um impacto democratizador ou pluralizador na indústria musical, apresentando artistas novos e menos populares para o público do mainstream” (2017, p. 371).

No entanto, esse caráter democrático não durou muito e ainda na metade da década, ela foi tomada pelo interesse industrial e retomou os moldes das principais indústrias

nos períodos anteriores, investindo em grandes estrelas e sofisticando o conteúdo que era transmitido em seu canal, abandonando novamente a finalidade de divulgação de novos sons, criando moldes e padrões a serem seguidos pelas bandas que desejavam fazer sucesso e abandonando a simplicidade e a índole experimental que o rock and roll carregava desde o início e para a qual voltava-se toda vez que a indústria conseguia dominar o que era feito de criativo e novo naquele momento.

Esse também foi um dos períodos em que a dualidade entre o rock revolucionário contra o sistema e o rock conservador atingiu seu ápice. O que já havia sido encontrado em todas as demais eras do gênero, naquele momento adentrou em uma verdadeira disputa de espaços. De um lado, a música continuava engajada nas causas sociais e parecia, inclusive, ter ganhado muito mais espaço para esta atuação.

Durante a década de 1980, a música popular aumentou o debate de temas como política, economia e justiça social. Na verdade, artistas e promotores de shows escolheram ligar estas causas a grandes eventos de forma a divulgar questões políticas, levantar fundos, envolver mais artistas e ajudar a promover os negócios do rock. Estes "megaeventos" - as turnês Live Aid, Farm Aid e pelos direitos humanos da Anistia Internacional foram as maiores - esperavam redirecionar temas como sexo, drogas e rock and roll para uma discussão de responsabilidade social. (FRIEDLANDER, 2017, p. 373).

Por outro lado, a economia instável que se recuperava dos desgastes dos anos 1970, como é muito comum em governos de direita, o ampliamiento do conservadorismo moral incentivado como forma de convencimento da população que assustava-se com as mudanças sociais e desejava encontrar alguma segurança e estabilidade, continuaram colocando-se como uma enorme barreira para o mundo da música. A igreja, as escolas, o próprio governo e a mídia contribuíram para demonizar e designar o rock and roll e seus adeptos como algo não saudável e do qual desejavam banir, ou tentavam apropriar-se do estilo, colocando seu ponto de vista e suas demandas nesta música. O rock foi parar no tribunal em 1985 e recebeu um selo, adotado até os dias atuais, que deveria ser estampado em todas as capas de discos para alertar o conteúdo inapropriado do ponto de vista da sociedade conservadora. O tiro saiu pela culatra, pois o intuito era diminuir a vendagem de discos desse gênero e, logo, enfraquecer a sua produção. No entanto, o que aconteceu foi um efeito oposto, pois deixou-se de levar em consideração que uma das principais motivações e características do rock era o intuito de chocar e incomodar o tradicionalismo social.

O rock dos anos 1980 é um dos mais conhecidos por ter sido extremamente comercializado, embora não tenha apresentado grandes inovações ou criado nenhuma nova vertente, mas acendeu novamente a indústria que enfraquecia-se no fim da quinta geração e possibilitou que nos anos 1990 aparecesse um novo subgênero, que teve suma importância por ter sido considerado o último grande momento do rock and roll, o Grunge.

A década de 1990 viu surgir, com a tecnologia e o início da popularização da internet, um novo formato de divulgação das bandas de rock alternativas que não desejavam ser inseridas nos moldes industriais. Essa vertente logo ficou conhecida como indie rock e é uma das que mais perdura atualmente, atraindo bandas experimentais que misturam referências e tentam criar novos sons com base nessas mesclas e também por meio da experimentação. Desse contexto, também viu surgir o Grunge, que apresentou bandas como o Nirvana, Soundgarden e posteriormente o Pearl Jam. Esse movimento tentava desatar-se da grandiosidade criada nos anos anteriores para a produção de músicas e a apresentação das bandas, adotando um visual desleixado, simples e apostando em apresentações com menos ostentação. Além disso, as letras continham a influência da Contracultura e a importância delegada ao pensamento e à psique, pois eram regadas de reflexões, angústias, medos, ironias e frequentemente tratavam de temas como transtornos mentais, dificuldades sociais e o uso de drogas.

O rock and roll foi, portanto, um movimento cultural que foi aderido e passou a traduzir as inquietações e súplicas dos movimentos sociais protagonizados por jovens e que se arrastou como uma grande força na indústria musical durante toda a segunda metade do século XX. Como esse movimento durou mais de 4 décadas, envolvido em muitas transformações e diversas fases, não é possível afirmar que ele simbolizou todas as formas de mudanças sociais sozinho. O rock foi apenas uma das partes de muitos aspectos sociais que contribuíram e foi marcado pelas agitações e o comportamento jovem da época.

Pode-se versar que

O rock conjurou os sonhos e desesperos tanto de quem protestava em marcas como de quem foi combater na selva asiática. Os artistas respondiam a essa inspiração recolhendo histórias de 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. (MERHEB, 2013, p. 341).

Dentro desse fenômeno existem duas constantes que aparecem em todas as vertentes e subgêneros e mesmo nos moldes comerciais. A primeira é a disputa pelo espaço

entre a indústria e a produção inovadora e independente da juventude que recusava os padrões sociais e entre a alienação / conservadorismo e as resistências. A segunda constitui-se pela rebeldia como principal sintoma e, ao mesmo tempo, libertação.

Em relação à primeira constante, sentiu-se a necessidade de manifestá-la principalmente pelo que foi investigado quando trabalhou-se o rock brasileiro, no segundo e principalmente no terceiro capítulo. No Brasil, há a crença de que o rock nacional é um produto conservador, datado a partir da década de 1980 e que, diferente do que foi produzido em escala mundial, não possuía em sua essência a contestação, a rebeldia e o caráter revolucionário que analisamos até o momento. No entanto, mesmo com todas as questões levantadas, o próprio Rock and Roll americano e britânico vivencia uma dualidade entre o revolucionário e o conservador. Friedlander ainda nos lembra que

Há também uma gama de utilizações nas quais o ouvinte pode inserir a música pop/rock. Algumas pessoas não se prendem a ela, colocando-a agradavelmente ao fundo, enquanto realizam outras tarefas [...] Na outra ponta do espectro uso/envolvimento, nós achamos os grupos subculturais, como a contracultura de San Francisco dos anos 60, os punks dos anos 70, ou os metaleiros dos anos 80, os quais estão inseridos em um gênero musical particular e para quem a música oferece um conhecimento significativo e identidade. (2017, p. 17).

Kellner percebe que essa disputa pela apropriação do produto cultural é essencial e os próprios Estudos Culturais assumem que partem “do pressuposto de que a sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos” (KELLNER, 2001, p. 13). Sendo assim, deve-se levar em conta que tudo que é disseminado na cultura da mídia será admitido por diversas vertentes e formas de pensamento, a partir das quais incluirão sua própria perspectiva naquilo que passarem a produzir.

Dessa forma, assim como o rock nacional e como outras formas de manifestações culturais, o que foi criado e disseminado pela cultura musical nesse período e contexto possui vários lados. O próprio rock rebelde e de caráter revolucionário não tinha, em sua maior parte, nenhum intuito de sugerir ou assumir as modificações das quais almejavam. Voigt nos lembra que “nesse mesmo sentido, são visíveis os discursos de que, apesar das críticas à sociedade ocidental e seu autoritarismo e conservadorismo, não há a intenção de propor uma “nova sociedade” que fosse o espelho inverso dessa contestação” (2015, p. 2).

Sendo assim, essa constante de disputa entre o pertencimento do rock está apenas inserida em uma perspectiva cultural ainda maior, que gerou “uma era de intensas ‘guerras

culturais’, entre liberais, conservadores e radicais no sentido de reconstrução da cultura e da sociedade segundo seus próprios programas, guerras e continuam sendo travadas na atualidade” (KELLNER, 2001, p. 25).

Já no que refere-se à segunda constante, ou seja, a rebeldia, adota-se aqui a ideia compartilhada por Marcio Voigt em seu ensaio “Breaking all the rules: três teses sobre a rebeldia criativa do rock and roll” de 2015, onde o autor propõe que a rebeldia e a criatividade expressa pelo gênero defendia as mudanças mais profundas e via na insubordinação e na agressividade a forma mais eficaz de conseguir se fazer ser ouvido. Com o auxílio das reflexões já realizadas até o momento e dos autores também já mencionados, parte-se de uma perspectiva que concorda com a teoria desenvolvida e sobre a qual tentou-se dar o embasamento teórico necessário para poder seguir utilizando-a de forma científica e assegurada.

A agressividade e a rebeldia criativa que se explanou, constitui-se sobretudo em uma “indignação contra os modelos educacionais, contra a repressão das gerações anteriores e contra a hipocrisia da vida cotidiana alimentaram um ambiente de evidente choque de gerações. O Rock se nutriu disso” (VOIGT, 2015, p. 3). Os jovens, que sentiam-se pressionados a viver sob o padrão tradicionalista da sociedade, utilizaram o rock and roll para rebelar-se e, “ao expressar recusa em se incorporar aos padrões vigentes, os jovens reavaliam seus valores e buscam novas referências, experimentando novos estilos de vida” (ROCHEDO, 2011, p. 31). Por meio dessas informações, pôde-se perceber em todas as gerações e subgêneros essas características de subversão e inquietação, que funcionou como um estimulante social contra os valores ultrapassados que não representavam mais a sociedade moderna. Essa rebeldia que quebrava as regras pode ser vista não apenas nas atitudes e intenções, mas também são palpáveis e facilmente percebidas na execução melódica do gênero que se estudou. Voigt analisa que

Os músicos de Rock abusaram da possibilidade de subverter as linhas melódicas das guitarras, usaram os gritos ao invés da voz educada e transformaram as harmonias de acompanhamento em poderosíssimos riffs que embalarão com sua potência os gritos dos fãs que desejavam exprimir sua insatisfação. A rebeldia mais uma vez ousou e criou. (VOIGT, 2015, p. 10).

Além disso, essa necessidade de constante renovação criativa proporcionou uma verdadeira revolução musical, visto que os instrumentos ganharam novas posições dentro das bandas de rock, como a bateria, a guitarra e o baixo elétrico, que ganharam destaques e até

apresentações solo dentro dos próprios shows que em seu passado jamais sonhariam em ocupar. A forma de fazer música foi profundamente modificada e uma

Outra inovação impressionante trazida pelos músicos de rock foi sua intensa pesquisa e transformação do som que tiravam de seus instrumentos. Para tanto, adicionaram força e intensidade cada vez maiores na execução das bases e solos e ainda acrescentaram mais possibilidades sonoras ao seu espectro de possibilidades. As distorções produzidas pelo volume altíssimo dos amplificadores foi aos poucos sendo sofisticada pela introdução de incontáveis efeitos e transmutações do som da guitarra e do baixo. As baterias, que num primeiro momento eram baixas, pequenas e com sonoridade ambígua tornaram-se verdadeiras trincheiras, atrás das quais os bateristas exploravam cada vez mais timbres de novos e incontáveis pratos, dezenas de tons e bumbos duplos. (VOIGT, 2015, p. 9).

Essa rebeldia criativa, no entanto, trouxe também alguns malefícios, sendo o principal deles a autodestruição. A intensidade vivida pelos músicos que ilustravam essa agressividade em seu trabalho também transformava a sua vida. O uso de drogas e a violência eram os dois principais fatores que foram assumidos em suas atitudes e os quais geraram consequências negativas. Muitos deles pereceram para o uso de drogas ainda muito jovens, como foi o caso dos famosíssimos Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Brian Jones (guitarrista fundador do Rolling Stones), e a atitude perdurou até o grunge, carregando para o mesmo destino Kurt Cobain. Esses artistas que morreram todos aos 27 anos de overdose ou em decorrência do uso vigoroso e prolongado de drogas pesadas como a heroína, formaram o que conhecemos como o “Clube dos 27”. Ainda em “Em meados de 1968, histórias de excessos decorrentes do uso excessivo de LSD reforçavam um certo mal-estar e a sensação de que a experiência de expansão da consciência começava a se tornar um monstro fora de controle” (MERHEB, 2013, p. 246). Essa afirmação ajuda a perceber que não apenas os músicos que produziam e apresentavam o rock and roll por meio dessa rebeldia criativa foram as vítimas da própria autodestruição, mas também muitos dos adeptos que compartilhavam dessa falta de limites provocada por um estilo de vida intenso e muitas vezes precipitado.

Da mesma maneira, esse comportamento autodestrutivo era expresso por meio da violência, que mesmo nas comunidades mais pregadoras da harmonia, estavam suscetíveis justamente pelo fervor de atitudes de resistência e luta, de que o rock e a rebeldia criativa que o alimentava se nutriam. O uso de algumas drogas e seus efeitos colaterais também podem ter sido responsáveis por esses comportamentos violentos. Essas questões, assim como o uso de drogas, eram expressas nas letras de música e na subversão do seu som que recusava as regras harmônicas e adotava a frenesi, mas também eram vistas nas apresentações. Um desses

exemplos mais categóricos é contado por Merheb, em um show do The Doors na Flórida em 1969. Ele descreveu que

Assim que a banda começou a tocar "Light My Fire", Morrison passou a incitar o público a subir ao palco. Cerca de cem pessoas atenderam ao chamado, enquanto o som continuava a todo vapor no meio da balbúrdia e os organizadores pressionavam pelo término do show, pois a estrutura estava começando a ruir. [...] Quando tudo acabou, o lugar parecia uma praça de guerra [...] Morrison atingiu o objetivo de conduzir sua platéia ao limite num show de rock. (MERHEB, 2013, p. 356-357).

Compreendido o que é a rebeldia e a agressividade criativa cuja perspectiva adotou-se para compreender o Rock and Roll, sente-se a necessidade de entender e fundamentar de onde surge esse comportamento que causou um rebuliço na sociedade do século XX. Para isso, utilizou-se os estudos de Marcuse, que tentou compreender a liberdade do ser por meio da perspectiva materialista, utilizando as investigações de Marx e também ampliou esse panorama ao adotar as reflexões de Freud sobre o mesmo tema. Nesses estudos, o autor concluiu que a pobreza e a necessidade é e sempre foi utilizada como negociação por parte dos que detém o poder de decisões e impactam em resultados coletivos, ou seja, os governos e elites.

Essa barganha também causa um poder sobre as questões psicológicas do ser que interioriza essa dominação e passa a crer na necessidade de uma submissão e servidão que, por sua vez, exige uma coibição de suas vontades e seus impulsos / instintos. Por conta desse processo, ele identificou que quando havia a libertação de um povo por parte de um sistema que o reprimia (como uma Ditadura, por exemplo), logo eles seriam re-inseridos em uma nova forma de dominação autoritária, ainda que essa lhes parecesse ser liberdade, como é o caso da tecnocracia, explicada por Roszak. Assim, Marcuse repara que “o que principiou como submissão pela força cedo se converteu em ‘servidão voluntária’, colaboração em reproduzir uma sociedade que tornou a servidão cada vez mais compensadora e agradável ao paladar” (MARCUSE, 1975, p. 14).

Nesse sentido, pode-se assumir que a libertação do ser só é plena quando ocorrer pelos meios materiais (acesso ao que ele produz e ao conhecimento, que geram condições dignas para a sobrevivência) e pelos meios psicológicos (a libertação individual e coletiva por meio da oportunidade de escolhas, da consciência sobre o sistema em que vive, da possibilidade de viver, ao menos em parte, os seus desejos e impulsos). Em relação à questão dos impulsos, para compreender é necessário retomar para a psicanálise, senão para o

existencialismo. Na psicanálise freudiana, chama-se de impulsos aquilo que popularmente conhecemos como instinto. Marcuse relembra que

Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. Sua localização original no organismo e sua direção básica continuam sendo as mesmas; contudo, seus objetivos e manifestações estão sujeitos à transformação [...]. Freud descreveu essa mudança como a transformação do princípio de prazer em princípio de realidade. (MARCUSE, 1975, p. 32-33).

Esse abandono do princípio do prazer em detrimento do princípio da realidade, para a psicanálise, é o processo que permite a dominação sob o ser por meio do convencimento psicológico. Logo, a individualidade e a liberdade do ser como singular são deixadas de lado e, em seu lugar, é imposto como princípio os valores que estão de acordo com o projeto de dominação em vigor de cada momento, o que Marcuse explica quando reflete que

Contudo, tanto os seus desejos como a sua alteração da realidade deixam de pertencer, daí em diante, ao próprio sujeito; passaram a ser organizados pela sua sociedade. E essa organização reprime e transubstancia as suas necessidades instintivas originais. Se a ausência de repressão é o arquétipo de liberdade, então a civilização é a luta contra essa liberdade. (MARCUSE, 1975, p. 35).

Uma das ferramentas de controle do princípio do prazer é a sexualidade, questão que permanece em disputa até os dias atuais. Roszak acreditava que “o problema é a sexualidade, tradicionalmente uma das maiores fontes de insatisfação do homem civilizado. A liberação da sexualidade criaria uma sociedade na qual seria impossível a disciplina tecnocrática” (1972, p. 17). Esse controle foi tradicionalmente realizado por meio das religiões, que ao longo da história estiveram na maior parte das vezes ao lado daqueles que dominavam e oprimiam e contra o rock e a juventude das décadas de 1950 e 1960.

Por isso, é possível compreender por quais motivos os assuntos como amor e sexualidade já eram considerados um escândalo na sociedade reprimida da tecnocracia conservadora daquele período. A repressão do princípio do prazer durante os governos autoritários e conservadores estudados era, portanto, um projeto de controle e dominação social, assim como teorizado por Marcuse e demonstrado acima. Roszak ampara essa hipótese quando afirma que

A tecnocracia rejeita espontaneidade, auto-regulação e impulsividade animal como se se tratasse de um veneno inoculado no corpo político. Ao invés disto, prefere metas e comportamento que possam ser expressos em grandezas vastas e abstratas: poder nacional (medido em unidades de capacidade nuclear), alta produtividade e eficiente mercadização de massa (em termos de produto nacional bruto), corrida espacial, elaboração de sistemas administrativos, etc. (1972, p. 119).

Ainda que essas alterações sejam feitas rapidamente e repassadas entre gerações de forma praticamente automática, o custo da repressão dos instintos ao ser humano não é gratuito. Entre muitas das consequências de sufocar totalmente o princípio do prazer e os instintos humanos, está a depressão. Um outro resultado dá-se por meio da necessidade de retomar o princípio do prazer, ainda que para isso seja necessário rebelar-se contra o opressor. Marcuse ajuda a compreender que “o princípio de prazer, portanto, é uma tendência atuando a serviço de uma função cuja tarefa é libertar inteiramente o aparelho mental de excitação ou manter constante a quantidade de excitação nele existente ou, ainda, mantê-la tão baixa quanto possível” (1975, p. 42).

Por meio dessa análise realizada, é possível constatar que a transformação dos instintos humanos no princípio da realidade acontece por meio de transmissões geracionais, logo estão sujeitas às alterações que ocorrem dentro do contexto histórico em que essas passagens são realizadas. Dentro do recorte temporal que se analisou e do qual o rock derivou, encontram-se diversos fatores que contribuem para que essas transmissões de controle do instinto pelo princípio da realidade sofressem uma alteração, como as transformações sociais sofridas pela 2ª Guerra Mundial, as tensões iminentes da Guerra Fria, o conservadorismo em ascensão e o conflito geracional já discutidos.

Dessa forma, tornou-se mais possível que ocorresse uma das opções de reação ao controle dos impulsos, a rebeldia em busca do princípio do prazer. Sobre a satisfação, e em concordância com a análise realizada, Kellner afirma que “o prazer em si não é natural nem inocente. Ele é aprendido e, portanto, está intimamente vinculado a poder e conhecimento” (2001, p. 59). Sendo assim, a reação agressiva e criativa encontrada no Rock and Roll é, também, a emancipação e a busca pela libertação da qual a Contracultura buscava e, em resumo, Voigt afirma que “em suma a rebeldia criativa mais uma vez surgiu como forma de quebrar todas as regras colocadas para dar vazão ao ímpeto agressivo da insatisfação e da mudança” (2015, p. 11).

Toda essa rebeldia criativa do rock and roll, aliada às disputas de espaços e as transformações na indústria e na cultura, culminou em alterações sócio-culturais de impacto

global, ou seja, não aconteceram apenas no país de origem do gênero musical. As consequências industriais foram enormes, “a renda das vendas de discos e fitas ultrapassou outros tipos de ganhos da indústria do entretenimento, incluindo esportes e cinema” (FRIEDLANDER, 2017, p. 328). A atuação por causas sociais que deveriam ser responsabilidades daqueles que governam em nome do povo - e foram escolhidos democraticamente por eles ou ainda impostos por meio de golpes de Estado e pela dominação violenta - ajudou a sociedade a levantar os olhos ou obrigá-los a deixar de ignorar as desigualdades. Essas atuações por meio do rock aconteceram, por exemplo,

Em um ambiente político ocidental dominado pelo conservadorismo do período Thatcher-Reagan, músicos, a indústria musical e ativistas políticos tornaram-se voluntários na promoção de objetivos humanitários. Concertos monumentais e turnês excursionaram e foram transmitidos para o mundo todo. (FRIEDLANDER, 2017, p. 27).

Já em relação ao formato social, o rock promoveu transformações ao questionar e recusar o formato tradicional familiar, as regras ultrapassadas e controladoras das igrejas, incluindo questões de importância para as mulheres, os homossexuais, os negros no cotidiano e na mídia. Isso permite refletir que ao analisar o gênero como parte de um sistema político e cultural, “pode-se afirmar que o rock se desenvolve enquanto estilo musical e comportamental que busca, a partir de práticas cotidianas, a subversão dentro do próprio sistema que o molda e o delimita “ (SEVILLANO, 2016, p. 39). Como resultado dessa relação, acredita-se, por fim, que

O Rock contribuiu significativamente para a alteração de diversos comportamentos individuais e coletivos. Nesse sentido, construiu uma série de atitudes e percepções novas ou pelo menos muito diferentes das que permearam o mundo ocidental até as décadas de 50 e 60 do século XX. Na maneira de perceber aqui defendida, essas mudanças se incorporaram de tal forma ao comportamento das gerações seguintes que hoje são considerados comportamentos e atitudes plenamente aceitáveis e até rotineiros, algo muito distante do impacto que causaram em sua origem. (VOIGT, 2015, p. 1).

Considera-se que esse fenômeno teve um impacto e uma atuação global, ainda que esta estivesse centrada principalmente no mundo ocidental, pois independente das particularidades dos recortes que foram efetuados (como os países selecionados - Argentina, Brasil, Estados Unidos e Reino Unido - e seus contextos), enxerga-se os rocks produzidos em cenários locais como mutuamente influenciados e relacionados uns com os outros. Seguindo o raciocínio de Conrad (p. 15, 2019), a análise compartilhada neste capítulo, deseja superar a

fragmentação do rock nacional que foi abordado nos dois próximos e conectá-lo com a música produzida em outros locais.

Capítulo 2 - É PRECISO O MEU CARIMBO DANDO SIM: A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA, O CONSERVADORISMO E A RELAÇÃO COM OS MOVIMENTOS CULTURAIS DE PROTESTO.

Para compreender o comportamento da sociedade civil da Ditadura Militar, a permanência dos militares no poder e o que representaram para o rock brasileiro, primeiro é necessário compreender o contexto do país no momento anterior ao golpe. Ou seja, nesse momento será investigado como a ditadura e a sociedade da época se relacionam com o rock and roll e seus representantes.

Em seguida, este capítulo tem o intuito de narrar brevemente como foi o período que se relaciona com o gênero musical em nascimento no país durante o período ditatorial. Da mesma maneira, pretende investigar inicialmente como desenvolveu-se esta relação entre a sociedade, o governo e o rock. Não há a intenção de analisar a Ditadura em si, mas investigá-la como uma ferramenta para a compreensão da sociedade da época e, a partir disso, compreender de que maneiras o rock brasileiro relacionou-se com aquela sociedade e com aquele contexto.

2.1 - PAREM! ESPEREM AÍ. ONDE É QUE VOCÊS PENSAM QUE VÃO?: O PERÍODO PRÉ DITADURA

De maneira simplificada, nos anos 1960 o mundo via-se polarizado entre os dois sistemas político-sociais e econômicos que eram representados por duas grandes potências mundiais: os Estados Unidos da América e a União Soviética. O primeiro alinhado aos ideais capitalistas e o segundo ao comunismo. De maneira geral, o mundo ocidental que vinha se desenvolvendo com base nos modelos capitalistas, graças às políticas econômicas de outrora, quando criaram relações comerciais dependentes com os EUA.

Com a possibilidade de uma nova forma de organização social, alguns países latinoamericanos viveram um movimento entre os grupos de esquerda, que longe de iniciarem uma disputa por uma revolução, como fez Cuba em 1959, aproveitaram o clima para pautar ao governo liberal algumas necessidades populares, tradicionalmente defendidas pela esquerda.

O deferimento de um presidente no Brasil - João Goulart, ou Jango -, que tentava manter as relações com a direita e a esquerda, mas que inclinava-se para algumas causas sociais, acenderam um alerta nos EUA, que naquele momento não poderiam arriscar a possibilidade de mais um país latinoamericano afastando-se de seus ideais. Segundo Napolitano:

As evidências indicam que até o final de 1963 Washington trabalhava sistematicamente contra o presidente Jango, mas não tinha se decidido pelo apoio incondicional a um golpe de Estado, protagonizado ostensivamente pelos militares. Com o assassinato de Kennedy, em 1963, o quadro seria outro, seja pela radicalização do quadro político brasileiro, seja pelo próprio estilo mais direto e duro de Lyndon Johnson. (2020, p. 60).

O Brasil foi um país de industrialização tardia, assim como a América Latina de maneira geral e como outros territórios que foram colonizados. Esse atraso em relação aos países europeus e à América do Norte gerou uma dependência comercial internacional, que foi reforçada por parte dos que detinham o poder nessa relação de subordinação, durante a corrida ideológica entre o capitalismo e o comunismo da Guerra Fria. Esta relação de dependência e suas consequências podem ser observadas pela identificação de Reis que explica que

Na rede armada pelo processo de internacionalização do capital (comércio de mercadorias e exportação de capitais), combinada à expansão territorial, sobretudo das potências européias, laços apertados de dependência foram tecidos, dificultando — às vezes impedindo — a conquista de uma real autonomia política e econômica nas regiões da África, Ásia e América Latina, mesmo entre aqueles países que não chegaram a ser transformados em colônias diretas, como a China, ou que já tinham deixado de sê-lo, como quase todos os países da América Latina. (REIS, 2002, p. 8).

A Revolução Cubana de 1959 acendeu o alerta dos Estados Unidos em toda a América Latina, visto que o território agora estava mais envolvido nessa polarização e, mantendo as relações com Cuba, poderiam sofrer influências que impactariam negativamente os interesses norte-americanos. Além disso, as organizações das ligas camponesas, os sindicatos e a inclinação do presidente em atuação no Brasil, João Goulart, também contribuíram para que os EUA achassem necessário atentar-se e estarem prontos para envolverem-se com o país, conforme o desenrolar dos acontecimentos. Sendo assim, ainda no governo de J. F. Kennedy, desenharam a Doutrina de Segurança Nacional que havia surgido no pós 2ª Guerra Mundial e que serviria para amparar os ideais de combate ao comunismo em toda a América Latina.

Logo em seguida, foi lançada a Aliança para o Progresso, um projeto que visava fornecer auxílio aos governos latinoamericanos contra uma suposta ameaça comunista que passou a assombrar a América após 1959. Os EUA contribuíram não apenas com informações e supervisão, mas chegaram a enviar estadunidenses para garantir que essa aliança fosse bem sucedida e, “entre 1961 e 1964, uma média anual de 5 a 7 mil norte-americanos entre voluntários bem-intencionados dos Corpos da Paz e mal-intencionados espões da CIA vieram para o Brasil” (NAPOLITANO, 2020, p. 59). Essa aliança tinha como justificativa auxiliar o país em suas necessidades, fortalecer os vínculos com os ideais capitalistas defendidos pelos Estados Unidos e garantir que as medidas populares - que vinham sendo adotadas por Jango - não aproximassem o país dos perigos comunistas.

Utilizando a pauta moralista para o convencimento e adesão ao anticomunismo, a elite brasileira, unida ao apoio estadunidense, alinha-se contra o governo de Goulart, que por sua vez, foi escalando ao longo dos primeiros anos de conciliador entre direita e esquerda para um governo que passou a encampar mais abertamente as métricas de desenvolvimento social idealizados pela esquerda. Isso gerou uma profunda agitação na política brasileira, visto que “a ideia de que a civilização ocidental e cristã estava ameaçada no Brasil pelo espectro do comunismo ateu invadiu o processo político, assombrando as consciências” (REIS, 2002, p. 14).

Essa escalada do governo Jango pode ser explicada pelo aumento da demanda, por parte da esquerda, da implementação de uma reforma agrária e de uma Assembleia Nacional Constituinte. Cansado de tentar agradar aos dois lados, passou a ampliar sua comunicação com o povo e fazer mais comícios (REIS, 2002, p. 15). Essa situação gerou grande agitação por parte da direita, formada majoritariamente por uma elite econômica que também detinha o controle de muitos meios de comunicação. Como resposta, essa elite implementou um projeto ideológico que:

Através da mídia audiovisual organizava um extraordinário bombardeio ideológico e político contra o Executivo. Procurava também moldar opiniões dentro das Forças Armadas, infundindo o senso de iminente destruição da "hierarquia, instituições e da nação" e estimulando uma reação quase histórica de classes médias que, por sua vez, fortaleciam a racionalização militar para intervenção. (DREIFUSS, 1981, p. 244-245).

Com o apoio da classe média, a propaganda negativa do governo de Goulart, a denúncia de sua proximidade com ideais comunistas, o afastamento dos grupos de mobilização social entre si e a insatisfação por parte da esquerda, devido à hesitação de Jango

a uma radicalização dos projetos em andamento, o governo aparecia enfraquecido. Por trás dos panos, a elite organizava um golpe com os militares e o apoio dos EUA. Para justificá-lo, utilizava todas as pautas conservadoras e anti-comunistas que foram disseminadas por eles mesmos e também o endosso popular que aparecia com o apoio da classe média, visto que

A mobilização das classes médias conferia a aparência de amplo apoio popular à elite orgânica e a mídia coordenada pelo IPES proporcionava grande cobertura às atividades dessas classes médias mobilizadas. [...] Mas a mobilização das classes médias era sobretudo uma campanha ofensiva, projetada para acentuar o clima de inquietação e insegurança e dar aparência de um apelo popular às Forças Armadas para uma intervenção militar. (DREIFUSS, 1981, p. 291).

Sendo assim, com o apoio da classe média convencida pelo bombardeio midiático a aliar-se ao plano da elite, iniciavam-se os procedimentos para a tomada do poder. O objetivo era demonstrar a insatisfação popular diante das aproximações de Jango com a esquerda e a pauta de uma reforma social e, com os ânimos da direita já inflamados

A reação veio imediata. No dia 19, em São Paulo, desenrolou-se uma primeira Marcha da Família com Deus pela Liberdade. As direitas unidas, alarmadas, aparentando decisão, também foram às ruas, cerca de 500 mil pessoas. Outras marchas se seguiram em várias cidades, em processo até hoje mal estudado. As forças desencadeadas da contra-reforma. (REIS, 2002, p. 16).

No entanto, embora tivessem o apoio da potência norte-americana, aparatos e condições econômicas para investir em uma campanha de 3 anos, a elite ainda não possuía as condições necessárias para tomar o poder. Era preciso agir com cautela para não contradizer-se tão visivelmente em suas decisões e evitar perder o apoio da classe média. “Essa ação ideológica, entretanto, não seria suficiente para levar a uma troca de regime. Foi preciso construir uma rede de apoio dentro das Forças Armadas e, por essa razão, alguns dos mais destacados associados ao Ipes e ao Ibad foram oficiais dos mais influentes na época”. (FICO, 2004, p. 51). Dessa forma, com o clima polarizado e instável, o governo enfraquecido e a justificativa de um golpe comprada por parte da população, bastava aliar-se à ala militar para garantir a força de toda a operação.

Após decretado O Estado de Sítio, o plano era realizar uma “intervenção militar à brasileira: cirúrgica, de curta duração, que ao longo devolveria o poder aos civis, em um ambiente político "saneado", como as direitas gostavam de dizer” (NAPOLITANO, 2020, p.

67). No entanto, a história mostrou haver um plano diferente por parte dos militares, que não incluía a aristocracia que havia armado o golpe.

A aliança entre civis e militares para eventos políticos extremos, como a retirada de alguém do poder, já era existente. Acontecera em 1889, quando convencido pelos escravocatas enfurecidos com o Império que havia abolido a escravidão, o marechal Deodoro da Fonseca dá o golpe de Estado na monarquia e proclama a república. No entanto, Carlos Fico identifica que diferentemente de 1964, no período anterior como o do exemplo,

Teria havido no Brasil um padrão de relacionamento entre os militares e os civis caracterizável como “moderador”, isto é, os militares somente eram chamados para depor um governo e transferi-lo para outro grupo de políticos civis, não assumindo efetivamente o poder, até porque não estariam convencidos da sua capacidade e legitimidade para governar. (2004, p. 42).

A diferença do primeiro golpe citado para o segundo, é que em 1964 os militares estavam repletos de razões para aliar-se à elite na tomada do poder. Devido ao treinamento auxiliado pelos Estados Unidos na Escola Superior de Guerra e a adoção da doutrina de segurança nacional, os militares sentiam-se mais preparados para lidar com os problemas do país “ou seja, os militares passaram a sentir-se capacitados para assumir diretamente o governo” (FICO, 2004, p. 43). Portanto não haveria a necessidade de transferir de volta o governo para um civil, visto que poderiam eles mesmos tentar solucionar as demandas brasileiras.

Além disso, durante o governo de Jango houve algumas mudanças no processo de promoção de cargos no Exército que levaram à criação de uma atmosfera instável, por suscitar um medo de que o presidente estivesse tentando organizar uma força militar que lhe apoiasse em um golpe de esquerda. Esse boato pode ter obtido repercussão pois, em 1961, quando Jânio Quadros renunciou à presidência enquanto João Goulart, seu vice, estava em viagem ao exterior, houve uma tentativa de golpe encampada por três ministros militares que formaram uma junta para administrar o país, mas que fora barrada por uma ala da Força Armada que era contrária ao golpe. Portanto, “tudo isso teria levado à mudança do padrão, isto é, os militares passaram a supor a necessidade de um governo militar autoritário que pudesse fazer mudanças radicais e eliminar alguns atores políticos” (FICO, 2004, p. 43).

O acordo entre militares e civis já estava formado e apoiado internacionalmente como a única solução para resgatar o controle do Brasil. Jango, por sua vez, percebera que se tomasse alguma medida para defender o seu governo, poderia apenas inflamar ainda mais os ânimos da direita e legitimar um golpe de Estado. Após receber uma denúncia, deixou o

Congresso no dia 31 de março para Porto Alegre, de onde partiria, dois dias depois, para um auto-exílio no Uruguai.

Além do fornecimento de armas e equipamentos, militares e treinamento ideológico, os Estados Unidos também participaram da construção do plano para a tomada do poder, por meio de uma intervenção chamada “Operação Brother Sam”. No entanto, antes mesmo que estivessem prontos para agir, uma rebelião entre alguns militares brasileiros e liderada pelo General Olímpio Mourão, aproveitou-se da ausência de Jango e realizaram uma investida. Ao perceber a movimentação antecipada dos militares, o governador “Carlos Lacerda, que também se supunha ser o grande líder civil da conspiração, liberou sua polícia e seus correligionários paramilitares para aterrorizar a esquerda na Guanabara [Rio de Janeiro]” (NAPOLITANO, 2020, p. 63).

No dia seguinte, sem nenhuma resposta do então presidente João Goulart, a esquerda permaneceu atônita enquanto os militares apossaram-se do poder. No dia 2 de abril o Congresso Nacional decretou a vacância do presidente, ainda que este estivesse no Brasil, oficializando o golpe de Estado. Em 11 de abril o Congresso Nacional elegia Castelo Branco como presidente do país e assim autenticava que

Longe de ser um mero hiato na luta popular pelo poder político, o golpe militar de 1964 iniciou um longo período de governo autoritário. Os Estados Unidos apresentaram-se como o principal aliado ao regime, imediatamente reconhecendo sua legitimidade e colaborando para garantir empréstimos seguros no Fundo Monetário Internacional e no Banco Mundial. (DUNN, 2001, p. 43, tradução nossa).

2.2 - MOVIMENTO NO BRASIL TAMBÉM HÁ: A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

Foi instaurada a Ditadura Civil-Militar brasileira que duraria 21 anos. Os votos populares foram fechados e a escolha para o presidente e outros governantes passou a acontecer por meio de um Colégio Eleitoral, que era formado pelo Congresso Nacional e outros representantes do governo. Quem escolhia os candidatos eram as Forças Armadas. Houve, ao todo, 5 governos durante os 21 anos de regime civil-militar. O primeiro foi o do General Humberto Castelo Branco, que durou de 1964 a 1967 e foi responsável pela oficialização de uma Ditadura Militar. Em seguida, assumiu o General Artur da Costa e Silva,

que governou de 1967 a 1969 e foi caracterizado pela violência explícita contra a população e a implementação de leis mais rígidas (com o AI-5) de censura jornalística, cultural e qualquer outra forma de manifestação contra o governo.

Como forma de amenizar as crescentes agitações exteriores contra o governo, foi eleito em 1969 o General Emílio Garrastazu Médici, cujo governo duraria até 1974 e caracterizou o momento do Milagre Econômico. Em 1974 assumiu o General Ernesto Geisel, cujo governo foi marcado pelo início da abertura política. Assumindo a transição de um governo militar para o civil, João Figueiredo teve seu mandato cumprido até 1985, quando foi realizada a eleição de um civil, ainda sem contar com o voto popular.

Castelo Branco assumiu o poder ainda justificando uma intervenção transitória, que devolveria aos civis o governo do país. No entanto, foi em seu governo que o voto popular foi vetado por meio do AI-3 e diversos políticos tiveram seus mandatos cassados. Também foi em sua administração que se iniciaram os Atos Institucionais como forma de contenção das oposições ao seu governo. Durante esse período foram criados os dois únicos partidos oficializados (Arena e MDB), visto que os demais foram fechados ou colocados na ilegalidade. Sendo assim, o sistema eleitoral tornou-se bipartidário.

Criou ainda o Conselho de Segurança Nacional que intensificou a perseguição a qualquer pessoa que representasse uma ameaça ao governo. Sob sua administração iniciaram as torturas e repressão contra qualquer um que se encaixasse nas políticas do Conselho de Segurança Nacional, mas “ao mesmo tempo, preservava algumas liberdades jurídicas e civis, sobretudo no plano da expressão e da opinião, evitando uma completa ruptura com os valores liberais que tinham sido fundamentais para justificar e legitimar o golpe de Estado” (NAPOLITANO, 2020, p. 81).

A gestão de seu governo ainda foi cautelosa, mantendo alguns poderes de decisão aos civis. As denúncias de tortura e prisão política eram contidas e o resultado de seu projeto econômico ainda não havia aparecido. Sua administração marcou o maior alinhamento com os interesses dos EUA, “não apenas em retribuição ao apoio dado pelo Tio Sam no golpe e pela aposta na liderança castelista, mas também como consequência natural da visão geopolítica que alimentava os golpistas militares e civis” (NAPOLITANO, 2020, p. 73).

Suas políticas econômicas, que calculavam a inflação registrada e uma previsão de aumento, causaram um agravamento das desigualdades do país. Ainda que a repressão inibisse a população de revoltar-se contra o presidente e os principais afetados fossem os mais pobres, a classe média assustou-se com a possibilidade do empobrecimento, o mesmo medo que os levaram a apoiar a direita elitista para o golpe de estado poucos anos antes. A

insatisfação passou a ser evidente e mesmo aqueles que haviam apoiado a ascensão dos militares ao poder (elite), organizaram-se por meio de uma Frente Ampla para se opor ao poder. A fim de aquietar tais agitações, em março de 1967 foi escolhido o novo presidente, votado pelo Congresso.

Costa e Silva iniciou o seu governo executando um plano de aquecimento econômico que diminuiu a inflação. No entanto, o general que havia sido Ministro da Guerra, seguia uma filosofia “linha dura”, que era compartilhada pelos Ministros que escolheu para auxiliá-lo em seu governo. Foram instauradas perseguições contra opositores, utilizando-se das justificativas de defesa nacional, amparadas pelo Conselho de Segurança Nacional. A ampliação da violência, das perseguições e das denúncias de tortura fizeram com que o povo, outrora inibido com medo do governo, tomasse as ruas para protestar contra essas medidas. Apesar de já ser praticada a tortura desde o golpe militar, no governo anterior

Castelo não conseguiu, como pretendia, interromper a temporada de punições “revolucionárias”; proibiu atividades políticas dos estudantes; decretou o AI-2; não logrou impedir que militares radicais conquistassem poder político; ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional que instituiu a noção de “guerra interna”; fechou o Congresso Nacional e decretou uma Lei de Imprensa restritiva. (FICO, 2004, p. 33).

Já Costa e Silva não apenas conseguiu iniciar a temporada de punições revolucionárias, como também foi responsável pelo período de maior perseguição policial contra os que eram considerados subversivos. Por esses motivos e pela promulgação do AI-5, a partir do seu governo, este período ficou conhecido como os “Anos de Chumbo” (NAPOLITANO, 2020, p. 72). Essa perseguição aconteceu tanto aos grupos políticos organizados, como os movimentos estudantis e operários, quanto à cultura de maneira geral e, principalmente, na música brasileira.

Dando sequência aos Anos de Chumbo, o General Emílio Médici assume em outubro de 1969 e finaliza apenas em janeiro de 1974. O governo Médici, com a justificativa de aumentar o PIB (Produto Interno Bruto), abriu o Brasil para o capital estrangeiro, que investiu por meio de empréstimos e da instalação de multinacionais no país. A agricultura, que tinha uma relação comercial majoritariamente de subsídio interno, passou a transformar-se em latifúndio e ter como foco o mercado de exportação. A pauta da reforma agrária que estava sob os holofotes no governo Jango fora oficialmente abandonada nesse momento e o aumento da desigualdade no campo cresceu mais ainda, visto que os pequenos e médios proprietários tiveram dificuldades em se manter, perante o crescimento desenfreado

do latifúndio. Dessa forma, tiveram de endividar-se por meio de empréstimos e, posteriormente, migrar para os centros urbanos como a cidade de São Paulo, em busca de emprego e sobrevivência, caracterizando “um dos mais dramáticos e súbitos casos de êxodo rural de toda a história” (NAPOLITANO, 2020, p. 166).

Apesar dos problemas enfrentados pelo pequeno produtor rural e pelos operários na cidade, o crescimento da agricultura latifundiária de exportação foi vasto. A entrada do capital estrangeiro, por meio dos investimentos e empréstimos, também geraram uma atmosfera de crescimento e desenvolvimento do país, ainda que a dívida externa estivesse escalando. O governo ainda investiu pesado nas empresas estatais, como a Petrobrás e a Vale do Rio Doce, que cresceram como em nenhum outro momento e proporcionaram aos seus funcionários - que configuraram uma parte da classe média - mais uma ascensão social.

Ainda que a Ditadura Civil-Militar brasileira defendesse o nacionalismo cultural, no aspecto das relações externas e do sistema organizacional, o país ainda mantinha-se regulado aos Estados Unidos. Assim como o golpe fora dado anteriormente para preservar o capitalismo e a manutenção do poder financeiro das elites, as “políticas econômicas do regime convergiram para o reforço dos laços do Brasil com o sistema capitalista mundial, a luta pela industrialização a qualquer preço e o reforço do capitalismo monopolista” (NAPOLITANO, 2020, p. 151).

Com o amparo da classe média tranquilizada pelo seu crescimento, e a tentativa de silenciamento da insatisfação dos pobres e jovens por meio da intensificação de políticas excludentes e da repressão policial, a Ditadura Civil-Militar continuava expandindo sua atuação e o seu controle sobre a sociedade por mais alguns anos. Assim,

As derrotas impostas às guerrinhas e a retomada de altos índices de desenvolvimento econômico permitiram ao regime contornar a crise política que ameaçava sair do controle em 1968/1969. A censura, o sistema repressivo e a propaganda oficial, é claro, também ajudaram a criar um clima de calma e paz social, mais próxima de uma paz de cemitério, ao menos no plano político. (NAPOLITANO, 2020, p. 160).

Apesar do crescimento da classe média, o Milagre Econômico não beneficiou toda a população. Os pequenos proprietários rurais tiveram de migrar para as cidades grandes em desenvolvimento, onde aceitavam qualquer tipo de emprego insalubre, moravam nos locais mais afastados e recebiam salários muito baixos. Os operários, que já viviam um histórico de exploração da indústria, desde a promulgação do AI-5, não podiam mais manifestar o seu descontentamento e, menos ainda, organizar-se por meio de sindicatos para

defender e garantir a dignidade dos trabalhadores. Os pequenos e médios empresários também sofreram as controvérsias do milagre, endividando-se para manter os seus negócios que foram prejudicados pela competição com as indústrias multinacionais e, muitas vezes, sendo levados à falência.

Enquanto o capital nacional crescia pelos investimentos externos e pela arrecadação de impostos, que eram convertidas na construção civil, no melhoramento das estatais e na implantação de multinacionais, a desigualdade social ampliava-se cada vez mais. O trabalhador teve o seu salário mínimo congelado por meio dos reajustes aplicados pelo governo federal e enquanto a inflação crescia, o seu ordenado continuava o mesmo. Logo, o salário passou a não ser mais condizente com os valores praticados, o que aumentou a fome nas populações menos abastadas. Portanto, o benefício proporcionado pelo Milagre Econômico foi designado a apenas uma parte da população e “é certo que o topo, já enriquecido, enriqueceu-se ainda mais. E a base miserável, mais miserável se tornou” (REIS, 2002, p. 38).

A partir de 1973 a classe média também teve de encarar as consequências do “Milagre”. O impulsionamento econômico que o Brasil havia vivido desde 1969 aconteceu apenas devido à prosperidade econômica internacional. Os países cuja indústria era desenvolvida, como os EUA já tinham o seu quinhão garantido e poderiam investir nos países em desenvolvimento, como aconteceu no início do governo Médici. Ou seja, o Milagre Econômico fora extremamente dependente do cenário exterior e esse vínculo seria quebrado quando o mercado internacional sofreu a crise do petróleo de 1973. Alguns investimentos continuaram a ser feitos e as ações implementadas durante o Milagre, como o investimento em estatais e a implantação de multinacionais no país, mostravam resultados positivos, mas não o suficiente para manter como uma das prioridades a ascensão da classe média. Dessa forma, “a economia cresceu até o final da década de 1970, mas o foco dos investimentos, a inflação e o retrocesso do consumo das classes médias fizeram com que o descontentamento social crescesse” (NAPOLITANO, 2020, p. 171).

A dívida externa que o Brasil havia adquirido durante o Milagre Econômico chegou a um nível elevado, aumentando ainda mais a recessão, a inflação e, conseqüentemente, diminuindo o poder aquisitivo do brasileiro. As famílias desprovidas e trabalhadores que não haviam sentido os benefícios do Milagre, apertaram-se paulatinamente após a crise do petróleo, ampliando ainda mais o índice de desigualdade social no país. Já a classe média, ao perder seu poder de consumo, teve de encarar o seu maior medo, o declínio social. Esse assombro gerou um grande descontentamento com o governo naquele momento.

Como uma forma de propaganda política, assim como havia se aproveitado da vitória brasileira na Copa Mundial de 1970, Médici sustentou o elo mais profundo de conexão entre as elites, a classe média e o governo militar, o conservadorismo moral.

Já em 1975, o governo Geisel realiza uma negociação da dívida externa com os EUA e retomam as grandes obras públicas, com base no endividamento. Nesse período foram construídas a Ponte Rio-Niterói, a Transamazônica e as usinas hidrelétricas de Tucuruí. Por pouco tempo, os ânimos dos empresários e da população foram acalmados por meio desses investimentos. No entanto, não foi possível segurar a inflação que crescia paralelamente ao endividamento e ao aumento dos juros, devido ao cenário exterior. Em 1977 rompem-se os ideais que separavam a classe média dos movimentos estudantis e operários, bem como entram neste cenário ainda alguns soldados de baixo escalão que passaram a sentir a inflação tomar os seus baixos salários. O movimento fica ainda mais unificado quando “novas articulações se fizeram dentro do movimento estudantil, deslocando o foco da revolução socialista para o tema das liberdades democráticas, ao menos no plano tático da luta estudantil contra o regime” (NAPOLITANO, 2020, p. 258). Nesse momento, todos passaram a defender uma causa em comum, a necessidade do retorno da democracia e dos direitos políticos dos civis.

Ao perceber que os movimentos sociais e, principalmente o operário, associaram-se aos demais grupos que passaram a colocar-se contra o regime militar, Samuel Huntington, um professor da Harvard (EUA), realiza uma análise sobre a situação do Brasil e aconselha os militares a “iniciar uma ‘descompressão lenta e gradual’ o quanto antes, para não perder o controle do processo sob o risco de um novo e mais terrível ciclo repressivo, ou coisa pior, o aumento descontrolado da participação popular no processo político” (NAPOLITANO, p. 238, 2020). Essa abertura sugerida por Samuel e adotada pela Ditadura Brasileira, visava manter sob o seu controle tanto o retorno à democracia, a fim de evitar que alguém de esquerda fosse eleito pelo povo e retomasse os processos que haviam sido iniciados antes do golpe com Jango; quanto garantir que os militares saíssem isentos de todos os crimes praticados durante a Ditadura.

Figueiredo foi o escolhido pelo Colégio Eleitoral para conduzir a transição da presidência militar para a civil. Em seu governo, que iniciou em março de 1979, ele deveria amarrar todas as pontas que pudessem estar soltas e livrar as Forças Armadas de qualquer consequência sobre o que fora praticado durante o Regime Militar. Já no início de seu mandato, Figueiredo outorga a Lei nº 6.683 que, em suma “no seu primeiro artigo anunciava a anistia aos crimes políticos e a polémica conectividade destes "crimes", estendendo a anistia

aos crimes correlatos” (NAPOLITANO, 2020, p. 299). Ou seja, fora concedida a anistia tanto aos presos e perseguidos políticos da Ditadura, quanto aos militares e comandantes que praticaram crimes - principalmente contra os direitos humanos. Ademais, o governo que marcava o fim do autoritarismo, ainda não havia se desvencilhado deste comportamento. Em novembro de 1979, ao fazer uma visita na cidade de Florianópolis, Figueiredo é recebido por uma manifestação majoritariamente estudantil. O episódio, conhecido como Novembrada, teve como resultado a prisão de 7 estudantes. O autoritarismo e a repressão policial contra atos políticos e culturais ainda ocorreu em todo seu governo e, mesmo após 1985 ainda haviam sequelas evidentes dessas características, conforme será analisado nas seções posteriores.

2.3 - QUEM NÃO TEM VISÃO BATE A CARA CONTRA O MURO: O CONSERVADORISMO CIVIL DA SOCIEDADE DA DITADURA

No contexto do golpe e da ditadura, o medo do comunismo que ameaçava o tradicionalismo da família de classe média e cristã passou a assombrar ainda mais suas casas por meio da televisão, rádio, jornais e revistas. De um lado, o Jornal do Brasil inaugurou um bloco da imprensa que se colocava contra o governo (NAPOLITANO, 2020, p. 45). De outro, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) passaram a atuar contra o governo de Jango por meio de materiais - como panfletos, por exemplo - contendo propaganda negativa contra o governo. Tinham como público alvo justamente aquela classe média escolarizada, cujas famílias eram ligadas ao tradicionalismo cristão e aos valores conservadores (DREIFUSS, 1981, p. 292-293).

Antes, para compreender a relação que é realizada neste item, é necessário que seja demonstrado qual o recorte e conceito que pontuam a parcela da sociedade retratada como classe média nesta pesquisa. Foi adotada a perspectiva obtida pelo cientista social Brandelli (2019) em seu estudo sobre a sociedade brasileira, apoiada nas reflexões de Marx e Weber, na qual o autor interpreta que a classe média brasileira não constitui uma classe em si. O cientista social defende que ela ou faz parte de uma pequena burguesia, ou do proletariado, sem a consciência de seu lugar e identidade, pois “mesmo que a pequena-burguesia e as classes médias não façam parte das duas principais classes antagônicas, elas se posicionam e

almejam alcançar certos espaços no cenário político de uma dada conjuntura do desenvolvimento das forças produtivas” (BRANDELLI, 2019, p. 44).

Esta questão também é ponderada pelo estudo anterior realizado por Bogo, quando afirma que “a divisão do trabalho e propriedade privada são duas faces da mesma moeda, determinam a divisão da sociedade em classes sociais distintas cujos interesses são contrários e antagônicos” (2008, p. 42). Portanto, trata-se de uma parte da sociedade que possui privilégios em sua forma de trabalho⁴, como médicos, funcionários públicos e pequenos empresários. No entanto, esses privilégios aparecem quando comparados com o trabalho manual e operário por serem mais bem remunerados e colocarem esta classe em uma posição de status social, tendo mais acesso à cultura e a um modo de vida mais confortável.

Todavia, é preciso lembrar que mesmo Marx não acreditou que se podia dividir a sociedade em grupos estratificados, pois existem muitos atravessamentos sociais que mudam conforme o local, cultura e época em que estão inseridas⁵. Além disso, os criadores do materialismo que também é escolhido como teoria para a análise de Marcuse, demonstrada no capítulo 1, ainda

Demonstram que a classe média baixa, o pequeno fabricante, o lojista, o artesão e o camponês tendem a se dividir em momentos de crise política acentuada, parte dela se alia com a classe operária e adota posturas revolucionárias. Enquanto, outra parte da fração de classe intermediária assume posturas conservadoras em defesa da ordem vigente, se aliando a serviço do capital, na busca da conservação da sua posição dentro da divisão do trabalho. (BRANDELLI, 2019, p. 44).

Portanto, ao tratar de uma classe média nesta pesquisa, é necessário que se saiba estar falando apenas de uma parte desse grupo diversificado. A parte que assumiu as posturas conservadoras em defesa dos seus interesses, conforme a citação acima. Afinal, boa parte da parcela da juventude que assumiu posturas rebeldes e revolucionárias ao relacionar-se com o rock and roll, também pode ser considerada pertencente ao mesmo grupo social, visto que eram eles que podiam comprar os discos que eram vendidos pela grande indústria ou mesmo,

⁴ “Em termos materiais e produtivos, devemos levar em conta a diferença que há entre a natureza do camponês e a do proprietário. Enquanto o proprietário transforma sua força diretamente em mercadoria, produz o lucro de seu patrão e o seu próprio salário, trabalhando 8 horas por dia; o camponês, da mesma forma, produz o seu próprio “pagamento”, mas sua atenção está voltada para a lavoura e demais bens, durante todo o ciclo de sua produção e, não raramente, isso se dá durante 16 a 18 horas por dia” (BOGO, 2008, p. 144).

⁵ “Em Marx, não há um conceito estanque, fechado de classe social, mas ao contrário, as posições diante da propriedade dos meios de produção, a posição diante das relações sociais de produção, a consciência e a intervenção por meio das lutas na transformação social, são elementos que também caracterizam a classe social” (BOGO, 2008, p. 141).

os que tinham condições para comprar instrumentos e realizar gravações, mesmo que para uma veiculação mais underground.

Outra compreensão necessária trata-se de que parcela da sociedade refere-se quando essa pesquisa cita a elite. Em sua obra (1981), Dreifuss define como elite orgânica um conjunto de famílias cuja influência encontra-se tanto em sua classe social elevada, quanto em sua relevância política. Portanto, ela atua junto ao governo, por vezes como funcionários, criando uma inserção de domínio político-ideológico do seu grupo na sociedade.

Com o alvo estabelecido, bastava atuar sobre os seus principais medos para garantir o apoio da classe média à elite. Além da propaganda contra o governo, que denunciava suas ações populares como se fossem um flerte com o comunismo; e a falsa ideia da iminência de um golpe por parte da esquerda, a crise econômica que revelava o medo do empobrecimento, o descenso social e a subversão dos valores cristãos foram exaustivamente utilizados por este conjunto entre imprensa e organizações institucionais.

A adesão da classe média aos ideais elitistas se deu principalmente por meio do aliciamento baseado em valores morais conservadores, convencendo-a de que corria perigos uma vez que “o processo todo fora consumado não em nome de uma revolução, mas no dos valores da civilização cristã e da democracia. Era necessário, portanto, conferir legitimidade ao novo poder e definir alguém com qualificações para assumir a presidência da República” (REIS, 2002, p. 19). O dismantelamento da sociedade, colocando organizações de trabalhadores, sindicatos e mobilizações sociais uns contra os outros e identificação da classe média com os valores da elite - além do desejo de parecer-se mais com esta do que com o proletariado - foram fundamentais para a possibilidade de um golpe de Estado, arquitetado entre militares e civis.

A elite, por sua vez, preocupava-se com sua estabilidade após uma série de medidas sociais, que desejavam diminuir as desigualdades, terem sido encampadas pelo governo Jango, como a Assembleia Nacional Constituinte e a Reforma Agrária. Além disso, após as medidas que vinham sendo executadas desde o populismo de Vargas, como a criação dos Tribunais Superior e Regional Eleitorais, o voto feminino e o voto secreto, a aristocracia já via-se prejudicada em suas relações comerciais, pela falta de controle do voto popular. Por isso, a eleição de um candidato alinhado a alguns ideais de esquerda, em 1961, representou um grande assombro para a alta sociedade.

A ascensão social de uma classe média, a melhora na qualidade de vida da população operária e do campo, que passavam a perceber a sua importância e se organizavam

para exigir melhorias, representavam uma ameaça aos status quo e supremacia da elite. Sobre isso, Napolitano percebe que

O golpismo da direita, liberal ou autoritária, nunca aceitou o voto popular, o nacionalismo econômico, a agenda distributivista, a presença dos movimentos sociais de trabalhadores. [...] O golpe de 1964 não foi apenas contra um governo, mas contra um regime, contra uma elite em formação, contra um projeto de sociedade, ainda que este fosse politicamente vago. (2020, p. 66).

Esse alinhamento não acontecia apenas no âmbito do sistema econômico, mas também nas relações sócio-culturais, por meio do conservadorismo moral e a tecnocracia que acomodava a classe média. No que se refere ao conservadorismo moral, Christopher Dunn - doutor em Estudos Luso-Brasileiros - analisa que:

Com o golpe militar, valores culturais arcaicos e reacionários ascenderam. No princípio, demonstrações públicas em suporte aos militares sugeriram a reafirmação do patriotismo, catolicismo tradicional, valores familiares patriarcais e vigoroso anticomunismo. O assunto mais urgente do regime, imediatamente após o golpe foi a supressão da esquerda radical e a desmobilização de movimentos culturais e sociais de base nas cidades e interiores. (2001, p. 43, tradução nossa).

Eram esses os mesmos valores que foram evocados no início da Guerra Fria pelas políticas tecnocráticas adotadas pelos Estados Unidos, a fim de angariar apoio das famílias tradicionais e suburbanas que foram beneficiadas pelo “boom” econômico, proporcionado pelo desenvolvimento urbano e industrial da década de 1940 e 1950 naquele país. Assim como nos EUA daquele período, mas em uma proporção menor, o Milagre Econômico no Brasil e a possibilidade de consumo de tecnologias por uma parte da população - a classe média - gera como resultado um comportamento esperado pelo governo controlador, a benevolência.

A verdade é que o milagre, embora gerando desigualdades de todo o tipo, sociais e regionais, fora capaz de beneficiar, de modo substantivo, muitos setores modernos. Consideráveis estratos das classes médias, por exemplo, com acesso ao crédito farto e fácil, puderam adquirir, em massa, a casa própria e o primeiro automóvel. Os funcionários públicos, principalmente os das estatais, viveram também um período bastante favorável, apoiados em toda uma série de planos assistenciais, como se para eles não tivessem desaparecido as tradições e as benesses típicas da tradição nacional-estatista. (REIS, 2002, p. 37)

No Brasil, o crédito facilitado para o trabalhador de classe média foi um dos fatores que proporcionou uma melhora em sua qualidade de vida, uma nova ascensão social e

possibilitou que ela passe a consumir “os bens duráveis, pagando a perder de vista” (NAPOLITANO, 2020, p. 163). Ou seja, assim como no norte da América, a Ditadura apoiou-se em um sistema que conseguia manter o apoio de parte da população civil por meio da tecnocracia, visto que “esse tipo de “lazer” não passa de um benefício adicional ao carreirismo — o prêmio que cabe ao subalterno bem comportado” (ROSZAK, 1972, p. 18).

Até o final da década de 1970, a classe média permanecia atônita com os acontecimentos da Ditadura. Se no golpe ela havia comprado o discurso de uma intervenção em defesa da segurança do país, posteriormente ela continuou mantendo o seu apoio devido aos elos filosóficos que justificaram o regime militar: o conservadorismo moral. O golpe foi dado em cima dos valores tradicionalistas cristãos - disseminados pelas igrejas, pela mídia e pelos órgãos de manejo social (como o IPES) - e no período que sucedeu a 1964 e após o do AI-5, essas alianças aos valores conservadores permaneceram. Elas não eram resultado apenas do medo da repressão policial ou do fim da liberdade política civil. Nas relações da classe média “havia por trás de tudo uma moralidade inerente à sociedade brasileira, fortemente conservadora, que também interferia no comportamento dos indivíduos, estabelecendo amarras que reprimiam tanto quanto o cassetete da polícia ou os sermões do padre” (SEVILLANO, 2016, p. 223).

Educados com base nos princípios cristãos desde a colonização, os valores tradicionais e conservadores sempre permearam a sociedade brasileira. As famílias, principalmente as brancas de classe média que tinham a pressão do status para diferenciarem das famílias pobres e dos pretos e pardos, viviam devotadas a esses ideais.

A moral e os bons costumes, antes de serem impostos por leis ou pela religião, eram ensinados às crianças durante sua infância pelas famílias [...]. A família era vista como o grupo que fazia tudo da mesma maneira, mantendo uma rotina que aparentemente agradava a todos; a convivência tornava-se uma rotina, uma obrigação, o que tornava tudo aquilo um aborrecimento, uma espécie de prisão. A vontade dos pais, que expressava uma série de regras morais, era repassada aos filhos automaticamente; as convenções sociais deviam ser rigidamente obedecidas, pois não segui-las era colocar-se à margem daquilo que era esperado de cada um e, por consequência, ir contra seus próprios familiares. (SEVILLANO, 2016, p. 225).

O capitalismo estadunidense também apoiou-se nesses valores para angariar parceiros durante a Guerra Fria. Uma vez convencida, a classe média passou a acreditar que todas as medidas populares opostas aos interesses capitalistas, faziam parte de uma ameaça ao seu modo de vida, e assim, apoiou o regime militar. A Ditadura manteve essa conexão entre o

conservadorismo e a defesa das tradições familiares como justificativa para a sua manutenção. O resultado vai além do apoio da classe média à continuidade do regime, mas também aparece em tudo aquilo que parecer-lhe ameaçadora ao seu modelo de vida. Ou seja, ela colocava-se contra tudo aquilo que fosse subversivo ao governo e o que ele representava: a proteção da moral e os bons costumes da família brasileira. Com o rock and roll isto não seria diferente, ainda mais se os seus filhos estivessem envolvidos.

2.4 - MAS JÁ PRO SEU FOGUETE VIAJAR PELO UNIVERSO: O CONTEXTO DA CULTURA BRASILEIRA NA DITADURA

A cultura sempre foi uma maneira de expressar opiniões e reflexões para o ser humano e com a música não seria diferente. Da mesma maneira, é possível tanto servir-se da cultura para propagar um interesse e gerar uma incorporação de massas a ele, quanto utilizá-la como forma de manifestar um anseio social, como ocorreu com a música brasileira no período ditatorial.

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. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

A história da música brasileira desenhava-se desde 1930 com o crescimento do samba-canção. O samba nasceu nas periferias e morros e retratava a vida daqueles que viviam à margem da cultura considerada oficial, que era produzida para a elite. Ele inaugurou na música brasileira “uma tradição que passará a ter uma geografia cultural específica (as Escolas de Samba, o morro) e, ao mesmo tempo, se confundirá com a própria ideia de brasilidade, até pela força do rádio como meio de comunicação de massas” (NAPOLITANO, 2002, p. 52). Aproveitando-se do conceito de brasilidade, em um momento de crescente necessidade de afirmação de uma cultura nacional a fim de autenticar a atuação do governo, estimulou-se o crescimento da indústria musical como forma de propaganda política. Sendo assim, o período Vargas marca o início da música popular comercial brasileira - que ainda não havia sido chamada de MPB, o que viria a acontecer apenas nos festivais de música dos anos

1960⁶. É importante lembrar, no entanto, que o samba não foi criado pelo Estado Novo, mas este teria se apropriado dele para promover um sentido de nacionalidade brasileira e, de certa maneira, exercer um certo controle cultural.

Ao ser divulgado como uma música autêntica brasileira e ter adotado novas perspectivas, atingindo diferentes públicos, nasce a Bossa Nova de uma mistura do samba com influências internacionais, como o jazz. “A bossa-nova é conhecida como uma criação carioca, de uma classe média que narrava seu cotidiano nas letras e melodias das canções e reunia-se para tocar violão e cantar em ambientes privados” (HERMETO, 2012, p. 111).

Dessa maneira, sua receptividade ocorreu mais entre as classes médias e as elites financeiras e intelectuais, que gostavam de apreciar uma sonoridade sofisticada. Porém, ainda que este estivesse alcançado sucesso comercial na indústria dentro e fora do Brasil, os “nacionalistas culturais raciocinavam que a bossa nova foi excessivamente dependente da música estrangeira (especialmente jazz), assim como a modernização industrial era fortemente dependente dos empréstimos e investimentos estrangeiros” (DUNN, 2001, p. 33, tradução nossa).

Por expressar um modo de vida que pertencia à classe média carioca, ou seja, uma divisão específica da sociedade, que via-se distante dos problemas gerados pela Ditadura e pela sua aproximação com estilos internacionais, a Bossa Nova gerou em parte do público uma recusa ao novo gênero. “Travou-se, aí, um debate acalorado sobre o nacionalismo e as funções da arte política, especialmente no âmbito do movimento estudantil” (HERMETO, 2012, p. 112) e, a partir deste embate, nasce o que passamos a conhecer como MPB.

Durante os primeiros anos da Ditadura Civil-Militar, a cultura brasileira de uma maneira geral cresceu e permaneceu unida em uma postura de enfrentamento ao governo recém estabelecido por meio do golpe. Foram realizados diversos trabalhos conjuntos entre o cinema, a música e o teatro e, naquele momento, o movimento cultural no Brasil “tomou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura” (VELOSO, 2017, p. 321). A Música Popular Brasileira que surgia naquele momento não se comportaria de maneira diferente.

⁶ A expressão “música popular”, no Brasil, antes do surgimento da sigla MPB, tinha o mesmo sentido que lhe é atribuído por Júlio Medaglia. No Brasil, até os anos 60, independentemente dos variados ritmos musicais, do segmento social de onde provinham os compositores e intérpretes e do público, havia consenso em que “música popular” era a expressão para caracterizar sua situação de oposição à “música clássica” ou “erudita”. (MOBY, 2010, p. 96).

A MPB surge por meio de uma busca da identidade nacional musical, como uma negação ao que havia sido capitalizado pelo governo ou pela elite. Era formada majoritariamente por jovens de classe média e intelectualizados. Suas referências e inspirações surgiam do que mostrasse como era o cotidiano do brasileiro e do trabalhador. A “‘ida ao povo’, a busca do ‘morro’ e do ‘sertão’, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como ‘reserva cultural’ da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna” (NAPOLITANO, 2002, p. 64). Ela foi divulgada por meio dos programas televisivos, como o “Fino da Bossa” da TV Record, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. A MPB teve uma grande visibilidade e conquistou um público que se tornaria fiel.

Com o envolvimento com os jovens de classe média e intelectualizados - que também protagonizavam a esquerda revolucionária e os movimentos estudantis - a MPB foi tornando-se cada vez mais politizada, mesmo durante o início da Ditadura Civil-Militar, visto que “durante os primeiros anos do regime militar, havia um relativo grau de liberdade artística e protestos culturais florescendo nos principais centros urbanos” (DUNN, 2001, p. 44, tradução nossa). Porém, pode-se afirmar também que essa censura branda que até 1968 não impediu o fortalecimento da MPB e sua manifestação artística contra o governo só aconteceu, pois “o regime tolerou a cultura de protestos contanto que fosse produzido para uma audiência limitada de progressistas de classe média e alta” (DUNN, 2001, p. 44, tradução nossa). Dessa forma, os militares ainda mantinham uma certa conciliação com os filhos da classe média que os haviam apoiado na ocasião do golpe.

Com o estrondoso sucesso da MPB e a sua consolidação como música de protesto brasileira, iniciou-se também no Brasil a era dos festivais (HERMETO, 2012, p. 114). A indústria musical não perderia a oportunidade de crescer, modernizar-se e lucrar em cima de um novo gênero que ergueu um grande público e, para eles, potenciais consumidores. Para os artistas e o público, no entanto, o crescimento da indústria teria seus benefícios.

Na atmosfera de contenção pós-golpe no Brasil, os festivais televisionados tornaram-se o mais importante palco para músicos de mpb promoverem suas músicas e, em alguns casos, para marcar alguma forma de protesto. Para audiências ao vivo, consistindo primariamente de estudantes de classe média e profissionais urbanos, os festivais também promoveram oportunidades para participar e expressar preferências, geralmente com viés político. (DUNN, 2001, p. 61, tradução nossa).

Desta maneira, os artistas que buscavam reconhecimento e ainda não faziam parte do *mainstream*, também teriam uma oportunidade para divulgar sua mensagem de resistência cultural contra a ditadura. Foi nesse contexto que surgiu no cenário musical brasileiro o Tropicalismo.

A participação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Festival da Música Popular Brasileira em 1967, promovido pela TV Record, geraria uma metamorfose na música popular que vinha desenvolvendo-se com a MPB. Utilizando uma banda de rock de apoio e abusando da guitarra elétrica - instrumento que ficou conhecido no meio da MPB como um símbolo do imperialismo norte americano - além de roupas extravagantes e coloridas, causaram grande agitação dentro do próprio meio cultural. Após este evento, ambos os artistas uniram-se à outros músicos brasileiros como Nara Leão, Gal Costa e a banda Os Mutantes (formada por Rogério Duprat e Rita Lee) e lançaram um novo estilo que baseava-se no conceito de antropofagia cultural, desenvolvido muitos anos antes por Oswald de Andrade (1928). Caetano Veloso explica a adoção do termo quando reflete que os tropicalistas compreenderam que

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, visse de onde viesse. [...] A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. (VELOSO, 2017, p. 260-261).

Ou seja, apesar de não considerarem a si mesmos como pais do rock brasileiro e, sequer percebiam-se como parte dele, o Tropicalismo tentava compreender e captar aquilo que fizesse sentido para as lutas similares a do jovem e do trabalhador do Brasil, no cenário exterior. No entanto, essas referências deveriam ser abordadas com uma perspectiva completamente brasileira. Entre elas estava o rock dos anos 1960 com a estética contracultural - as roupas largas e coloridas adotadas pelos hippies, o cabelo longo e livre - e o uso da guitarra como uma forma de expressar a rebeldia e a recusa ao sistema e embora os tropicalistas “não tenham articulado seu projeto em termos de "contracultura", [...] usaram instrumentos elétricos, se apropriaram de elementos do rock internacional contemporâneo, e cantaram sobre todas as formas cotidianas de desordem e transgressão social” (DUNN, 2016, p. 21, tradução nossa). O resultado foi a condenação do movimento cultural tanto por parte do governo e da censura, quanto pela MPB nacionalista que predominava a música de protesto brasileira naquele momento.

O grupo de jovens cantores e compositores e seus interlocutores no cinema, teatro, artes visuais e literatura responderam a polêmicas de longas datas sobre a modernidade e a nacionalidade, assim como a dilemas específicos da produção cultural sob as regras militares. Tropicália interveio em uma constelação de debates acerca da cultura popular e identidade nacional. (DUNN, 2001, p. 12, Tradução Nossa).

Ainda que estivesse em desconformidade com o cenário cultural e sem o apoio dos estudantes e jovens intelectualizados, além do embate com o regime militar, que não precisava fazer vista grossa ao movimento em nome da política com a classe média, o “impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu uma revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do “gênero” a outras influências que não são os “gêneros de raiz” ou material folclórico” (HERMETO, 2012, p. 117). Essa abertura proporcionada pelo gênero serviria para encorajar o nascimento do rock na década de 1970.

Ao causar agitação e incitar a subversão contra o sistema por meio das vestimentas, do comportamento antagonista, das suas músicas e, principalmente, por não representar os filhos da classe média, o Tropicalismo “sofreu um corte abrupto com o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. A radical contestação da ordem implicou a prisão e posterior exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os mais populares tropicalistas” (HERMETO, 2012, p. 121).

Se o país havia adotado diversos costumes, a modernidade pós-guerra e os valores tradicionalistas norte-americanos, certamente seria impossível não sofrer também a influência cultural daquele país que vivia, nas décadas de 1960 e 1970 o auge de sucesso do rock and roll. Outro aspecto que também contribuiu para a inserção do gênero na cultura brasileira ocorreu pois “o período que vai de 1969 a 1974 não foi dos melhores para a MPB, mais em função dos problemas políticos do que por uma crise de criatividade ou de mercado” (NAPOLITANO, 2020, p. 179). A MPB passou a ter muitas de suas músicas barradas pelos órgãos censores, o que acabou causando inclusive uma autocensura por parte dos artistas. Muitos outros haviam sido exilados e não conseguiram lançar nenhum material com aprovação do governo. Isso acabou gerando uma certa abertura de espaço para que um novo formato musical aparecesse e dividisse o encargo de música de protesto.

Na década de 1960 houve um movimento cultural muito bem recebido pelo público brasileiro chamado de Jovem Guarda que surgiu em um programa de auditório homônimo e reunia alguns representantes do rock estrangeiro no país. Esse é um momento

conturbado para a definição de rock brasileiro. De um lado, considera-se o nascimento do rock devido à importação do ritmo que agitava os EUA; de outro, argumenta-se que a Jovem Guarda apenas reproduzia o padrão sonoro instrumental, enquanto a atitude e o conteúdo de suas letras se diferenciam profundamente do original.

Para esta pesquisa opta-se pela perspectiva de que “o rock não chegou ao Brasil nesse momento” (HERMETO, 2012, p. 115), visto que esta investigação parte também da compreensão de que o gênero representou diversas rupturas, conforme a análise de autores como Friedlander (2017), Merheb (2013), Saggiorato (2012) e Roszak (1972) e estas rupturas não foram geradas pelo som da Jovem Guarda. Foi apenas na década de 1970 que uma música irreverente, pautada nas experimentações sonoras com a guitarra elétrica e demonstrando um comportamento debochado e rebelde irrompe e define o que chamamos de rock brasileiro, que “nesse período, surge contra o consumo exacerbado que vinha sendo atribuído à Jovem Guarda e a toda cultura pop da década anterior no Brasil” (SAGGIORATO, 2008, p. 64).

Sendo assim, impulsionado pela abertura no cenário musical brasileiro gerado pelo silenciamento da MPB, pelos resquícios do Tropicalismo e pelo cenário internacional, onde o rock and roll vivia o seu ápice, nasce o rock brasileiro. Em março de 1970 Os Mutantes lançam “A Divina Comédia”, abraçando de vez a estética do rock and roll. Em 1972 Raul Seixas surge na indústria fonográfica por meio do VII Festival Internacional da Canção, com a música “Let me sing, let me sing” e uma icônica apresentação. Depois desse momento, o rock brasileiro conseguiu angariar seu espaço na paisagem da música popular.

2.5 - PLUNCT PLACT ZUM. NÃO VAI A LUGAR NENHUM: A CENSURA

Foi ainda no governo de Castelo Branco que o povo percebeu que a abertura política estava cada vez mais próxima de uma ilusão e que estavam sob um governo autoritário. Surgiram, neste momento, muitos grupos de manifestantes contra a Ditadura, dos quais destacavam-se os estudantes, os jovens e os movimentos operários. Em um desses protestos, o universitário Edson Luís de Lima Souto foi assassinado por um comandante militar e diversos outros ficaram feridos pela invasão truculenta da polícia àquela manifestação. O evento marcou uma série de protestos que surgiram contra a ação violenta e a

falta de direitos políticos forçada pelo governo, como a Passeata dos Cem Mil, que aconteceu em julho de 1968, no Rio de Janeiro.

Além dos grupos anteriores, muitos intelectuais de esquerda e artistas participavam dos atos e atuavam por meio do seu trabalho contra o Regime Militar. No entanto, “o episódio mais preocupante ainda para o governo, e para os empresários, foi a volta do movimento operário como ator social político. Mesmo duramente reprimido e controlado desde o momento do golpe, o movimento operário conseguiu se rearticular” (NAPOLITANO, 2020, p. 92). Como resposta dos militares, além do endurecimento da polícia nas ruas, fora promulgado o AI-5.

O Ato Institucional Nº 5 conferia ao presidente plenos poderes, como o fechamento do Congresso, a cassação de mandatos políticos, a prisão de professores universitários considerados subversivos por opor-se ao governo, a censura prévia à arte e à imprensa - até aquele momento era censurado o que já tivesse sido lançado, sem passar por uma supervisão militar antes de ser aprovada para publicação, como ocorreu após o AI-5. Além do ato, foi criado o Sistema Doi-Codi, que foi implantado dentro de órgãos de controle de censura, governo e, principalmente, da polícia.

Como se sabe, esse sistema implantou uma polícia política bastante complexa no país — que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina — e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio. Representou a vitória completa da antiga “força autônoma”. [...] Assim, em função de suas necessidades intrínsecas, essa polícia política atuava com grande liberdade de ação, até mesmo porque não poderia ser de outra forma, sob pena de perder oportunidades, quebrar o sigilo de operações secretas etc. (FICO, 2004, p. 35).

É a partir da promulgação do AI-5 que o recorte temporal dessa pesquisa passa a ser examinado. Esse ato, por sua vez, gerou uma crise política de enfrentamento com a sociedade. Aproveitando-se do pretexto de uma trombose grave, Costa e Silva sai do governo em crise e foi escolhido um novo representante para a presidência. Chegava ao poder o General Médici.

Apesar da mudança de presidente, pouco da política instituída por Costa e Silva foi alterada. O AI-5 continuou sendo utilizado, a polícia intensificou sua atuação linha dura com a população e, principalmente, contra os revoltosos e a tortura e a censura mantiveram-se em prática de maneira justificada por meio dos AI-13 (banimento) e AI-14 (pena de morte). O período do Governo Médici foi marcado pelo reforço à linha dura e a repressão: "o martelo de

pilão da repressão não matou apenas moscas, mas tudo o que ousasse voar. O regime militar montou uma grande máquina repressiva que caiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância - censura - repressão” (NAPOLITANO, 2020, p. 128).

Com o caminho aberto para a atuação do governo sem riscos de uma resistência unificada popular, a tortura, a violência policial e a morte passaram a ser institucionalizadas (FICO, 2004, p. 36) e, diferente dos governos anteriores, não precisavam mais ser feitas de forma escondida. Em um primeiro momento, a tortura era praticada apenas contra os guerrilheiros armados que organizavam-se em oposição ao governo. Depois, foi aderida para qualquer um que fosse considerado subversivo ao governo.

Curiosamente, tanto para os linhas-duras apenas “ideológicos” (militares radicalmente contrários à “subversão” mas que não atuavam diretamente na repressão) quanto para os pragmáticos rigorosos (supostos moderados, como Ernesto Geisel, que no entanto admitiam a tortura e o assassinato como necessidade conjuntural), a tortura tinha o mesmo significado: era um “mal menor”. (FICO, 2004, p. 35).

Embora muitos civis que representassem um risco para a hegemonia do governo fossem punidos pela ditadura, “as repressões a revoltas armadas no Brasil eram ferozes com os de baixo e moderadas com o de cima. A prisão e exílio eram reservados às lideranças rebeldes vindas da elite ou das classes médias superiores” (NAPOLITANO, 2020, p. 127). Apesar da diferença de tratamento recebido entre as classes, nenhuma delas foi poupada pelo governo. Era punido de alguma maneira qualquer um que se colocasse contra o regime, o que variava era o tipo de punição conforme a sua colocação social. Além disso foi no governo de Médici que os guerrilheiros armados - que antes eram presos, assassinados ou torturados como qualquer outro cidadão preso por opor-se ao governo - passaram a ter seus corpos omitidos e a ser considerados desaparecidos, assim o governo tinha “a vantagem de desobrigar o governo e as autoridades como um todo de qualquer informação oficial sobre o militante desaparecido” (NAPOLITANO, 2020, p. 135).

Parte do projeto de abrandamento da oposição ao governo, além da prisão, exílio, tortura e morte de revoltosos, a censura também foi uma ferramenta fundamental. Após a promulgação do AI-5, ela passou a ser desempenhada com mais afinco. Carlos Fico identifica que havia duas formas de censura, a da imprensa e a das artes. A censura aos jornais e meios de comunicação de massa era realizada de maneira mais acobertada, por meio de ligações e bilhetes com ameaças às redações. Não havia muitas regulamentações para a censura de imprensa e ela relacionava-se principalmente aos temas políticos que eram abordados.

A censura praticada contra a imprensa acompanhou o aperto da repressão contra a sociedade e, principalmente, os grupos organizados de resistência - como os sindicatos, greves e manifestações estudantis e de operários. Nesse período, muitos jornais foram fechados e outros passaram a atuar na ilegalidade. Os que mantiveram-se funcionando, deveriam ceder às regras e, muitas vezes, colaborar com a propaganda do governo.

Já a censura de diversões públicas, ou seja, das artes, era realizada oficialmente desde o governo Vargas. Porém, após 1969, passou a ser mais firme e regulamentada. Havia os órgãos e funcionários de censura que eram responsáveis por investigar todo tipo de arte, música, teatro, pintura, literatura, cinema e vigiavam também os artistas. A censura de diversões públicas, diferente da imprensa, não repreendia apenas aquilo que tratasse de política ou uma manifestação contra o governo, especificamente, mas amparou-se principalmente nos conceitos de moral e bons costumes com a alegação de proteção da sociedade (FICO, 2004, p. 37).

Desta forma, passou a ser alvo da perseguição política toda obra artística que pudesse gerar qualquer sentimento ou interpretação de subversão, revolta, contrariedade e comportamentos rebeldes. As regras da censura de diversões públicas e sua execução foi mais oficializada que a censura da imprensa e, embora ambas tenham sofrido fortemente sua ação, foi no campo das artes que a sensação de liberdade cerceada tornou-se evidência e combustível para que ela se reinventasse por meio da mesma revolta que pretendia suprimir. Sendo assim, diferente da imprensa “a censura de diversões públicas, porém, teve seu auge no final dos anos 70, já durante a “abertura”” (FICO, 2004, p. 37).

2.6 - QUANTO MAIS O ROCK ROLA, MAIS A GENTE GOSTA: OS HIPPIES E A REBELDIA DO ROCK

Apesar da ansiedade que antecipou o golpe e excluiu sua participação na tomada do poder, os Estados Unidos continuaram apoiando a Ditadura no Brasil, tanto de maneira comercial quanto por meio da troca de valores sociais, com a justificativa de uma defesa nacional contra o comunismo. Foi apenas na década de 1970, que devido ao abuso de poder, e as torturas que levaram o país a receber “críticas às violações dos direitos humanos, incorporadas pela agenda do Departamento de Estado a partir de 1976 sob o governo Jimmy

Carter, [que] foram o auge da instabilidade nas relações entre os dois países” (NAPOLITANO, 2020, p. 74).

Muito antes do rock brasileiro manifestar seus sinais, a imprensa e a mídia brasileira já havia encarregado-se de adotar a perspectiva crítica do tradicionalismo norte-americano ao rock and roll. Antes que o gênero se tornasse um fenômeno no Brasil, elas “atacavam o rock e este foi banido em várias partes do país. Havia um sentimento anti-rock, pelo qual as instituições públicas, a igreja, a polícia e as prefeituras relutavam muito em permitir que a juventude ouvisse rock” (ROCHEDO, 2011, p. 35). O comércio também foi afetado por essa perspectiva. A Ditadura dificultava a vendagem dos discos pela burocracia da aprovação dos órgãos de censura. Dessa forma, poucos discos de rock chegaram a ser lançados no Brasil ou tiveram sua liberação apenas anos após o seu lançamento, o que também pode ajudar a compreender a demora do nascimento do rock na cultura nacional. A imprensa colaborava para espalhar a repulsa pelo que o roqueiro representava.

Dez dias após o golpe, em 11 de abril de 1964, o Diário de Pernambuco publicou em seu primeiro caderno uma matéria sobre uma conferência realizada no dia anterior, 10 de abril, no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, por um homem chamado Professor William Sargant. O professor alegava ser um pesquisador de religiões, culturas e conhecimentos de comunidades originárias da América e em sociedades afro-americanas. A conferência em questão tratava de ensinamentos sobre os mecanismos de “lavagem da cabeça”, ou seja, estado de hipnose. Ao descrever algumas de suas experiências e percepções, o pesquisador alegou que a cadência das batidas produzidas por tambores nos cultos africanos levam o cérebro a um estado de transe, sendo este acontecimento uma reação neurológica, não havendo conexões com questões místicas. Em seguida, o jornal realiza a seguinte interpretação: “Por outro lado, mostrou a semelhança do culto negro na África e nos Estados Unidos, citando este último como influenciador da música moderna norte-americana, em particular, o rock and roll. Este ritmo, segundo o professor, provoca um efeito semelhante ao "transe"⁷.

Ainda que o estudo de Sargant tenha afirmado não haver questões místicas envolvidas no processo de transe, a comparação efetuada entre o rock and roll e as músicas praticadas em cultos religiosos possui um caráter nocivo, principalmente para a interpretação da classe média cristã. Havia muito preconceito com as religiões de matrizes africanas no

⁷ Matéria sem assinatura, publicada na quinta página do primeiro caderno do Diário de Pernambuco em 11 de abril de 1964. Periódico de nº 83, ANO 139. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/28614; acesso em 02/10/2022.

Brasil na década de 1960 e a ideia de um transe em um culto religioso era mal concebida pelos cristãos que viam isso como algo demoníaco. A visão de uma música moderna e pop, que seja tocada nas rádios e ouvida pelos seus filhos e que tenha não apenas características culturais negras - o que por si só já representava um desacato para o racismo da classe média e elite brancas -, mas que também os leve a se afastar da igreja e adotar costumes demonizados, como o uso de drogas se tornaria um pesadelo para a manutenção do status de bons cidadãos e cristãos. Essa matéria ajuda a compreender quais foram os motivos que levaram o rock a representar o pesadelo do tradicionalismo que pautava a família brasileira de classe média, visto que

Tal qual nos EUA, as instituições conservadoras criticavam o rock acusando-os de enlouquecer a juventude e de estimular sua libido, afetando os princípios morais. Algumas dessas instituições chegaram a entrar na justiça para impedir que as músicas fossem executadas, conseguindo impedir que fossem tocadas em certas ocasiões que normalmente afetaria a "tranquilidade familiar". (AFONSO, 2016, p. 34).

Ao mesmo tempo que adotava os costumes tradicionalistas e o *American Dream*, a classe média brasileira também apostava em um nacionalismo cultural. O Jornal do Brasil, produzido no Rio de Janeiro, anunciava em um domingo de agosto de 1966 quando seria realizada a seleção para a semifinal do Festival da Canção Popular. O jornal apresenta a banca avaliadora que selecionaria as músicas e informa que na primeira fase foram eliminadas 953 músicas “por serem composições de ritmo estrangeiro ou plágio”⁸. Em seguida, informam que “entre as músicas eliminadas por não terem características brasileiras estão 103 *twists*, 291 boleros, 34 tangos, 85 rocks-balada, 80 rock and roll, 168 *foxes*, 10 guaranias, 61 *beguins*, 5 iê-iê-iê e 70 rumbas, além de 46 plágios”⁹.

Por conterem elementos ou gêneros estrangeiros, diversas músicas foram desclassificadas. Entre elas, destaca-se as músicas de rock and roll, que juntas contabilizam 233 entre *twists*, rock balada, rock and roll e iê-iê-iê. Essa informação nos revela três características daquele momento. A primeira é que embora não tivesse o espaço na mídia e na indústria musical como fora conquistando na década seguinte, nos fins dos anos 1960 já havia uma vasta produção de rock no Brasil. A segunda característica demonstra a contradição do evento e os princípios aos quais ele seguia, ou seja, o nacionalismo, visto que os próximos

⁸ Matéria sem assinatura. Publicada pelo Jornal do Brasil em 28 de agosto de 1966, na 10ª página do primeiro caderno. Nº 202, ANO 76. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/88761; acesso em 02/10/2022.

⁹ Jornal do Brasil. OP. CIT.

quatro parágrafos da mesma matéria são gastos informando e alegrando-se pela participação de artistas estrangeiros no festival e pela confirmação da audiência internacional, além do prestígio de recepcionar representantes de diversas nacionalidades. A terceira característica permite compreender que a rejeição ao internacional não era para com todas as formas de cultura, mas sim apenas com aquelas que representassem algo negativo para aquela sociedade. Ou seja, o rock and roll representava a rebeldia que a classe média, a elite e os militares tentavam sufocar, por isto era considerado indigno. No entanto, essa recusa apresentava-se revestida por uma negação ao estrangeiro.

Essas informações revelam que a classe média, consumidora desse tipo de programação, vivia seus próprios valores de maneira hipócrita, acenando para o nacionalismo quando conveniente, mas ainda relacionando-se com o estrangeiro. Também permitem refletir sobre essa relação dos valores e interesses da classe média e a disputa de espaços, analisada por Kellner, ao perceber que o confronto do nacionalismo da MPB com a antropofagia do Tropicalismo de poucos anos antes, fora adotada pelos defensores da moral contra o rock and roll pouco tempo depois. Isso pode ser melhor compreendido quando lembramos que o “público pode assistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios” (KELLNER, 2001, p. 11). No entanto, ainda que os locais culturais sempre entrassem em disputa e que o rock and roll fosse demonizado e ignorado pela mídia e a classe média brasileira, ele já estava presente e não tardaria a aparecer na indústria musical do país.

A aparência e o comportamento do roqueiro passou a simbolizar tamanha antítese ao regime - ainda que nunca tenham se colocado diretamente contra a ditadura, mas sim contra os valores e costumes transmitidos por aquele sistema - que ao ser preso, em 1969, Caetano Veloso relata a repulsa do regime contra o hippie. O cantor estava no auge de sua aparência contracultural, assumindo diversas características do movimento em suas vestimentas, declarações, comportamento e tornando o seu cabelo crespo e armado como parte de sua personalidade. Em um dia, após quase dois meses de prisão, ao acordar, foi retirado de sua cela por policiais que denotaram um clima de amedrontamento. Em seguida, conta que

O oficial mandou que eu virasse à direita e entrasse na casinha cuja porta estava aberta. Era a barbearia do quartel. O barbeiro já estava com a tesoura e a máquina nas mãos para derrubar a famosa cabeleira. A indiferença que demonstrei - e que decepcionou os meus algozes - se devia ao fato da imensa

alegria que senti quando vi que não ia morrer ter sido empanada pela constatação do ridículo deprimente de tudo aquilo. (VELOSO, 2017, p. 379).

O simples ato de cortar o cabelo possui muitos significados. Para o regime militar, demonstrava o seu poder por meio da humilhação e a tortura psicológica. Para a elite e a classe média cristã, simbolizava a vitória dos seus costumes, apoiadas em um governo autoritário, sob a rebeldia e a subversão. O patriarcado sentia-se com o dever cumprido, ao afirmar pela força os valores para os seus filhos revoltosos. No entanto, ainda que suas morais tentassem impedir a eclosão de um rock brasileiro, “a modernização capitalista estimulada pelos militares tinha na indústria da cultura um dos seus setores mais dinâmicos” (NAPOLITANO, 2020, p. 99) e a elite não deixaria de ganhar dinheiro apenas para defender os princípios da classe média.

Por outro lado, também era possível encontrar alguns espaços na mídia, ainda que o AI-5 estivesse vigente, para uma análise sensível do movimento contracultural. O periódico intitulado “O Jornal”, do Rio de Janeiro, lançou uma matéria intitulada *Violência e ternura: tôda filosofia "beat"*, assinada por Rosa Maria Alves de Faria. A edição data de outubro de 1969 e o texto que ocupa quase toda a 8ª página, realiza uma análise do movimento beat e do livro que o inspirou, “On the Road” de Jack Keruac. A jornalista descreve o livro pelo olhar desfavorável da mídia estadunidense. Em seguida, demonstra empatia pelo sentimento dos pais que veem nas contradições do movimento, como a violência, um amparo para o seu desgosto. Posteriormente, passa a oferecer uma perspectiva compreensiva também para com os jovens que aderem a esses movimentos, ainda que não demonstre nenhuma defesa para com os mesmos. Ela explica se tratar de uma juventude pós-guerra, que consumiu alimento intelectual deixado pela Geração Perdida de 1920. Também contextualiza que essas pessoas viram apenas a violência do mundo e por isso reagem de forma delinquente, mas que estão apenas tentando se livrar de morais vencidas de uma geração que criou a violência. Dessa maneira, Rosa tenta se fazer entender pela geração de pais da classe média que sentiam-se aterrorizados pela mídia em relação à contracultura. Por fim, a autora reflete que a tentativas de encontrar um formato de vida coletiva pelo fortalecimento pessoal é o que norteia a crença adotada por essa nova juventude.¹⁰

Analisar essa matéria pode oferecer a perspectiva de que nem toda a classe média, naquele momento, unia-se em oposição a esses novos valores. Havia pessoas que tentavam

¹⁰ FARIA, Maria Alves de. *Violência e ternura: tôda filosofia "beat"*. O Jornal. 5 de setembro de 1969. Rio de Janeiro. Ano 50, nº 14.731, p. 38. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/128577>; acesso em 02/10/2022.

compreender as novas dinâmicas sociais, além disso, a elite intelectual que estava presente na MPB, também fazia parte desta classe. Auxilia, ainda, a refletir que da mesma maneira, nem todo jovem brasileiro tornou-se roqueiro, hippie e adotou um estilo de vida contracultural. Inclusive, Napolitano avalia que “longe das alternativas radicais de recusa aos sistema, politizada ou "desbundada", o jovem brasileiro "médio" queria apenas comprar o seu "Corcel 73" e tentar aproveitar o "milagre", conforme a ironia de Raul Seixas” (2020, p. 175). Essas reflexões ajudam a compreender quem foi o jovem brasileiro, nesse caso, que foi adepto a essas transformações. Se não tratava-se majoritariamente do jovem de classe média, é possível pensar que o rock and roll no Brasil atraiu as classes mais baixas, que não foram tão privilegiadas pelo Milagre Econômico quanto os que puderam comprar sua casa própria e carros parcelados.

A contracultura foi o que marcou o início da jornada do rock brasileiro. Os seus primeiros passos já haviam demonstrado a proximidade do que seria produzido no Brasil, com o que estava acontecendo no mundo lá fora. Ainda que o auge da contracultura nos EUA tenha sido no final dos anos 1960, os reflexos desse movimento continuavam aparecendo até meados da década de 1970, tanto no país, quanto nos outros locais. No Brasil, o Tropicalismo já havia aproximado o movimento contracultural, suas filosofias e sonoridade da produção nacional. Mas foi logo após a virada da década e no ápice do AI-5 que ele se instalou de vez no país e no comércio da música local. Porém, deve-se atentar embora

A juventude latinoamericana que participou de movimentos contraculturais compartilhava afinidade com os seus correspondentes norte-americanos, mas suas fontes de descontentamento eram um pouco diferentes. Enquanto a contracultura nos Estados Unidos entrou em erupção no contexto da luta pelos direitos civis, a escalada da Guerra do Vietnã e o descontentamento da sociedade moderna industrial. A contracultura latino-americana surgiu como resposta às restrições das morais conservadoras, impostas pela Igreja Católica e a estrutura patriarcal familiar, o governo autoritário e, em alguns contextos, o impacto da insurgência revolucionária. (DUNN, 2016, p. 9, tradução nossa).

Ainda que tenha adotado um formato completamente brasileiro e tramado um subgênero, o rock and roll tropical ainda se serviu de muitas características do que era realizado no gênero em âmbito internacional. Logo que surgiu, acabou aproximando-se com as comunidades de contracultura que vinham sendo estabelecidas no país. Caetano avalia sobre essas comunidades que

Salvador - com seu Carnaval elétrico e libertário, com suas praias desertas e suas praias cidadinas, com sua arquitetura colonial e seus cultos afro-brasileiros - tornou-se a cidade preferida dos desbundados. Mas o Rio tinha feiras hippies e São Paulo bairros de roqueiros. "Todo mundo" fumava maconha e tomava ácido. (VELOSO, 2017, p. 459).

Houve diversos locais que receberam comunidades de contracultura no Brasil. Além de Salvador, Minas Gerais e o Rio de Janeiro foram estados mais procurados por grupos de pessoas que desejavam viver fora do padrão do sistema, produzindo e dividindo em igualdade, com trabalho comunitário e a veneração à libertação da mente por meio das drogas alucinógenas, como a maconha. Além disso, aqueles que migravam de outros locais para estas comunidades, integravam-se ao meio em que eles pertenciam, como parte de sua crença em um mundo mais livre e pacífico. Dessa forma, foram registrados que muitos jovens que viveram nas comunidades de Arembépe (BA) e Berlinque (BA) “se davam muito bem na convivência com pescadores, artesãos, prestadores de serviços, curtindo e retribuindo as amabilidades da gente simples do povo” (AFONSO, 2017, p. 46-47).

Assim como as comunidades contraculturais de São Francisco, na Califórnia, os jovens brasileiros que adotaram esse estilo de vida também fizeram do rock and roll a forma de expressão dos seus ideais. Da mesma maneira, adotaram um estilo tropical dos trajes largos e coloridos e os cabelos longos, livres e despenteados e “nesse sentido, percebe-se que a forma de viver o estilo musical que se cantava tornara-se tão ou mais importante quanto o próprio conteúdo das canções” (SEVILLANO, 2016, p. 68).

Ao refletir que “o rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontra-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém sem um envolvimento explícito no que se refere a um engajamento artístico político” (SAGGIORATO, 2008, p. 21), pode-se constatar que não era exatamente contra as letras de músicas que insultavam o regime militar diretamente, mas contra o comportamento revoltado e a abnegação aos valores tradicionais que eles demonstravam no seu som pesado, suas letras rebeldes e em suas aparições públicas, afinal

O discurso debochado, desprezencioso, poético e áspero que tratava de questões além de amor e natureza, temas como repressão, censura, sexo, feminismo, mudança de comportamentos, construção de um novo mundo e principalmente liberdade, fez com que o rock revela-se ser desprovido de qualificação social nos moldes do período, proporcionando uma ruptura comportamental e cultural nos anos 1970. Essas músicas que tratavam de questões polêmicas para o período, violavam os ideais moderadores do regime. (SAGGIORATO, 2008, p. 145).

A matéria do Jornal do Brasil de 1966, já analisada, ajuda a compreender que no início da década de 1970 já era produzido uma quantidade expressiva de músicas de rock no país. Além disso, a banda Os Mutantes, que já havia garantido um espaço na mídia, assumia seu formato roqueiro e lançava em 1970 um disco recheado de músicas de rock. A pesquisa de documentos de censura, no Banco de Dados Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional, que disponibiliza os documentos que foram encontrados e digitalizados pelo órgão, também traz uma informação interessante. Foi apenas a partir do ano de 1973 que foram encontradas, com mais facilidades, músicas de rock censuradas. Com base nessas informações, pode-se ponderar que a censura passou a prestar mais atenção na rebeldia do rock and roll a partir do momento em que o Milagre Financeiro entra em declínio e a classe média transmite a sua insatisfação com o governo. Essa atenção da censura para com o rock pode ser compreendida quando Carlos Fico reflete que

Em relação ao problema da censura de diversões públicas, por exemplo, sobressaem, evidentemente, os conflitos entre setores mais conservadores da sociedade de então e questões referidas às mudanças comportamentais (como o movimento hippie, a liberalização das práticas sexuais e às manifestações artístico culturais das “vanguardas”). (FICO, 2004, p. 38).

O Jornal, um periódico carioca, publicou em 14 de abril de 1974 uma reportagem¹¹ que versa sobre o hippie. Assinado por “Gisela”, a matéria mostra uma entrevista informal realizada na praia de Copacabana, a qual Gisela havia feito com alguns conhecidos sobre a imagem do hippie. O Jornal fazia parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, que na ocasião era um grande empresário das mídias de comunicação e que tanto antes do golpe de 1964, quanto durante o regime militar, colocou seus diários a serviço da propaganda ideológica em favor da ditadura. A edição era voltada para o público feminino e chamava-se *O Jornal/Feminino*. Foi veiculado em um domingo, sob a direção de Elza Marzullo.

Logo no início, são apresentadas as perguntas que ela faz para 4 homens identificados como Nero (sem idade informada), Armando (55 anos), Parelinho (35 anos) e Schimidt (57 anos): “o que você acha que é um hippie?”, “já conversou com um?”, “como foi a conversa?”, “o que você acha que é um maluco?”, “você gosta dos hippies?” e “se você tivesse um filho hippie o que você faria?”. Antes de apresentar a resposta dos entrevistados, a repórter compartilha a sua perspectiva, onde informou que acha que um hippie “é um homem

¹¹ Não Informado. O Jornal. ANO 54, nº 16.111, p. 41. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/119814, acesso em 06/10/2022.

muito bacana", que já conheceu e conversou sobre o seu estilo de vida. Ela informou que o hippie com quem conversou estudava medicina, morava em Brasília e fazia bijuterias. Ela também alegou adorar os hippies e desejar que seu filho fosse livre para ser como quisesse.

Na sequência, Gisela apresenta as respostas dos seus convidados, iniciando por Nero que alegou que em sua perspectiva o hippie "é uma pessoa que não sabe o que quer da vida", que já havia conhecido um e nesta ocasião, tentou convencer o hippie de que sua filosofia era errada. Por fim, informou que não gosta de hippies e não aceitaria que um filho seu aderisse ao movimento "uma vez que todo hippie é uma pessoa morta para a sociedade". Armando, por sua vez, compartilhou que em sua perspectiva o hippie é uma pessoa que não queria trabalhar, que já havia conversado com vários sobre os modos de viver, que não simpatizava com essas pessoas e que se tivesse um filho hippie, faria "todo o possível a fim de que fosse um homem normal". Parelinho, o mais novo dos entrevistados, acreditava que um hippie era uma pessoa desajustada e que ao conhecer um, teve apenas uma conversa vazia. Finalmente, refletiu que se tivesse um filho hippie, "em primeiro lugar ficaria muito triste, porque reconheceria que falhei em sua educação, entretanto faria todo o possível para consertar os erros do passado". Por fim, Schimidt colocou-se contra a opinião dos anteriores e informou que para ele "a filosofia hippie é responsável pela queda dos preconceitos anacrônicos, é da maior autenticidade, as pessoas se vestem com maior liberdade". Ainda, afirmou que quando conversou com um hippie, "a conversa foi muito boa, e ele me ensinou que todas as pessoas devem ser tratadas com dignidade". Em conclusão, afirmou que gosta de todos os seres humanos e que desejaria que seu filho fosse feliz, se este viesse a se tornar hippie.

Apesar de ser uma entrevista informal e com poucos dados tanto sobre a repórter, quanto sobre os entrevistados - que eram todos homens -, é possível compreender alguns aspectos da relação entre os hippies e a sociedade conservadora da Ditadura. Em primeiro lugar, percebe-se a perspectiva degenerativa que possuíam sobre a forma de vida compartilhada pela contracultura, afinal, os entrevistados os chamaram de desajustados e alegaram tratar-se de pessoas que não queriam trabalhar. Esse olhar sobre se tratar de alguém desordenado e que não colabora com o seu labor para o crescimento social, pode ser compreendido quando refletimos que:

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

à aproximação dos mesmos com usuários de drogas, e também por consequência de seus trabalhos nas ruas com artesanato - pois atribuíam muitas vezes a essa profissão a inexistência real de um trabalho - o termo *hippie* era associado à marginalidade. (SAGGIORATO, 2008, p. 33).

Essa entrevista também permite identificar que em uma amostra de 4 entrevistados, 3 (ou seja, a maioria) não apenas possuem dificuldade para compreender e conviver com os hippies, mas também desejam impor os seus valores para a contracultura. Essa interpretação vem em ocorrência tanto da resposta de Nero sobre o que havia conversado com um hippie, quando aquele afirma que apenas conversou para tentar convencer o outro a adotar o ponto de vista do próprio Nero. Além disso, também é possível identificar a vontade de assolar a contracultura, quando os 4 entrevistados informam não apenas a impossibilidade de aceitar um filho se tornando hippie, como também Parelinho compartilha que sentiria-se pessoalmente ofendido e culpado caso educasse alguém que discordasse da sua maneira de compreender o mundo.

Outra informação aparece quando confrontados o conteúdo da entrevista com os dados encontrados sobre o jornal. Não é por acaso que a edição feminina do jornal divulgue este tipo de conteúdo, uma vez que a ideia da subversão da mulher parecia ainda mais aterrorizante para a sociedade tradicionalista, do que a subversão em si. Quando uma “dama” coloca-se contra as regras instituídas pelas figuras masculinas daquela sociedade - Deus e Jesus Cristo com o cristianismo; o pai e o marido na figura de provedores da família que deveriam certificar-se de que seus filhos (e, principalmente filhas) seguiriam as morais convencionais; e a imagem autoritária do presidente militar -, ela ameaça toda a estrutura do tradicionalismo. Pelo mesmo motivo, Rita Lee teve tantas canções censuradas. Essa matéria, divulgada nesta edição e em um jornal alinhado aos valores da ditadura, pode nos informar que além das sugestões e difamações do rock, da contracultura e seus representantes, a mídia também encampava a função de tentar manter as mulheres ajustadas àquelas morais.

Ainda que o entrevistado de nome Schimidt demonstrasse um olhar aberto e apoiador em relação aos preceitos contraculturais dos hippies, ele se tratava de uma minoria dentro de sua classe. A maior parte da sociedade sentia-se pessoalmente afrontada e atemorizada pelo que representava a diferença do seu modo de vida e pudesse simbolizar uma necessidade de mudança, fonte de desconforto e desajustes para os que mantêm-se apegados aos antigos valores.

Com a moral sendo constantemente abalada pelo declínio econômico da classe média e pelos movimentos culturais de resistência que permaneciam atuando com vigor,

apesar das inúmeras tentativas de silenciamento por parte dos órgãos de censura, da mídia e da própria reação da classe média e das elites econômicas, a Ditadura Civil-Militar finalmente entrou em declínio e, acatando o modelo de transição sugerido por Samuel Huntington, a abertura política dava seus primeiros passos e refletia em toda a cultura brasileira na década de 1980.

2.7 - PLUNCT PLACT ZUM. PODE PARTIR SEM PROBLEMA ALGUM: A ABERTURA POLÍTICA E O ROCK DOS ANOS 1980

Iniciava-se, portanto, a abertura política que tinha como objetivo colocar, aos poucos, alguém de confiança que por um lado viraria a página da ditadura e perdoaria os militares e, por outro, que mantivesse em foco os interesses conservadores que foram cultivados até aquele momento. A abertura política também não simbolizaria o abrandamento da repressão e da censura. Em relação à repressão policial, continuavam as práticas de tortura, mortes, prisões e desaparecimentos como no governo de Costa e Silva e Médici. Sobre isto, Napolitano avalia que

Quando olhamos para alguns dados isoladamente, o saldo repressivo do governo Geisel não autoriza falar em democracia ou mesmo em distensão: durante seu governo houve 39 opositores desaparecidos e 42 mortos pela repressão. A censura à imprensa, às artes e às diversões foi amplamente utilizada, abrandando-se somente em meados de 1976; o Congresso foi fechado durante 15 dias. (2020, p. 234).

A classe média começava a envergonhar-se perante os altos números de tortura, mortes e desaparecimentos que aconteciam mesmo durante a abertura e foram denunciados pelos países desenvolvidos e “viviam uma contradição, perceptível nas páginas da imprensa desde 1968: pediam rigor no combate ao "terrorismo de esquerda", mas quando o governo os atendia, com todos os meios próprios a uma ditadura, assustavam-se com os efeitos colaterais e diretos da repressão” (NAPOLITANO, 2020, p. 243).

Em 1977 Jimmy Carter assume a presidência dos EUA e tira, pela primeira vez desde a morte de Kennedy, o apoio oficial daquele país a todo governo autoritário da América Latina (Brasil, Chile, Argentina e Uruguai). Além disso, os Estados Unidos também iniciaram a política de defesa dos Direitos Humanos no mandato de Carter. Logo, não seria possível permanecer amparando um país cujas denúncias de violações dos direitos humanos, devido à

repressão policial, eram exorbitantes (NAPOLITANO, 2020, p. 253). Essa decisão acabou isolando o Brasil e os países latinoamericanos que viviam em regimes militares das negociações internacionais. Esse afastamento do Brasil preocupou a uma outra classe que, naquele momento, sentiu-se prejudicada pelo governo: os empresários.

Desta maneira, boa parte daqueles que ainda estavam calados perante os horrores da ditadura, incorporaram os movimentos populares contra o regime que iniciaram em 1977 e tomaram fôlego no início dos anos 1980. Além disso, em maio de 1978, foi deflagrada uma greve operária que vinha sendo organizada de maneira discreta, em São Bernardo do Campo, com o apoio de 2 mil funcionários da empresa Saab-Scania. Logo em seguida, ela “transformou-se em uma greve massiva, quando muitos milhares de operários de outras montadoras multinacionais também pararam” (NAPOLITANO, 2020, p. 275).

Em dez dias o Ministério do Trabalho realizou uma intervenção e a greve foi sendo esvaziada. No entanto, os trabalhadores já tinham demonstrado a força de sua insatisfação com os preços do mercado e os salários que recebiam. A partir daquele momento, mesmo no período de abertura política, foram realizadas passeatas e manifestações em grupos, o que gerou ainda mais desgosto da sociedade para com o governo militar. Essa insatisfação generalizada gerou mais uma troca de governo, com o objetivo de manter a transição lenta e gradual planejada. Assume o poder, em 1979, o General Figueiredo.

Acenando para a abertura política que batia à porta, o governo Figueiredo revogou a lei bipartidarista, possibilitando a criação de diversos partidos e de todas as ideologias. Nas ruas, o povo demonstrava sua insatisfação e o desejo por uma eleição cujo voto fosse popular. O movimento Diretas Já iniciou-se em março de 1983 e durou até o ano seguinte, no entanto, a primeira eleição civil ainda aconteceria de maneira indireta, escolhida por votação apenas pelo Colégio Eleitoral. Em 1984 foi eleito o civil conciliador Tancredo Neves, que serviria para acalentar os pedidos populares de uma presidência civil, no entanto era uma figura próxima o suficiente das Forças Armadas para não realizar nenhuma ação em nome de reparação ou vingança pelos anos da ditadura. Tancredo, no entanto, não chegou a tomar posse do cargo, pois adoeceu um dia antes e ficou internado até abril de 1985, quando faleceu. Em seu lugar, foi empossado José Sarney, seu vice.

A transição brasileira foi longa, mas tutelada pelos militares, com grande controle sobre o sistema político, apesar do desgaste de anos ocupando o poder de Estado. Foi altamente institucionalizada na forma de leis e salvaguardas. Foi negociada, ainda que as partes fossem assimétricas, posto que os civis liberais e moderados foram

ganhando um espaço paulatino no sistema político no sistema político até voltarem ao Poder Executivo federal em 1985. (NAPOLITANO, 2020, p. 323).

Embora o AI-5 já tivesse sido revogado, a censura continuava sendo praticada pelos órgãos de diversão pública. As músicas e, sobretudo o rock and roll, continuavam sendo barrados pelo seu conteúdo subversivo. Rita Lee teve muitas de suas músicas preteridas até o final da década de 1980. Neste período também aconteceram os Festivais de Águas Claras, que haviam sido iniciados na década de 1970 e teve duas de suas quatro edições nos anos 80. Este festival era considerado, na época, o Woodstock brasileiro, pois reunia em uma fazenda do interior de São Paulo diversas bandas de rock para apresentarem-se à um público alinhado aos princípios contraculturais, que também chegaram ao país anos antes. O festival naturalmente não era bem recebido pelos militares, que mesmo em 1984 continuavam a identificar a figura do roqueiro como prejudicial para a manutenção da moral da sociedade e, conseqüentemente, do seu governo.

Quanto à censura, Carlos Fico mostrou, como supracitado, que foi nos finais dos anos de 1970 que a censura de diversões públicas, ou seja da cultura, tiveram o seu momento mais fortificado (FICO, 2004, p. 37). Em ambos os casos, tanto a violência da polícia, quanto a reprimenda da cultura, podem ser explicados pela necessidade de controle da população, a fim de garantir que os planos de abertura saíram da maneira que foi arquitetado. Naquele momento, tinham de garantir que não haveria uma revolta social que levasse à uma abertura política radical, principalmente ao perceber que, entre a união de diversos movimentos sociais e da cultura, o punk paulista - que vinha se desenvolvendo nos bairros periféricos da cidade - adotou a causa operária.

Nessa mesma época também surge o punk brasiliense, nascido principalmente após a década de 1980, não teve relações com o punk paulista. Embora também utilizasse a sonoridade suja e exibia o mesmo estilo de comportamento, vestimentas e perspectiva sobre a ditadura, em Brasília os adeptos ao movimento eram filhos de diplomatas, servidores públicos e professores universitários, ou seja, pertenciam à classe média. Suas reivindicações limitavam-se ao autoritarismo e à falta de liberdade, o que também era encontrado nas letras do punk paulista.

O punk concebido em Brasília não adotou as causas do movimento operário e a “utilização de um estilo musical oriundo de outra cultura não adquiriu sentido de crítica social ou política, como se deu em São Paulo; em Brasília o punk refletiu o desejo da mudança e do novo, ou ainda a necessidade de construir um repertório cultural próprio” (SEVILLANO,

2016, p. 131). Por esse motivo e pelas oportunidades que tinham devido à sua classe social, obtiveram maior sucesso comercial e foram parar no *mainstream*, como o Capital Inicial e Legião Urbana (este último foi se relacionando mais a outras categorias do rock, como o progressivo, conforme desenvolviam-se).

Cansados das promessas de liberdade e abertura política, jovens da classe média do Rio de Janeiro, que já estavam familiarizados com o rock brasileiro desde a década de 1970, formavam suas bandas de rock para distrair-se das angústias que assolavam a sua realidade. Dessa forma, o rock carioca tinha como principal característica e objetivo o divertimento e a sensação de liberdade por meio dos prazeres da juventude. Estas aspirações, “para as gravadoras, tratava-se de algo oportuno: em um momento de "reconciliação" política, tal comportamento era mais aceitável que aquele proposto pelo movimento punk que escancarava as diferenças existentes na sociedade” (SEVILLANO, 2016, p. 161).

Foi somente em 1988 que o Brasil ganhou uma nova constituição e em 1989 que ocorreram as primeiras eleições diretas, elegendo Fernando Collor de Mello que disputou o cargo com um dos articuladores da greve de São Bernardo do Campo anos antes, Luís Inácio Lula da Silva. Os crimes da Ditadura permaneceram perdoados até a criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2011 sob o governo da Dilma Rousseff, que contava com um fundo para que o Arquivo Nacional encontrasse, estudasse e publicasse o acervo de documentos remanescentes do Regime Militar, a fim de compreendermos um pouco do que ocorreu durante este período.

Em 2010 também foram retomados os casos dos militantes presos na Guerrilha do Araguaia, por uma ordem da Corte Interamericana de Direitos Humanos. Esse ato acabou abrindo precedentes para que, mesmo com a Lei de Anistia, outros crimes deste período fossem denunciados.

Ainda assim, a queima de documentos e a transição lenta e gradual para a democracia permitiu aos militares destruírem boa parte dos materiais que comprovariam os seus crimes. Napolitano avalia que "acreditavam os militares que o silêncio seria a primeira etapa do esquecimento, do apagamento da memória e da história das cisões que ameaçavam cindir a sociedade” (2020, p. 321). O que eles não contavam, no entanto, é que a história encontraria outras formas de investigar e entender o que aconteceu naquele momento, e a produção cultural, como a música, forneceria material suficiente para além de servir como resistência no momento em que a Ditadura cercar as liberdades, ainda auxiliariam a reconstruir e reparar o sofrimento daqueles que foram silenciados no passado e dar voz

àqueles que, de alguma maneira, tentaram colocar-se contra o sistema, como fizera o rock brasileiro.

Capítulo 3 - VOU BOTAR FOGO NESSE ASILO: A DITADURA CIVIL-MILITAR E A REAÇÃO DA REBELDIA CRIATIVA NO ROCK BRASILEIRO.

Esse capítulo terá o objetivo de analisar as múltiplas perspectivas sobre o surgimento do rock brasileiro durante a Ditadura Civil-Militar e, por meio delas, compreender como a rebeldia criativa atuou no contexto de 1969 a 1985. Busca responder quais foram as relações construídas com a sociedade e o governo da época e identificar de que mudanças sociais este gênero musical participou influenciando e sendo influenciado pelo seu meio. Pretende-se encontrar estas informações por meio da análise das fontes musicais (letra, melodia, apresentações, videocliques e entrevistas), matérias de jornais, entrevistas e documentos de censura. Para identificar os vários aspectos que atravessaram e desenvolveram o rock brasileiro durante a ditadura, foi realizada a escolha de quatro representantes do rock: Raul Seixas, Rita Lee, a banda Cólera e a banda Fogo Cruzado. Cada um deles oferece uma perspectiva sobre um determinado período do andamento do gênero, além de atuarem de maneiras diferentes um dos outros, fazendo com que, juntos, ofereçam uma análise mais completa sobre o objeto. Com a escolha desses músicos é possível estabelecer uma comparação entre o público, a reação da ditadura e se essas duas questões estavam associadas, além de encontrar as informações sobre cada área de atuação do gênero na sociedade.

Este capítulo ainda tem a intenção de verificar como aconteceu a formação do rock brasileiro e detectar como ocorreu seu desenvolvimento ao compreender suas características, elementos principais, como se diferenciavam e assemelhavam do rock que era produzido no estrangeiro do mesmo período.

Na data da elaboração desta pesquisa, muito já foi investigado por historiadores e cientistas que se aventuraram a compreender a sociedade pela perspectiva do rock and roll. Em uma simples busca na internet, é possível encontrar trabalhos fantásticos sobre a relação do rock com a ditadura, sobre os artistas do mainstream como Raul e Rita e, principalmente, sobre o período de produção industrial do rock, na década de 1980. No entanto, pouco se encontra sobre a trajetória do gênero no país, suas transformações e, principalmente, sobre sua contribuição nos anos 1970 de uma maneira mais ampla. Os trabalhos que são encontrados sobre esse período abordam de maneira complexa e aprofundada a rota de um artista em específico. Essas contribuições extraordinárias, que foram e serão citadas ao longo desta pesquisa, possibilitaram o desenvolvimento de um objetivo que esse capítulo também se

propõe, ou seja, em realizar uma reunião bibliográfica e identificar parte do debate historiográfico que já foi realizado sobre o tema. Através disso, deseja-se contribuir com as pesquisas posteriores ao identificar a trajetória percorrida pelo gênero, desde seu surgimento como um instrumento de expressão até o momento de catalização por parte da indústria, que coincide com o momento de abertura política do país.

Nesse contexto, deve-se atentar que apesar de as músicas de rock produzidos a partir de 1970 falarem sobre política em seu conteúdo, mas “não seguindo os passos da MPB engajada, envolvida nos ideais da UNE, e sim de forma comportamental, com características subversivas de transgressão” (SAGGIORATO, 2008, p. 23). A maior parte das críticas, no entanto, era realizada por meio de metáforas e ironias, como uma maneira de burlar a censura. Raul Seixas conseguiu a aprovação de diversas músicas que tratavam de uma crítica direta ao governo, como “Sapato 36” (1977), “É fim de mês” (1975), “Ouro de Tolo” (1973), “Mosca na Sopa” (1974) e “Super-Heróis” (1974).

Uma vez que “o rock possui uma forma de comunicação não-verbal - ritmo e linguagem corporal - tão importantes quanto a verbal. Os cantores desenvolveram formas de performances no palco que deixavam a plateia enlouquecida” (AFONSO, 2016, p. 28) e observar em nesses espetáculos a conotação sexual, parecia ser mais ultrajante para a parte da classe média ligada aos valores cristãos do que a crítica ao governo. Entretanto, ainda que o rock and roll tenha representado uma forma de contestação da ordem e dos valores sociais, boa parte desses jovens envolvidos com o movimento não desejavam transformar o sistema em si, mas no máximo em questionar os aspectos ultrapassados e excludentes nos quais ele se apoiava. Um exemplo dessa reivindicação de inserção é verificada no próprio movimento de contracultura. No primeiro capítulo foi apresentada a contracultura como um movimento contestador do sistema, em que os jovens envolvidos escolhiam “sair fora” e recusar os padrões que eram reproduzidos na sociedade em que viviam. Anos mais tarde, parte desse mesmo movimento se liga à política e cria o Youth International Party (Partido Internacional da Juventude), por volta de 1967 “que vinha lançar a figura do yippie (o hippie politizado)” (PEREIRA, 1983, p. 7). Através disso, é importante ressaltar que esses jovens que fizeram parte de movimentos de protesto através da cultura e da arte, como os que serão analisados na sequência, não estavam sugerindo uma mudança da sociedade capitalista em si. Em alguns casos isolados, como o de Raul Seixas que se declarava um anarquista, o rock também fez esse papel questionador do sistema. No entanto, na maior parte do tempo, a juventude em questão estava apenas clamando por sua inserção naquela mesma sociedade que criticava e, no máximo, questionavam também alguns dos valores retrógrados que não representavam a

forma que aquela juventude progressista desejava viver, ou seja, alguns preconceitos e segregações sociais. De qualquer maneira, a rebeldia do rock and roll ainda era, para aqueles jovens, a forma mais iminente de demonstrar suas revoltas e indignações.

3.1 QUEM NÃO TEM COLÍRIO USA ÓCULOS ESCUROS: RAUL E A REBELDIA DO ROCK AND ROLL

Seixas foi um dos primeiros artistas a desenvolver no Brasil um rock and roll mais rebelde. Além de suas vestimentas, das apresentações ousadas e de lançar o primeiro disco recheado de referências à Aleister Crowley, Raul trouxe na capa do primeiro álbum, *Krig-ha! Bandolo*, desenhado em seu corpo, o símbolo adaptado de um antigo hieróglifo egípcio que significava a vida eterna, conforme anexo 8. Esse símbolo, na verdade, representava uma comunidade de contracultura que Raul estava elaborando, em parceria com seu co-compositor, Paulo Coelho. Ele havia comprado um terreno em Minas Gerais e pretendia instalar seu projeto naquele local. Essa comunidade se chamaria Sociedade Alternativa, nome que compartilha com a canção presente no disco “Gita”, cujo conteúdo divide-se entre a apresentação das Leis de Thelema e informa quais são as filosofias que guiaram o convívio coletivo na sociedade contracultural de Raul.

Na capa aparecia, em letra gótica, a palavra *Imprimatur*, que queria dizer "o que podia ser impresso", divulgando a imposição da Inquisição da Igreja Católica sobre as obras que eram lidas pelo *Index Librorum Prohibitorum*, para serem ou não liberadas pela censura católica no século XVI. Na foto da capa, Raul Seixas trazia em uma das mãos o símbolo desenhado como uma chave, que era uma adaptação da *Cruz Ansata*, representando a cruz da vida, em oposição à cruz da morte. (SANTOS, 2007, p. 45).

O rock brasileiro nasceu ao lado da contracultura que ganhava espaço entre a juventude de classe média do país. Logo, o gênero musical passou a representar também alguns jovens trabalhadores¹². Raul refletia sobre sua condição de trabalhador em diversas de suas músicas, o que o aproximava um pouco das classes mais pobres da sociedade, ou ao menos o diferenciava dos protestos artísticos promovidos pela elite intelectual dentro das universidades, embora tivesse sido adotado inclusive por esses grupos. Além desses aspectos, também “é possível perceber que em suas composições há um amálgama entre erudito e

¹² (COSTA, 2019, p. 45-61).

popular. Tal hibridização (elemento bastante contemporâneo, diga-se de passagem) garantiu ao compositor conquistar um público bastante amplo (desde universitários a empresários)” (DEVIDES, 2006, p. 8). O artista, por sua vez, considerava-se em primeira instância um poeta e filósofo, que utilizava seu conhecimento musical apenas como ferramenta para que sua mensagem pudesse obter mais alcance. Para ele, “sua música funcionava como veículo de transmissão de ideias, de modo que a função do disco era veicular conceitos filosóficos traduzidos em linguagem acessível ao maior número de pessoas possível” (JORGE, 2012, p. 2).

Além disso “Seixas tinha uma queda por baladas melodramáticas, conhecidas no Brasil como música brega ou música cafona, o que contribuiu para seu apelo de massa. Suas músicas são fáceis de tocar para um músico amador com um violão e um coro de amigos” (DUNN, 2016, p. 52, tradução nossa), o que contribuiu para aproximar a sua música do trabalhador de classe média baixa e obter sucesso comercial, colocando o rock brasileiro sob os holofotes da indústria fonográfica pela primeira vez. Por último, outro elemento que pode auxiliar a compreender a ascensão do rock de Raul ao *mainstream*, é explicado por Jorge quando reflete que

Seus personagens, portadores tanto de questionamentos de fundo filosófico, místico e anárquico como de novas propostas ganharam a simpatia do público pela abordagem humorística em linguagem popular a exemplo do cowboy de “Cowboy Fora da Lei”, do carimbador de “O Carimbador Maluco”(“Plunct, Plact, Zuum”) ou do “maluco” de “Maluco Beleza”. (2012, p. 1).

Sendo assim, o alcance do artista extrapolou o *underground* e o transformou em um artista nacional. Como consequência, essa fama e prestígio o colocaram sob o mesmo olhar investigativo por parte da ditadura, que fez com os demais artistas na década de 1960.

Raul cresceu ouvindo o rock clássico de Elvis nos discos que pegava emprestado do seu vizinho, filho de um embaixador estadunidense. Mais tarde, para casar-se com sua primeira esposa (Edith Wisner), que era americana e filha de um pastor protestante, teve de cursar uma faculdade. Cursou Direito na “Federal da Bahia, no fim de 1966. [...] Daí, vem a lenda de que Raul estudou Filosofia. Lenda em parte porque, de fato, ele estudou Filosofia informalmente: como odiava estudar leis, Raul se matriculava na Faculdade de Direito, mas assistia às aulas de Filosofia, como ouvinte” (BOSCATO, 2006, p. 123). Essa combinação da influência da Filosofia, com o rock que ouviu crescendo, puderam ter contribuído para sua

aproximação com o movimento de contracultura que surgia no país - conforme analisado no segundo capítulo - principalmente na Bahia, lugar onde o artista nasceu e cresceu.

Essa referência contracultural aparecia em suas apresentações, capas de álbuns, letras de músicas, instrumentos escolhidos para sua composição melódica e em suas falas nas entrevistas que concedia. Após sua apresentação no VII Festival Internacional da Canção com a música de autoria própria “Let me sing, let me sing”, Raul foi contratado pela Phillips Records e em 1973 lançaria seu primeiro álbum, o *Krig-Há. Bando!*, além de outras contribuições como a música “Como Vovó já Dizia”, do mesmo ano. O álbum em questão gerou diversas polêmicas. O artista apresentava-se constantemente sem camisa e com o símbolo que estampava seu corpo no disco.

Neste álbum, Seixas retrata em suas letras questões contraculturais, como a compreensão do ser através da psicodelia e aproximava-se dos ideais de libertação individual pregados pela contracultura em sua essência. Seu som lembrava as experimentações do folk-rock, mas com o toque brasileiro ao introduzir o baião, sertanejo e música brega no repertório. “A influência de Bob Dylan sobre Raul Seixas - e sobre todo o universo roqueiro - foi fundamental, pois a partir dela, as letras do rock n' roll passaram a ser melhor elaboradas, debatendo temas aprofundados, ligados à Política, à Psicologia e aos valores que norteiam nossa existência” (BOSCATO, 2006, p. 87).

A música “*Como Vovó já Dizia*” (1973/74), que escreveu já em sua parceria com Paulo Coelho e que seria lançado como trilha sonora da novela “O Rebu” da Rede Globo (SANTOS, 2007, p. 106), trazia em tom irônico e através de metáforas o uso de maconha, elemento bastante explorado pela contracultura a fim de acessar de maneira aprofundada os temas ligados à política e psicologia. A música foi barrada duas vezes pela censura, tendo sido autorizada quase um ano após o pedido de liberação original. A primeira data da solicitação é de 6 de novembro de 1973. Nela, a gravadora Phonogram requer a liberação para a Divisão de Censura Federal. Em nota pouco legível na parte de trás, informa-se a decisão de não liberação da gravação da música. Na letra original, foram destacadas pelos censores a estrofe: “*Esta luz tá muito forte, tenho medo de cegar / Os meus olhos tão manchados com teus raios de luar / Eu deixei a vela acesa para a bruxa não voltar / Acendi a luz de dia para a noite não chiar / Já bebi daquela água, agora quero vomitar / Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar*”. Na sequência, destacam também os seguintes versos: “*Tá tudo a mesma coisa, cada coisa em seu lugar*” e “*Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar*”, com as palavras “*como andar*” circuladas. No refrão, destacam os versos: “*Quem não tem papel,*

dá recado pelo mudo / Quem não tem presente, acredita no futuro". É possível identificar elementos que retratam o sistema ditatorial que vivia o país em diversos trechos destacados.

A luz forte pode fazer referência tanto de uma maneira direta às lanternas policiais que em abordagens, eram (e continuam sendo) colocadas nos olhos de quem é indagado. Também pode ser uma metáfora para a força do regime. Em "*uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar*" permite compreender que o artista está incitando a sociedade a denunciar os terrores da ditadura. O trecho "*Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar*", causa uma associação à própria censura, que se coloca no caminho dos artistas e não permite o "andar" da arte. Também acende a ideia de que a própria ditadura é um atraso para a sociedade, que não consegue seguir novos caminhos e possibilidades por estar barrada pelo regime. O refrão "*Quem não tem papel, dá recado pelo muro / Quem não tem presente, acredita no futuro*" pode se tratar de uma alusão aos métodos dos quais o artista precisava recorrer para burlar a censura e passar a mensagem que gostaria. Já no segundo verso, é uma crítica à falta de crença e ao desânimo em relação ao presente, ou seja, à ditadura e, por isso, era preciso manter a esperança de um futuro diferente, logo, um futuro sem os militares.

Os censores proibiram a circulação da música, através de um documento emitido em 13 de novembro de 1973. Nele, atribuíram o gênero musical como: protesto social. No campo "Linguagem", informaram que era considerada "como veículo de mensagem subversiva" e temática como sócio política. Na descrição, afirmaram que mensagem era negativa e argumentaram que ela "induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente, incita uma nova ideologia contrária aos interesses nacionais". Na conclusão do parecer, afirmavam que na gravação, a melodia se sobressaía sobre a letra e que o ritmo e a letra eram dissonantes de maneira proposital "para que a língua melódica desviasse o interesse, a atenção e cuidado que a letra exige". Defendiam ainda que a letra variava entre ostensiva e figurada "com o propósito de vilipendiar e achincalhar a atual conjuntura sociopolítica nacional". No ofício enviado da Divisão de Censuras de Diversões Públicas para a Phonogram, informaram que a música não havia sido liberada por infringir "às alíneas "d" e "g" do Art. 41, do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46. O artigo em questão trata-se de:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

[...]

d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

[...]

g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;¹³ (BRASIL, 1946).

A censura, portanto, percebeu a música como uma ameaça aos seus interesses, justificando, inclusive, através de um artigo redigido ainda no governo Vargas. Uma informação interessante fornecida pelo documento, trata-se do valor dado à melodia, que para eles era mais uma ferramenta para espalhar a mensagem de maneira disfarçada pelo volume que foram colocados nos instrumentos, “escondendo” o vocal em um primeiro momento. O “barulho” produzido pelo rock and roll poderia ter, então, essa outra função em países que viviam sistemas de censura como o Brasil. Não apenas uma forma de chamar a atenção através do volume e das distorções das guitarras, mas nesse caso, também poderia servir como uma cortina de fumaça, a fim de driblar o olhar da censura. Mas também demonstra a relevância que uma música com os padrões do rock and roll possuía para o regime. Consequentemente, aponta para uma forma de recusa ao gênero, por parte dos representantes do governo.

A gravadora reenviou a música, solicitando nova avaliação. O resultado, datado de 24 de abril de 1974, atribui o gênero como protesto, a linguagem como agressiva e a mensagem como negativa. Na conclusão da revisão, afirmou-se que a "letra musical que apresenta, numa linguagem subjetiva e mensagem subliminar, a inconformidade com o "status quo" do Brasil atual, contra suas diretrizes políticas, podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente". Não foram encontradas na letra nenhuma alteração.

Em 22 de maio de 1974 é realizada uma nova análise pelos censores, agora com alguns trechos da música tendo sido modificados. O verso “*Uma vez a gente aceita, outra tem que reclamar*” foi alterado para “*Uma vez a gente plim, outra tem que blá blá blá*”. A mudança deste verso foi pouco percebida, visto que o autor apenas ocultou as palavras que estavam antes por fonemas similares aos sons que elas emitem. Também alterou o verso: “*Tá tudo a mesma coisa, cada coisa em seu lugar*” para “*Se eu danço yê, yê, yê ela dança yá, yá, yá*”. Essa alteração evoca algumas interpretações, como uma metáfora sobre a repressão em cima do rock brasileiro, pois o “yê, yê, yê” representou por muito tempo a forma como o rock produzido no Brasil, principalmente pelo som da jovem guarda, era chamado. “Yá, yá, yá” remete ao som de uma ameaça de palmadas que ouvimos quando criança. Portanto, poderia se

¹³ BRASIL, Decreto nº 20.493. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>; Acesso em 12/05/2023.

tratar do sentido de se tentar tocar rock no Brasil, seria ameaçado ou interpelado pelo autoritarismo que era exercido pelos ditadores. Por fim, alterou-se o refrão para: "*Quem não tem visão, bate a cara contra o muro / Quem não planta agora, não recolhe no futuro*". Nessa alteração, Raul consegue manter boa parte do significado original e amplia para tratar não apenas de ocorrências no regime, mas sim de sua filosofia e seus adeptos que acabam sofrendo as consequências do que colocaram no poder.

As alterações não foram suficientes e, novamente, o documento retornou para a gravadora com uma negativa. Desta vez, informaram que "1. Não houve mudança da temática, que permaneceu a mesma, não obstante a troca de algumas expressões intercaladas na obra". Também alegaram "que o caráter da música permanece infringindo as mesmas alíneas do artigo supracitado na primeira negativa sobre o pedido de liberação".

Em 29 de julho de 1974 foi enviado, pela Phonogram, um novo pedido de avaliação e a letra sofreu mudanças significativas. O nome da música foi alterado de "*Óculos Escuro*" para "*Como Vovó Já Dizia*". Tratava-se da versão que foi lançada, comercializada, e que temos acesso hoje. Não foram encontradas as gravações das versões originais para realizar uma análise comparativa da melodia e se houve alguma alteração. Nessa nova versão, os versos ficaram mais curtos e as estrofes mais divididas e com a melodia, a música passa a apresentar também outros elementos do rock and roll, como o uso de alucinógenos. No início da melodia, há um som de tosse no (uma tosse característica, que acontece com frequência após tragar cigarros de maconha), o que dá a entender que o artista estava fumando antes de começar a música. Quem dá o timbre e marca o ritmo da música é a bateria, que inicia sozinha por alguns segundos, até aparecer a composição com os demais instrumentos. Em seguida, surge a guitarra, um som de "pandeiro", o baixo e percussões que lembram o som de cocos se batendo. O baixo é acentuado ainda no início da música. É possível perceber uma guitarra base e outra nos solos, o que demonstra a formação de conjuntos bem característicos de bandas de rock e, os outros elementos, trazem a identidade da cultura brasileira para o som. Ao longo da música, também aparece um piano agitado e repetitivo, como os de Jerry Lee Lewis. A impressão é de que o baixo é o instrumento que mais se sobressai, até a cítara e a guitarra solo final.

A música é cantada de maneira calma e despojada, acentuada sempre no final de cada verso. No refrão, no entanto, o vocal segue a marcação do ritmo da bateria, que acontece no início de cada verso. As pontes para o refrão aumentam a harmonia da música e no retorno para as estrofes intermediárias, diminuem. A intensidade também acelera no refrão, quando aparecem as batidas mais próximas e frequentes. Trata-se de uma música dançante e cantante,

e a marcação do ritmo possibilita que a música seja facilmente cantada mesmo por uma pessoa sem o menor treinamento musical. A animação da melodia é cômica e serelepe, como a sensação de um relaxamento ardente. A letra, por sua vez, inicia com os versos "*Vovó já dizia pr'eu sair sem me molhar, mas a chuva é minha amiga, eu não vou me resfriar*". No refrão, o primeiro verso foi alterado para "*Quem não tem colírio, usa óculos escuro*". Esse verso também passa a aparecer no início de toda estrofe, a partir da segunda. Ainda foi realizada uma reorganização do refrão, utilizando versos da música anterior com novas combinações e reestruturação de estrofes.

A segunda estrofe teve a seguinte configuração: "*Quem não tem colírio, usa óculos escuros* [igual à original] / *A serpente está na terra, o programa está no ar* [igual à original] / *Cada samba no seu tom, cada coisa em seu lugar* [verso novo] / *A formiga só trabalha, porque não sabe cantar* [verso novo]". É possível realizar algumas interpretações a partir dessa nova estrofe: A repetição do primeiro verso "*Quem não tem colírio, usa óculos escuro*", nas estrofes intermediárias, alude que essa era uma mensagem importante para a música. O colírio é usado para atenuar a vermelhidão nos olhos após o uso recreativo de maconha e, quando este remédio não está disponível, muitos usuários urbanos recorrem aos óculos de sol, que por sua vez, também faz parte do visual roqueiro, junto das jaquetas de couro e jeans apertados. O uso da cannabis, para a contracultura, era uma das formas de acessar partes da consciência e, assim, expandir sua capacidade de compreensão do mundo. Raul poderia estar mencionando a importância da reflexão, algo que por si só era desencorajado pelo governo que considerava o pensamento perigoso ao sistema e, por esse motivo, implementou censura aos livros didáticos.

No entanto, o verso também pode querer informar uma variação do ditado "*quem não tem cão, caça com gato*". Com essa perspectiva, podemos pensar que o autor percebia não haver um momento certo para derrotar aquilo que causa desconforto, ou seja, a Ditadura Civil-Militar. Portanto, o verso poderia ser interpretado como uma chamada para a ação contra o governo. Ainda, pode ser uma metáfora sobre ter de aceitar e alterar suas letras para figuras de linguagem cada vez mais criativas, por serem barradas pela censura. Ainda, é possível pensar que a vovó representava a sociedade e suas regras, orientando o jovem a seguir um caminho "correto", sem se molhar. Ou seja, sem fazer uso de drogas ou sem protestar contra os valores vigentes. Com essa comparação, o trecho "*quem não tem colírio, usa óculos escuros*" passa a parecer também uma referência à facilidade de ignorar os problemas sociais, por parte da mesma sociedade que condena o uso de drogas representada pela avó, já que o narrador continua fazendo o contrário do que a vovó recomenda e fazia

pouco esforço para disfarçar - o óculos escuro representando a rebeldia contra o sistema ou as metáforas para burlar a censura.

O verso "*Cada samba no seu tom, cada coisa em seu lugar*" alude a algumas análises. Pode estar se referindo ao Tom Jobim, grande nome da Bossa Nova e, através de sua figura, fazendo alusão aos ritmos originalmente brasileiros, que é reforçado quando cita o samba. Isso pode estar o colocando como um grande nome da música brasileira, por meio do rock e, conseqüentemente, identificando esse rock como parte do gênero nacional. Outra interpretação possível é a de que o autor utilizou uma metáfora para manter o significado original que afirmava que "*tá tudo a mesma coisa*" e que é fortalecido pelo verso seguinte que permaneceu inalterado "*cada coisa em seu lugar*". Já no verso "*A formiga só trabalha, porque não sabe cantar*", Raul pode estar provocando os censores e o próprio moralismo que pautava a sociedade da época. Por meio desta metáfora, que faz referência à história infantil da Cigarra e a Formiga, é possível refletir que o conservadorismo que levava à censura de suas letras, nada mais era do que pessoas frustradas que viam nesse tradicionalismo uma forma de suprir suas inseguranças, tal qual o discurso meritocrata da tecnocracia haviam sido encampado pelo tradicionalismo.

No refrão, foram alterados novamente alguns versos para "*Quem não tem chapéu, pede esmola de olhar duro* [verso novo] / *Quem não tem visão, bate a cara contra o muro* [igual à original]". O refrão mantinha, dessa maneira, sua mensagem original. O timbre da batida da bateria em "*bate a cara contra o muro*", ao mesmo tempo remete à batida bater-se contra o muro, mas também lembra o bater na porta 'toq toq. toq toq". Logo após a batida, a distorção da guitarra e o timbre do piano lembram o som de queda, trazendo mais credibilidade para a ação que é cantada.

Após o primeiro refrão, na quinta estrofe, soma-se à melodia uma cítara. No fundo, junto da cítara, canta "Hare Krishna", referenciando as filosofias do oriente e a contracultura. Na penúltima estrofe a cítara diminui a intensidade e a guitarra solo aumenta e fica ainda mais aguda, transmitindo um som choroso e confuso. No final da música, a cítara é distorcida como se fosse uma guitarra, remetendo à desvirtuação do tradicional. Todos os instrumentos e elementos vão se somando e compondo a harmonia, que finaliza totalmente deturpada, com alguns instrumentos aumentando a frequência e outros diminuindo consideravelmente.

Ele criou ainda uma última estrofe que não existia nas duas versões anteriores: "*Se você não entrar agora, você vai se arrepender* / *O meu príncipe encantado nunca sabe o que fazer* / *Só com a praia bem deserta é que o sol pode nascer* / *Tanta coisa no cardápio que*

eu não sei o que comer". No verso "*Se você não entrar agora, você vai se arrepender*" oferece algumas possibilidades de investigação. A primeira é a presença do autoritarismo por meio da ameaça e a coesão a adaptar-se. A outra é a chamada para a resistência que se fazia necessária naquele momento, convidando as pessoas para um despertar. Já o verso "*O meu príncipe encantado nunca sabe o que fazer*", parece refletir sobre o imaginário de um líder político através da figura do príncipe. Também pode fazer referência ao autoritarismo dos regimes das monarquias absolutistas no Período Moderno. A palavra "encantado" oferece uma conotação inocente ou velada, como os contos de fada, fazendo referência ao seu contexto, já que boa parte da sociedade ainda estava alienada em relação aos horrores da Ditadura e, outra parte, optava por velar esses acontecimentos em favor da manutenção do regime e dos seus interesses. Ao afirmar que esse príncipe nunca sabe o que fazer, Raul pode estar atestando a incompetência do regime militar e do seu autoritarismo, visto que naquele período, a ditadura afundava o país em dívida, criava uma crise de êxodo rural e de ampliação das desigualdades sociais, ainda não conseguia impedir que uma parte dessa sociedade percebesse e tentasse se rebelar.

No verso "*Só com a praia bem deserta é que o sol pode nascer*", Seixas pode estar fazendo novamente uma alusão ao despertar causado pelos alucinógenos, visto que a prática do fumo do cigarro deveria ocorrer de maneira clandestina, apesar de ser nas praias, principalmente no Rio de Janeiro, o local de encontro de muitos adeptos da contracultura, ou seja, o oposto de clandestino. No entanto, também pode estar mencionando uma organização contra o regime ao afirmar que a resistência só poderia organizar-se escondida dos militares e seus vigias civis. Por fim, o verso "*Tanta coisa no cardápio que eu não sei o que comer*" pode ainda aludir ao uso da cannabis, visto que alguns dos efeitos são a fome e falta de concentração. Por outro lado, é possível refletir que ele estivesse se referindo aos demais sistemas de governo e modelos de organização social, visto que Raul sempre procurou não defender nenhum específico. Embora se declarasse anarquista em alguns momentos, apenas colocava-se contra o autoritarismo e o tradicionalismo, que eram as principais ferramentas nas quais se segurava a Ditadura.

A guitarra que aparece como timbre acentuado em "*Minha vó já me dizia pra eu sair sem me molhar*", continua até o final do último refrão. O protagonismo desse elemento musical faz parecer que o trecho é uma ordem. O termo "*mas não é bem verdade*" é cantado de maneira irônica. Pode estar relacionada à vista grossa para os problemas sociais que fazia a classe média que apoiava o regime em nome dos seus privilégios - como já havia sido interpretado em outro trecho - , mas outras como ele não.

Por fim, o início da música parece o início de uma “onda” causada pelo uso de entorpecentes: calmo, acelera, acalma, acelera, acalma... A parte final é mais caótica, suja, os instrumentos são distorcidos, passando uma ideia de paranóia, também característico do uso de alucinógenos. O termo “o que subiu tem que descer” pode ser referência à oscilação do estado de alucinação que sobe na euforia, acalma com os picos de serotonina, sobe na paranoia e, por fim, acaba com o sono. O som da percussão, que lembra a batida de cocos, no fundo, remete ao som de gotas, ou um relógio de pêndulo acelerado, ou ainda um metrônomo. Pode estar marcando tanto o “tempo da onda”, quanto o tempo da ditadura e dos acontecimentos que estão sendo ignorados através dos “óculos escuros” que a sociedade usava na época.

Anos mais tarde, em 1982, Raul apresentou a música no "Festival Música na Praia" que contou com um grande público. O vídeo está disponível no youtube¹⁴. A apresentação é caótica. Em alguns momentos, o som do microfone é pouco audível. Raul vestia uma camiseta preta com uma estampa pouco visível pela qualidade da filmagem, calça jeans, óculos escuros e estava visivelmente embriagado. Contava com uma banda de sopro de auxílio e parecia esquecer partes da letra em diversos momentos, quando enrolava com fonemas, repetia versos já evocados, ou cantava "*quem não tem presente, dá o recado pelo muro*" diversas vezes. Cantou a versão original da música em alguns momentos, como "*quem não tem papel, dá o recado pelo muro*" e "*quem não tem presente, se conforma com o futuro*". A mudança na letra cantada ao vivo pode ter sido uma escolha intencional do artista, para provocar o regime, como também se tratar de um acidente devido ao estado inebriado no qual se encontrava. No primeiro refrão, levanta o seu óculos e esbuga os olhos, mostrando estar sob efeito de drogas, com sua pupila bastante contraída. Essa ação parece confirmar as referências às drogas na música.

No início da apresentação, o artista foge das letras já conhecidas e canta "*Minha vó já me dizia, levanta essa cabeça menino*" e faz sinal com a mão para levantar-se. Nesse momento é possível crer que apesar das drogas, o artista estivesse fazendo escolhas propositais ao alterar a música, ao levantar-se contra a censura e cantar trechos originais. Raul interpreta uma serpente ao som dos instrumentos de sopro, agacha e faz movimentos com o braço, logo antes de realizar um solo vocal no lugar da letra. Ele ainda refletia alto durante a música, como no trecho que fala "*sempre aquela mesma história que a galinha ia...*" e não finaliza o pensamento, deixando no ar a dúvida se o próprio artista havia se perdido em sua

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sSoRd61edCE>

consciência ou se estava incitando o público, que parecia extasiado, a chegar às suas conclusões. Na plateia, em dado momento, um violão é levantado. A audiência parecia provar da mesma dose de excitação que o roqueiro.

No penúltimo refrão, Raul tira o seu óculos como resposta à própria letra e diz: “*vou até tirar o meu, por obséquio*”. Em seguida, questiona para um membro da banda se o dele era Rayban, marca que foi intensamente aderida pelos roqueiros com os modelos redondos, aviadores e os de Mick Jagger, o *wayfarer*. A rebeldia aparece nessa apresentação não apenas pelo uso de drogas e sua alusão, mas pela plateia enlouquecida que levantava um violão, pela utilização da letra original da música, pela pouca importância e o desapego dado à letra da música e em executá-la perfeitamente. Apesar da distância entre o lançamento da canção e a apresentação analisada, o contexto ainda era de uma Ditadura Civil-Militar e o artista ainda era muito observado pela censura por seus comportamentos e composições.

Essa música e apresentação demonstram que Raul poderia ser considerado um rebelde, que reivindica as regras, a ditadura, que utiliza o rock como ferramenta de incitação do seu ouvinte através de sua criatividade. O artista fazia escolhas que facilitaram sua ascensão midiática, utilizando sua criatividade para

A criação dos vários personagens, que ajudaram na recepção dos produtos culturais, fazendo a mediação entre canções e discos com o público. O projeto gráfico dos discos, os figurinos de palco, os videoclipes, os shows em espaços públicos, as aparições na televisão, tudo isso traduz um processo criativo que coloca Raul como um fenômeno de comunicação e de cultura. (JORGE, 2012, p. 15).

Entretanto, não foram apenas as suas músicas que ficaram na mira dos ditadores, mas sua sua figura rebelde e que ele representava. Suas letras complementam-se com sua persona e confirmava todas essas questões através das “letras fortes, discursos inflamados e personalidade difícil, o imaginário construído em torno de seu nome marcou sua carreira e atraiu a perseguição da censura às suas músicas” (SANTOS, 2007, p. 72).

Em novembro de 1973, a revista “O Pasquim” lançou um exemplar que continha uma entrevista com Raul. Nela, foram abordados diversos temas, como a sua trajetória musical e o início de sua carreira, suas crenças e as mensagens que gostaria de passar em suas canções. Ao ser questionado sobre a capa do álbum *Krig-Há! Bandolo.*, o artista explica se tratar de uma modificação do símbolo de Amon-Rá, um deus egípcio, acrescido por uma chave. Em uma viagem, Paulo Coelho (parceiro de composição de Raul) encontrou um homem que lhe apresentou o símbolo com a chave. Anos depois, no interior do Mato Grosso,

Paulo e Raul se depararam com um indígena vendendo artesanatos que incluíam um colar com o mesmo símbolo, inclusive com a chave. Dessa forma, Raul alegou que ambos decidiram escolher o símbolo para a sociedade que idealizavam, a qual chamavam de "Sociedade Alternativa". Ao descrever esta sociedade, ele alegou que:

Como eu estava dizendo, essa sociedade promove acontecimentos. O primeiro foi o LP. O segundo foi uma procissão, que foi muito bem sucedida, foi muito bonita. A gente levou uma bandeira na rua. Uma explosão. Porque vocês sabem que a tem havido uma série de implosões. Nós saímos à rua, cantando, foi muito bonito.... (2009, p. 221).

Esse trecho da entrevista permite realizar diversas reflexões. A primeira é que Raul considerava não apenas a sua música, mas tudo que se relacionava com ela como uma maneira de propagar os ideais nos quais acreditava, quando afirma que o primeiro acontecimento para possibilitar a sociedade foi o lançamento do seu disco. Em outro momento ele reforça essa reflexão, quando cita o evento em que saiu às ruas do Rio de Janeiro, apenas com um violão, e cantou “Ouro de Tolo” como forma de divulgação do seu LP. Para o artista, esta ação foi além de uma estratégia de marketing para vender seu disco, tratava-se principalmente de um pretexto para espalhar suas indagações para aqueles que estavam nas ruas, indo para o trabalho. Seu objetivo parecia ser o de alcançar a parcela mais prejudicada pelas desigualdades acentuadas pela ditadura, os trabalhadores. Dessa forma, podemos refletir que a sociedade alternativa que Raul desejava construir seria formada por essas pessoas.

A segunda interpretação acontece quando ele afirma que este acontecimento foi uma explosão em um momento de implosões. A afirmação pode ser relacionada aos estudos de Marcuse, citados no primeiro capítulo. As implosões poderiam tanto se tratar da violência policial e do silenciamento da oposição com a censura, como também se tratar de uma referência direta sobre a repressão da liberdade social e psicológica. Por meio de sua música e da sua procissão, Raul acreditava estar se rebelando contra essa repressão. Sua rebeldia criativa seria canalizada na explosão que ele descreveu, para reunir as pessoas em um novo modelo de sociedade, que permitia a liberdade de ação e reflexão, a liberdade de escolhas e a libertação dos valores controladores impostos pelo consumismo da tecnocracia.

Anos mais tarde, em julho de 1989, Raul foi ao programa do Jô Soares, para divulgar seu disco "Panela do Diabo", ao lado de Marcelo Nova. Aos 2:26 min, o

apresentador questiona sobre o tempo em que o artista passou nos Estados Unidos, em 1974. Sobre a experiência, Raul respondeu que

Bem, eu tive com o John Lennon quando ele estava separado da Yoko Ono, num apartamento que ele alugou. Apartamento grande, enorme. Eu fui com o cara do cruzeiro. O secretário dele, o segurança dele botou o cara do cruzeiro pra fora e eu já tinha me inscrito, já tinha me escrito com ele né. Já tinha escrito cartas pra ele sobre a sociedade alternativa. E foi por esse motivo que eu fui expulso do país. Porque queriam saber quem era o dono da sociedade alternativa, quando era apenas uma música. [Risos]. E João Lennon me botou 3 dias na casa dele, eu fiquei 3 dias na casa dele. E conversamos sobre os donos do planeta terra, as pessoas que fizeram a cabeça do planeta terra. Jesus Cristo. Pessoas ilustres, né?.

Jô - *Pessoas altamente ilustres.*

Raul - *Ilustres. E ele me perguntou quem é que tinha no Brasil de grande figura. Nós conversamos sobre Calígula, sobre todos esses departamentos, sobre todas essas pessoas incríveis. Ele perguntou quem é que tinha no Brasil. Eu fiquei nervoso, não tinha ninguém pra dizer, eu disse: Café Filho.*

O artista confirma que a sociedade alternativa não se tratava necessariamente de um lugar e uma organização, mas sim uma filosofia. Em outro momento da entrevista que cedeu ao Pasquim, o jornalista Tárík de Souza questiona Raul sobre sua escrita literária. Seixas cita suas influências, entre as quais Schopenhauer, Kafka e Augusto dos Anjos. O primeiro filósofo é considerado um pré-existencialista, que viria a influenciar Nietzsche, Freud e a psicanálise ao refletir que o mundo era vivido a partir das sensações e sentimentos e, por isso, era compreendido subjetiva e individualmente. Já Kafka reflete sobre a desumanização do ser diante da esmagadora burocracia e moralismos da modernidade, que objetiva ignorar as subjetividades e individualidades de cada ser ao criar uma hegemonia sócio-cultural. Já Augusto dos Anjos foi um poeta pessimista brasileiro, bastante influenciado por Schopenhauer.

Todos esses pensadores, aos quais Raul teve acesso desde a infância, possuíam em comum a perspectiva de que o mundo era formado por subjetividades e individualidades. Essa visão é nitidamente retratada em toda a obra de Raul e corrobora mais uma vez para a ideia de que a sociedade alternativa, que desejava criar através da arte, tratava-se do resgate dessa individualidade e da criação do espaço e da liberdade para as subjetividades. Ao final dessa resposta, o cantor alega ter começado sua carreira como escritor para, somente então, conhecer o rock e desejar transformar sua poesia em música e explica: “Comecei a ver as coisas sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para as verdades individuais” (SEIXAS, 2009, p. 223).

Ao que parece, Raul parecia fazer de maneira consciente a ponte entre os valores propagados pela contracultura e sua arte. Seu comportamento, falas, apresentações, capas de discos e melodias aparentam ser calculados para transmitir a sua mensagem. Já quase ao fim da entrevista, o jornalista questiona sobre a imagem pública, "de maluco", e, em seguida, pergunta a opinião do cantor. Seixas explica que se divertia fazendo brincadeiras com a mídia, pois não a levava a sério. Conta de uma entrevista que deu à uma repórter da "Manchete", que ocorreu dentro de um avião parado em um aterro. Raul afirma que "ela ficou apavoradíssima [com a brincadeira]. Mas foi uma brincadeira que nós fizemos para usar a imaginação" (SEIXAS, 2009, p. 227). Na sequência, ocorre o seguinte diálogo:

O Pasquim - *Isso tá subordinado a uma filosofia geral de trabalho em cima do humor; correto?*

Raul - *E a ironia.*

O Pasquim - *E a ironia. Essa tua atuação faria parte de tua filosofia de trabalho?*

Raul - *Faz parte, sim.* (SEIXAS, 2009, p. 228).

A ironia é um elemento fundamental na obra de Raul, que critica a sociedade de forma sarcástica e muitas vezes discreta, o que por muitas vezes conseguiu burlar até a censura, como ocorreu com a música "Mosca na Sopa"¹. Na entrevista com Jô, em 1989, aos 1:37 min, o apresentador questiona: "*Quais as características principais de um maluco beleza, hem Raul?*" O que gera o seguinte diálogo:

Raul - *Isso foi nos anos 1970, eu era maluco beleza. Hoje em dia eu não falo muito, eu penso.*

Jô - *Pensa mais do que fala?*

Raul - *[risos] Penso mais do que falo.*

Jô - *Mas você acha que quando falava muito, deu muito problema pra você? Falar muito nos anos 1970?*

Raul - *Deu muito problema pra mim. Eu fui expulso do país.*

Todos esses elementos contribuíram para que o artista fosse considerado um risco para o interesse dos militares. Como resposta ao ciclo iniciado pela perseguição, "ele captou essa força da rebeldia juvenil que é a essência e a originalidade da manifestação roqueira" (BOSCATO, 2006, p. 206). No ano do lançamento da música "Como Vovó Já Dizia", em 1974, após distribuir panfletos-manifestos sobre a sua sociedade alternativa e em um de seus shows, o cantor anunciou a criação deste projeto. Naquele período da Ditadura, "qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob a estreita vigilância do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social" (SAGGIORATO, 2008, p. 70). O

apartamento de Raul foi invadido pela polícia, que encontrou os panfletos e gibis que incitavam a resistência contra a opressão e material publicitário sobre o local (SANTOS, 2007, p. 96). Ele foi detido por dois dias em 1974 e, posteriormente, exilado do país para os EUA, onde ficou pelo período de um ano, por ser considerado subversivo (DEVIDES, 2006, p. 4). Sua fala na entrevista de 1989 confirma as teorias de que o artista foi ostensivamente perseguido pelo regime militar, devido ao seu comportamento e suas músicas.

Em outro momento da entrevista com Jô, o apresentador comenta sobre um show de Raul que ele havia assistido em 1973, no teatro Tereza Raquel e afirmou que

Jô - Tinha um lado assim muito moleque, muito irreverente. E você na época dizia coisas no palco sob o disfarce do roqueiro que outras pessoas não podiam dizer fora da música. [...] Quer dizer, inclusive nessa noite meu querido amigo Paulo Pontes estava lá também e o Paulinho falou 'esse rapaz ele aproveita dentro do roque ele fala uma porção de coisas que se a gente quiser escrever dentro de uma peça de teatro, na hora é proibido'. Quando é que eles descobriram que você tava se aproveitando pra mandar brasa dentro dos teus espetáculos? Você teve algum problema de proibição naquele espetáculo?

Raul - Eu sempre tive problema de censura. Até hoje. Eu tenho 11 músicas censuradas que eu não consegui tirar da censura, que até hoje é a mesma coisa.

Jô - Hoje continua censurado?

Raul - Continua censurado. Eles olham a minha obra de cima abaixo pra ver se sai alguma coisa.

Jô - pra ver se tem algum bicho lá dentro?

Raul - é uma coisa terrível. (1989, 5:20-6:41 min).

O trecho permite verificar que Raul sofreu censura mesmo após a abertura política que, por sua vez, ocorreu dentro dos moldes conservadores pela transição orquestrada pelos militares. O rock havia se tornado alvo não apenas da ditadura, mas de todo o conservadorismo moral que perdurou após a abertura. Mesmo sem desejar, acabou sendo uma ferramenta de disseminação de reflexões contrárias aos interesses da ditadura.

Sobre o período em que passou nos EUA, Raul traduz a experiência através de uma história que contou na entrevista com Jô Soares:

Três horas da manhã eu tava em Nova Iorque e me vi em uma viela perdido, três horas da manhã. E tinha um palhaço comendo lixo. [...] Um palhaço todo bonito, todo bem vestido. Comendo lixo em Nova Iorque e ele me convidou assim [gesto convidativo com os braços] pra vir comer o lixo com ele, e eu comi o lixo com ele". "Mas o lixo de Nova Iorque é ouro.

Jô - É um lixo comível?

Raul - É um lixo comível.

Jô - Você lembra o que tinha no lixo?

Raul - ketchup.

[risadas] (1989, 4:09-5:00 min).

Essa história nos faz refletir sobre a afirmação de Raul, de que o lixo de Nova Iorque era tão comível que o artista aceitou experimentar com o palhaço. Enquanto no Brasil, a desigualdade imperava, nos EUA (que se apoiava através da subordinação de países da América Latina que viviam em ditaduras militares) o desperdício e o consumismo poderiam ser percebidos pelo artista até por meio do lixo. Também pode ser uma crítica do artista à rede de restaurantes de fast-food, MCDonald's, que produz um alimento industrializado e se tornou o símbolo da juventude alienada e do estilo de vida consumista dos Estados Unidos - que inclusive fizeram parte da cultura da industrialização do rock and roll, principalmente na época do rock clássico. A história, portanto, pode ser uma crítica, por meio da metáfora, ao estilo de vida americano. A ironia também é um elemento presente nessa lembrança.

Após um hiato de 4 anos sem apresentar-se e lançar discos, Raul reaparece em 1983 na Rede Globo com o clipe da música “Carimbador Maluco”.

Parte de seu público entendeu como contraditória a participação do ídolo em um programa infantil da Rede Globo de Televisão. Logo ele, um artista que lutou tanto contra o sistema, encontrava-se naquele momento, inserido nele. Só depois, quando Raul explicou que a música havia sido inspirada nas palavras de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), seus fãs entenderam que, metaforicamente, o cantor utilizou-se do sistema e da inocência das crianças para falar sobre o anarquismo e a liberdade. (SANTOS, 2007, p. 64-65).

Ou seja, apesar do período em que ficou isolado de seu trabalho, Raul retornou ao rock brasileiro mantendo sua intenção, a de utilizar os meios que encontrasse para espalhar sua mensagem. Nesse caso, a música e o videoclipe complementam-se em uma nova crítica ao regime. A canção pouco fez menção aos aspectos psicológicos de introspecção ou do uso de alucinógenos, como a anterior, mas demonstrou a proximidade do artista com a filosofia da contracultura em suas vestimentas, barba e cabelos compridos e em suas referências, como os discos voadores aos quais já fazia referência no primeiro momento de sua carreira, afinal, “vivíamos numa prisão coletiva no período da ditadura militar, e Raul Seixas utiliza-se do disco voador como metáfora de uma libertação” (BOSCATO, 2006, p. 176).

A canção “Carimbador Maluco” foi lançada no álbum: Raul Seixas, de 1983, pela gravadora Eldorado. Ela ocupa a última posição e divide o disco com outras canções como “Capim Guiné” e “Eu sou eu, Nicuri é o diabo”. Não foi encontrado um documento de censura dessa canção.

A guitarra base remete ao rock dos anos 1950, enquanto a guitarra solo os anos 1960 (Beatles). A canção possui a harmonia formada por bateria/baixo/guitarra solo/guitarra base e voz, trazendo novamente um formato bem característico do rock and roll. O tom animado da música faz parecer que a burocracia é "boa" e apesar da ironia, demonstra a perspectiva do censor. No refrão, o baixo possui um ritmo simples, monótono, que recorda as marchas militares, assim como da bateria, confirmando a relação da música com a crítica ao regime.

No início da canção, o timbre do baixo lembra o som de um motor acelerando, ou seja, o motor da nave espacial. Há uma voz metalizada em tom que lembra as vozes futuristas de ficção científica, mas também parece o som emitido em uma rádio de comunicação de uma nave. Essa voz metalizada faz uma contagem regressiva, que é interrompida e, com ela, há uma quebra na canção. Esse elemento permite assimilar que tratava-se de uma censura, que era dura e sempre acabava pegando as referências nas canções, mas era lenta (seja pela burocracia ou pela ignorância) e demorava a perceber, deixando para identificar o problema apenas no número "1" que antecede a "decolagem" do foguete. Com o corte da melodia e a interrupção da contagem regressiva, há também uma quebra de expectativas sobre a decolagem e, metaforicamente, pode-se pensar que tratava-se da expectativa de mudanças. Quando a canção recomeça, junto dos demais instrumentos que já compõem a harmonia, é inserido também um sintetizador que emite um som que referencia a ficção científica, trazendo a sensação de teletransporte, abdução ou de arremeter a decolagem. Quem interrompe a contagem regressiva é o personagem que narra a música, ou seja, o censor. Ele questiona, em tom indignado, "*Onde é que vocês pensam que vão?*". Em seguida, emite um som de negação: "*An-an*", que pode representar o autoritarismo.

O vocal inicia trazendo já na primeira estrofe o refrão. O som "*Plunct, Plact, Zum*" pode ser apenas uma vocação sonora para rimar com "*Não vai à lugar nenhum*", mas também lembra os sons de varinhas mágicas fazendo magias em contos de fada. Essa lembrança evoca, ainda, o movimento dos papéis e da "canetada" ou "carimbada" que nega a liberação da viagem narrada na música. Ou seja, o próprio som pode ser a afirmação do que ele canta em seguida, que a sua obra seria vetada pela censura e não iria a lugar nenhum, seria arquivado. As palmas que são tocadas lembram o som de um tapa, conhecido na cultura cinematográfica como uma forma de resgatar alguém que está fora de si. Nesse caso o de quebra da expectativa da viagem. O coral no fundo do refrão que repete "*Se quiser voar*" pode se tratar da confirmação da sociedade para aquele moralismo.

A ponte "*Tem que ser selado, registrado, carimbado, avaliado, rotulado se quiser voar*" pode estar fazendo uma referência à burocracia para a liberação das músicas, dentro dos órgãos de censura. O timbre da voz, marcando esse processo possui uma marcação forte, fazendo parecer que ele está listando o procedimento. O verso "*Se quiser voar, é*" confirma o verso anterior e lembra uma referência à demonstração de poder por parte dos órgãos censores. Já a partir do trecho "*Pra lua a taxa é alta, pro sol identidade, mas já pro seu foguete viajar pelo universo, é preciso meu carimbo dando o sim, sim, sim, sim*", podemos refletir algumas questões. A primeira é de que apesar de a taxa ser alta para ir para a lua e para o sol ser necessário mostrar documento de identificação, ainda é mais difícil conseguir a liberação da censura do que chegar nesses astros. A segunda é, novamente, a afirmação de poder através da censura. A bateria acompanha o vocal quando canta o "sim, sim, sim, sim" reforçando a necessidade da confirmação.

A repetição idêntica dos refrões em diversos momentos remete à uma insistência tanto por parte do viajante em continuar solicitando a liberação, quanto à resistência da censura que impede a mesma. Após o processo ser exaurido pela repetição de pedido/negação, chega o momento da liberação.

Nos versos: "*Mas ora, vejam só, já estou gostando de vocês / Aventura como essa eu nunca experimentei / O que eu queria mesmo era ir com vocês / Mas já que eu não posso / Boa viagem, até outra vez*". Nesse momento, o volume da música diminui, ficando mais grave e menos intensa, dando a impressão de que trata-se de uma reflexão na cabeça do narrador. Também fica mais evidente o sintetizador, reproduzindo um som de painel de controle de naves espaciais. Nessa parte é possível identificar que por um lado os censores também são cerceados de sua liberdade e gostariam, no fim, de poder serem libertados. Pode, ainda, fazer alusão ao fracasso de todo o regime, que se aproximava da abertura política. O timbre da voz fica ainda mais baixo em "*o que eu queria mesmo era ir com vocês*", fazendo parecer que esse pensamento, o narrador teria de esconder ainda mais, ou seja, reprimi-lo, às ordens do sistema. O timbre da voz aumenta e proporciona a sensação de que o narrador está mais feliz após a liberação. O primeiro "*agora o plunct plact zum*" é cantado rindo ao mesmo tempo, como se o narrador e os personagens que foram barrados no início da canção já fossem amigos.

Em seguida, ainda na mesma estrofe, aparecem os versos "*Agora o Plunct, Plact Zum / Pode partir sem problema algum / Plunct, Plact, Zum / Pode partir sem problema algum / Boa viagem*". Eles se repetem até o fim da música. Esses versos confirmam em primeiro lugar que o som evocado pela música pode se tratar da assinatura de rejeição ou

liberação da obra enviada para a censura. Desta vez, já prestes a presenciar a volta da democracia, após ter sido impedido de "viajar", o foguete é liberado, da mesma maneira que a obra de Raul, ao menos era o que o artista acreditava que aconteceria na época do lançamento da canção. A música é encerrada com a frase “*Boa viagem, meninos. Boa viagem*” e o som do sintetizador imitando uma nave espacial decolando. A voz do narrador possui um tom solitário e conformado, podendo demonstrar a solidão de se manter apegado aos valores conservadores, por mais que aceite a viagem alheia, continua com a cabeça vazia. Nesse momento a música parece longe, como o foguete partindo e a voz mais alta demonstra sua proximidade. Ao ouvir a música em bons fones, é possível perceber o sintetizador que vai de um lado para o outro aos poucos, dando uma impressão verossímil do movimento.

O clipe da música foi exibido em um programa infantil da Rede Globo, o que foi bem significativo para a época, demonstrando que a mensagem da música não fora compreendida no momento, passando por uma canção inocente, brincalhona e infantil. Quanto à participação de Raul e a autorização da utilização da música, é bem provável que o autor tenha aproveitado-se da falta de conhecimento dos envolvidos para “transmitir sua mensagem”, uma vez que o próprio artista já havia afirmado nas entrevistas analisadas que tinha esse costume.

No vídeo, as crianças estão dentro da nave e demonstram expressões faciais de desânimo e revolta ao longo da música, enquanto são impedidas de seguir a viagem. Raul faz o papel do censor, que aparece voando em frente à cabine de controle e impedindo a viagem. O cantor veste um macacão com um tom marrom pastel, que lembra o tom das roupas do exército. Também faz uso de uma botina, característica global do uniforme militar. Por cima da roupa, veste uma capa de cor verde militar, que ao mesmo tempo lhe fornece o ar de um mensageiro, um mago. Na capa, estão carimbadas palavras como “express”, “urgente”, “sim”, “frágil” e, bem visível na frente, “censurado”. Raul também veste um chapéu com uma pequena hélice, fazendo referência ao “maluco” do nome da música e de sua própria imagem, visto que o acessório lembra o equipamento de “cientista maluco”, dos filmes de ficção infantis. Desta forma, o chapéu pode também ser uma outra maneira irônica de retratar o governo, além de burocrático, o maluco refere-se ao despreparo e à imaturidade.

O cenário é pueril, provavelmente devido ao programa. Raul apropriou-se dessa infantilidade para complementar o sentido da música. O carimbador não está sentado em uma mesa, com diversos papéis a serem carimbados, como a mensagem da música nos leva a imaginar. Ele está voando no ar. Isso permite pensar tratar-se de uma metáfora sobre as regras

que censuram e impedem que a sociedade siga por alguns caminhos estarem pairando no ar através do conservadorismo da sociedade, não apenas dentro de um órgão regulamentador.

Raul faleceu dois meses após sua entrevista no Jô, em 1989, devido a problemas de saúde provocados pelo uso excessivo de álcool. A cultura do rock star também completou essa característica no artista, que acabou sendo vítima da própria rebeldia, conforme analisado no primeiro capítulo. No entanto, seguiu sendo censurado até o fim da vida, mesmo após a abertura política, e após a explosão do rock na indústria brasileira, com as bandas do Rio de Janeiro. Talvez a diferença entre Raul e os conjuntos que tocavam livres nas rádios do Rio de Janeiro, que o fazia ser mantido sob vigia, fosse a sua pinta de maluco, ou seja, a sua maneira de encarnar a rebeldia criativa. O que se pode afirmar é que o artista representa um período muito importante para o rock brasileiro, o de colocá-lo pela primeira vez como uma ferramenta de protesto que se diferencia da MPB em sua sonoridade e, ao mesmo tempo, conseguir alcançar o *mainstream*. A figura do roqueiro, conseqüentemente, foi interpretada por parte da classe média como o símbolo da subversão, da rebeldia e da ameaça aos seus valores cristãos. Os roqueiros poderiam destruir o status e a configuração familiar quando viam os seus filhos recusarem-se a ir para a igreja aos domingos, vestirem-se inadequadamente, falar palavrão e, principalmente, usar drogas.

3.2 LÁ NO REINO DE AFRODITE, O AMOR PASSA DOS LIMITES: RITA LEE E A SUBVERSÃO DO ROCK FEMININO

Partindo de uma perspectiva que considera a sociedade, a forma de vida, tipos de governo e a interpretação subjetiva desses aspectos, como transversais que impactam na análise de um objeto, uma investigação que trate da mulher na história deve levar em conta as discussões de gênero. Não há, no entanto, o intuito de incitar esse debate, visto a vastidão de elementos que impactam na análise. Entretanto, a fim de demonstrar o ponto de vista sob o qual essa questão será analisada, foram escolhidos para essa análise diversas pesquisas que realizam esse debate e se relacionam com a carreira de Rita Lee. Essas perspectivas consideram que

Desde a Grécia antiga até o Brasil contemporâneo, espera-se que sejam boas esposas, mães e donas de casa, que cumpram seu papel de rainha do lar, de Outro, de Segundo Sexo, que obedeçam e submetam-se às imposições decretadas pela sociedade patriarcal, sem reclamar. E como se faz isso?

Criando os estereótipos e divulgando-os para que sejam assimilados” (MELO E COSTA, 2019, p. 34).

Dessa maneira, para que a mulher cumpra esse papel que lhe foi condenado a milênios, os estereótipos do que é certo e do que é errado, que devem ser seguidos à risca por todas as meninas desde que são bebês, são extremamente explorados por “diversos veículos [que] foram e são utilizados como propagação dos valores patriarcais: a mídia, a Igreja, as leis, e, claro, as músicas” (MELO E COSTA, 2019, p. 31). Esses valores ainda existem nos tempos atuais e existiam nas décadas de 1970 e 1980. A mulher que por ventura ousasse ir contra esses estereótipos, estava comprando uma briga diretamente com os seus meios de disseminação, ou seja, com toda a estrutura do conservadorismo. Por esse motivo, optou-se por analisar a cantora que também chegou ao *mainstream* e que fez uma grande contribuição ao rock brasileiro dos anos 1970 e 1980, embora tenha continuado com seu papel ativo e relevante por muito mais tempo, carregando consigo a roqueira que nunca a abandonou até o seu falecimento, em 2023.

Apesar da discussão sobre a relevância da abordagem de gênero ao trabalhar com sua obra, “como Leila Diniz, Rita Lee jamais encampou a discussão pontual feminista, que, afinal, apenas se iniciava como movimento social contemporâneo, naquele momento, no Brasil e no mundo” (PIMENTEL, 2003, p. 14). A falta de posicionamento pode ter ocorrido por diversos motivos, o primeiro já citado, devido ao tópico estar tão no início de sua discussão no país; o segundo, por conta da censura da ditadura militar; e o terceiro por não querer ficar presa ao lugar de ativista de uma causa, o que era bastante cobrado pelo público, uma vez que definia um ídolo, na música brasileira. A vontade de não ser associado a uma causa foi bastante explorada por Bob Dylan e mesmo por Belchior, no Brasil, quando canta em “Alucinação”. Ainda assim, em sua trajetória,

Suas letras acompanham as transformações do mundo e da sua história, a artista fala de mulheres que tiveram grande importância, mas que não obtiveram um grande reconhecimento, e ela enquanto uma artista de grande repercussão, expressa em seu trabalho o papel que o gênero desempenha na sua vida e na vida de outras mulheres, famosas ou anônimas. (CUNHA, 2021, p. 15).

Não era apenas no imaginário dos conservadores que a figura de uma mulher roqueira, como Rita, sofria preconceitos. No próprio cenário do rock and roll, um gênero que considerado progressista em seu tempo, o machismo também existia e era aparente. O rock

dos anos 1960, 1970 e 1980 foi massivamente constituído por homens. A discriminação da figura feminina por parte dos roqueiros pode ser compreendida

Pelo imaginário do rock como um ambiente que está intimamente ligado aos ideais de poder, força, agressividade, resistência física e poder, essas características são socialmente e culturalmente opostas ao ideal do que é ser feminino, pois essa carrega características como, sensibilidade, suavidade e afetividade. (CUNHA, 2021, p. 6).

Esse preconceito foi percebido pela artista inclusive na banda da qual fez parte, “Os Mutantes” e mesmo da banda que acompanhava sua carreira solo. Em uma entrevista com o jornalista Geraldo Mayrink, em 1981, ao ser questionada sobre o fim da parceria com a banda Tutti-Frutti, em 1978, Rita realiza as reflexões que podem ser vistas através do diálogo:

Mayrink - *Mas você e o Tutti Frutti não estavam mesmo se entendendo. A gravadora não tinha alguma razão em interferir?*

Rita - *Bom, sei lá. Foi um absurdo, mas vai ver... Acontece que a barra com o Tutti Frutti estava muito pesada. Eu tocava Mellotron, címbalos, teclados. A Lúcia era uma grande solista de violão. Os meninos ficavam uma fera com a gente. Diziam: “Essa música de vocês é uma bosta, uma merda sem tamanho”. A gente falava: “Tudo bem, é uma bosta. O que vocês têm para pôr no lugar?”. Não tinham. Ficavam o dia inteiro copiando o Yes. A gente ria deles e quase apanhava: “Vocês não entendem nada. São mulheres. Tem duas mulheres no grupo e estão afundando o conjunto! Não existe nenhuma mulher que faça rock”. Eu e a Lucinha protestamos: “Tem, tem. Tem a Janis Joplin!”. Ai eles caíam na risada e citavam uma porção de roqueiros homens.*

Mayrink - *Se estava assim tão ruim no Tutti Frutti, por que você deixou os Mutantes?*

Rita - *Era pior ainda com os Mutantes. Ou a mesma coisa, sei lá. Eram horríveis os dois. Com os Mutantes era o mesmo processo: ouvir o Yes e discriminar mulher. Os Mutantes tinham sido muito alegres – o Arnaldo, o Serginho e eu éramos amigos de infância. Ai eles tomaram muito ácido e não seguraram. Conheceram Deus, viram Deus, gravavam a fita do Yes, passavam a fita ao contrário e ficavam deslumbrados. Se alguém dizia alguma coisa, ficavam furiosos: “Silêncio!”. Eu estava desesperada e fui a Londres pedir um help ao meu guru, Gilberto Gil. Ele me olhou e disse: “Comadre, você sempre foi uma fada; que tristeza é essa?”. Eu expliquei e o Gil me deu muita força. Saiu comigo para comprar um sintetizador, um Mellotron e uma flauta. Quando voltei, os Mutantes me disseram: “De jeito nenhum você vai tocar isso. Você vai é botar uma saíinha curta, com essas perninhas tão bonitinhas, e tocar seu pandeiro. Música é de Deus; você não pode mexer com essas coisas...”.*

Mayrink - *Por que você não reagiu?*

Rita - *Não deu. Eram cinco homens, todos pensando a mesma coisa. Achavam que brincadeira era coisa do diabo. Entraram num frenesi de virtuosismo, queriam tocar que nem o Eric Clapton, o Jimi Hendrix. Os roqueiros todos da época diziam: “Eu sou cobra, sou a guitarra mais rápida do pedaço!”. Eu e a Lúcia estávamos mais a fim era de inventar loucuras,*

música com letra e assim meio sem sentido, umas roupinhas. Rock é coisa de macho.

É curioso perceber que ela recebeu apoio de alguns homens, mas que também foram mal compreendidos pela mídia ou pelos artistas contemporâneos em um primeiro momento, como Gilberto Gil. Também é possível identificar que, ao passo que os homens que atacaram Rita e a impediram de contribuir nos conjuntos dos quais fez parte, acabaram copiando o que já havia sido criado por outros. Rita e sua parceira Lúcia desejavam inventar e experimentar seu próprio rock and roll. Ainda assim, em sua carreira solo, Rita conseguiu furar a bolha do *underground* e do machismo dentro e fora do rock and roll e tornou-se uma artista reconhecida até o fim de sua carreira.

Rita Lee é paulista, nascida em 1947, de família de classe média. Tinha cinco irmãs e, em sua autobiografia “Rita Lee - uma autobiografia”, de 2016, referia-se a casa de seus pais como o “harem”. Antes de entrar para os Mutantes, teve duas bandas, a Teenage Singers e O’Seis (MELO E COSTA, 2019, p. 39). Posteriormente, com os Mutantes, apresentaram-se em festivais, lançaram discos e fizeram grande sucesso. Além disso, participaram do movimento Tropicalista, ao lado de Gilberto Gil e Caetano Veloso e

Esse resgate do espírito irreverente modernista, associado à Contracultura, teve seu cruzamento mais nítido na figura de Rita Lee, uma garota despreziosa, de olhar buliçoso, que encarnava bem essas vertentes e que trouxe à cena tropicalista fortes tendências da multiplicidade que, aparentemente, des governava os jovens pelo mundo afora. (PIMENTEL, 2003, p. 14).

Ao sair da banda, em 1972, após alguns conflitos internos e por sentir que sua exploração musical estava sendo comprometida pelo ego dos membros masculinos da banda, Rita inicia sua trajetória em carreira solo. Nesse momento, passou um período fora dos holofotes, enquanto trabalhava em sua nova carreira. Foi nessa época que, em uma viagem à Europa, passou a tingir seu cabelo de vermelho vivo (MELO E COSTA, 2019, p. 39). Em seguida, formou uma “nova banda, “Rita Lee & Tutti-Frutti”, o nome foi escolhido dessa forma pela gravadora porque ela, Rita, já possuía um nome conhecido no meio musical”. (CUNHA, 2021, p. 5). A cantora permaneceu com a banda até 1979 e lançou os discos: “Atrás do Porto Tem Uma Cidade” (1974), o sucesso de vendas “Fruto Proibido” (1975) , “Entradas e Bandeiras” (1976) e “Babilônia” (1978) e “a partir disto, a cantora-compositora busca assumir um eu-poético feminino, além de uma retomada da busca pelas sonoridades mais cambiantes dentro das referências latino-americanas” (GOHL, 2014, p. 162). Em sua

carreira solo, em parceria da banda Tutti-Frutti, Rita passou a explorar mais a rebeldia que lhe era característica desde a infância (MELO E COSTA, 2019, p. 39) como fonte de criatividade para a sua arte.

A figura de Rita Lee, nesse momento, jogava com o múltiplo do cosmopolitismo e do lúdico como resposta aos valores conservadores, mas não apenas isso: Rita Lee, investida de um corpo de mulher, ‘brinca’ com a indiferença de uma oposição moralista que parece não atingir sua disposição para os experimentos. A busca do prazer propõe que se rompa com os dogmas que delimitam o bom comportamento feminino, o comportamento único legítimo. (PIMENTEL, 2003, p. 14).

Nesse momento, a artista passou a mesclar ainda mais a figura da roqueira rebelde com a de seu nome. O cabelo vermelho marcaria essa transformação.

Além de sua aparência, muitas vezes a cantora usa acontecimentos de sua própria vida para desenvolver um papel no palco. No ano de 1976, a cantora foi presa por porte de drogas. A artista, que estava grávida de três meses, ficou detida mais de um mês no Xadrez 21 do Presídio do Hipódromo, em São Paulo, e, após seu julgamento, mesmo declarando-se inocente, foi condenada a um ano de prisão domiciliar. (COSTA, 2018, p. 18).

Somando-se aos elementos já citados, Rita passou a tratar diretamente dos valores conservadores e de expressar abertamente que os considerava ultrapassados. Embora nunca tenha se posicionado quanto à política, fazia questão de explicar que não se reconhecia com os valores que eram o pilar fundamental da Ditadura. Seus ideais libertários, remanescentes de sua era Tropicalista, eram explícitos em sua arte, suas falas e mesmo em sua aparência. Em uma apresentação no III Festival Internacional da Canção, Rita subiu ao palco com um vestido de noiva, que havia sido utilizado pela atriz Leila Diniz em uma telenovela. “O figurino, peça de um discurso folhetinesco e televisivo, reverenciava Leila [e Rita] como personagem de si mesma. Personagens de um espetáculo, de um discurso político (PIMENTEL, 2003, p. 17). Ou seja, a rebeldia da artista aparecia na recusa aos padrões morais vigentes, ao difamar a “pureza” de um vestido de noiva, que representa tanto os estereótipos cobrados das mulheres, como a serventia ao homem através do casamento. No entanto, não pregava discursos e posicionamentos e, ao ser questionada pela jornalista Maria da Paz, em 1978, para uma matéria da Folha de São Paulo, a cantora responde:

Ah, isso faço questão, vai ver que até é uma posição. Essas coisas que me cobram têm muito a ver com o público com que eu mexo, atinjo um número

de pessoas grande... Então eu deveria ter uma certa responsabilidade perante ao horror. [...] Não posso ter posição, mudo de ideia todos os dias.

O relato de Rita permite refletir que seu posicionamento perante a ditadura não ocorria de maneira explícita, desmoralizando diretamente o governo. A artista fazia do seu comportamento, seu posicionamento. Isso vai ao encontro das suas apresentações e a maneira como fazia sua arte. A importância que dava a não tomar um partido mais objetivo contra o governo, também permite refletir que não era por acaso sua abstenção política. Rita já sofria a censura pelo seu posicionamento sócio-cultural, ou seja, por ser uma mulher “gringa” do rock and roll brasileiro. Se fosse falar de política em suas músicas, seria completamente perseguida. Fazendo seu protesto em forma de rebeldia, conseguia atingir um grande número de pessoas. Logo em seguida, na mesma entrevista, Maria indaga:

***Maria** - No mínimo, há coisas com as quais você concorda e outras de que discorda.*

***Rita** - Olha, eu pego o jornal, leio a parte de política e acho tudo muito deturpado, eles estão usando armas completamente velhas. Tem também os estudantes, é um barato, eles querem participar, mas ficam sempre na velha passeata. Aquele negócio sério, pesado, quando tudo funciona melhor de uma maneira mais carnavalesca.*

Esse trecho da entrevista corrobora com a análise anterior, que conclui que a cantora acredita que por meio da arte, do comportamento e das formas "carnavalescas", disfarçadas pela alegria e pela festa, é possível obter um resultado político mais impactante que os métodos tradicionais de contestação, como as passeatas. Primeiro por conseguir burlar a censura e segundo, por atingir um maior número de pessoas, possibilitando que elas interpretem e façam uma análise crítica de maneira independente e subjetiva - características da filosofia da contracultura - evitando desta forma o olhar enviesado da mídia tradicional que, muitas vezes, desqualificava os movimentos estudantis.

Cantores como Rita e Raul conseguiam utilizar o gênero, sua irreverência, rebeldia e o clima de festa para, em forma de ironia, criticar e questionar culturalmente o governo e atingir mais adeptos, indo para além da bolha universitária que entoava apenas os cânticos da MPB e que colocavam-se contra o rock, por se tratar de um gênero estrangeiro. Na entrevista com Maria da Paz, ao ser questionada sobre o rumo do planeta, Rita assume uma perspectiva negativa - que estreita sua proximidade com a contracultura e a filosofia *Beat* - e afirma crer que o mundo está fadado ao fim, devido às brigas. Frente à isto, a repórter questiona:

Maria - *Quem está brigando com quem?*

Rita - *Não sei, tem tanta briga... Tem o velho com o novo... Política é uma loucura. Deviam levar em consideração a experiência dos velhos, como uma espécie de consulta, de biblioteca... Não isso dos velhos ficaram moralistas achando a juventude qualquer coisa. O poder do mundo está nas mãos de gente muito velha.*

Esse trecho mostra de forma objetiva a crítica de Rita aos moralismos tradicionais e ultrapassados aos quais embasava-se a ditadura no Brasil e garantia a manutenção do capitalismo, de uma forma geral, no mundo. Também reflete sobre o medo das transformações, ao qual os pais das famílias tradicionais agarram-se, e que gera combustível para os moralismos cristãos que eles carregaram geração após geração. A revolta, oposição e rebeldia parte, com frequência, da juventude inconformada e que esgota-se da repressão dos sentimentos e modos de vida, conforme discutido no capítulo 1. Dessa forma, essa parte da juventude que se rebela, passa a simbolizar tudo que coloca a velha ordem em risco e, por isso, precisam diminuir o seu valor perante à sociedade e realizar campanhas de valorização do que é antigo e tradicional. A artista cita, diretamente, o fato de a política ser regida por homens velhos. Não se encontrava espaço para a juventude na política e na tomada de decisões para a sociedade.

Portanto, Rita baseou sua rebeldia nesses dois aspectos, o de ir contra o discurso conservador e opressor, batendo diretamente de frente com o emblema da ditadura, e o de comportar-se como uma mulher rebelde, que recusava as expectativas da sociedade para com ela apenas por ser mulher e, pelo contrário, comportava-se não apenas como um homem rebelde, mas como uma mulher roqueira subversiva.

Rita possuía descendência de uma avó norte-americana, o que a fez ser tachada de “gringa” por parte da mídia, seja para desqualificar o seu trabalho como artista brasileira, ou para tentar distanciar os ouvintes de sua figura e do próprio rock and roll que ela representava através do seu comportamento. Na entrevista com Geraldo Mayrink (1981), o jornalista questiona sobre a expectativa de seu público, em relação aos seus posicionamentos:

Mayrink - *A sua turma quer o que de você?*

Rita - *Faço música, converso com as pessoas, procuro ajudar os bichos – ninguém fala por eles. Estão acabando com o planeta e isso sinceramente me incomoda mais que a crise do feijão. Não vou fazer nenhum show para Angola quando os índios daqui estão sendo exterminados. Talvez eu possa fazer alguma coisa. Talvez a gringa possa falar com os índios. [...] O rock é a música do planeta. Eu*

gosto dessa palavra rock, pedra... É uma língua. Na minha humilde e modesta missão, quero trabalhar para o que seria uma música interplanetária. Eu tenho a impressão de que este planeta foi invadido por raças de outros planetas, que se encontraram aqui. Um planetão, sabe? Um planetão gostoso que a gente não conhece.

Em outras entrevistas, como a que concedeu para “A Folha de São Paulo” em 1978, ela alega não levantar nenhuma bandeira e não ter nenhum compromisso político-social. No entanto, anos mais tarde, a cantora acena para questões que ainda não eram levadas em conta pela maioria dos artistas, como a causa ecológica e animal. Embora o tema já fosse refletido por movimentos da contracultura, principalmente ao aderir a um estilo de vida que recuse o consumismo, pouco disso foi traduzido diretamente por um artista como a preocupação ecológica. Rita mostrava suas bandeiras, assim como acenou para questões locais como o problema que o Brasil enfrenta desde a colonização - e que não cessa até os dias atuais -, o extermínio das populações indígenas. Vale ressaltar que na época o termo “índio” ainda não havia sido repensado e compreendido como pejorativo ou de pouca representatividade, da maneira como conhecemos hoje.

O latifúndio e a agricultura são a base do nosso país agrícola com técnicas ultrapassadas, que adotou um sistema capitalista, mas em uma posição servil às grandes potências, como os EUA. Deles, importamos costumes como o consumismo e outros que reforçaram o moralismo cristão que já existia no país. A hipocrisia em que se apoiava a ditadura, de uma defesa do nacional, mas que mata parte do seu povo com a exploração das suas terras para subsidiar o estrangeiro é sutilmente citada pela artista quando afirma que *“Talvez a gringa possa falar com os índios”*. Ou seja, mesmo tendo sido tirada do lugar de brasileira tanto indiretamente pela MPB - que negava o rock como um movimento nacional -, como pela própria ditadura, foi Rita quem lembrou de levantar a causa dos povos indígenas. Por fim, ela reflete que o rock não é apenas um gênero gringo que buscava tomar o lugar de qualquer outra música local de protesto, mas que ele poderia representar uma linguagem universal de recusa ao que era prejudicial à humanidade. Essa questão também é abordada na música “Ôrra Meu”, lançada no disco “Rita Lee”, de 1980. No mesmo disco, foram lançadas as músicas “Lança Perfume”, “Shangrilá” e “Baila Comigo”.

Em “Ôrra Meu”, o timbre da guitarra que faz um solo no início da música, faz referência ao rock clássico dos anos 1950. Depois, alterna entre o clássico, o punk dos anos 1970 e o rock ao estilo “The Doors”. Os versos *“Ôrra meu, manda mais som aqui pra mim / Tá legal, mais alto, mais alto!”* evoca algumas reflexões. A primeira é o uso da gíria paulista

"ôrra meu". Conhecendo a trajetória de Rita e as questões enfrentadas sobre ser descendente norte-americana, podemos pensar que esta gíria trata-se de uma afirmação de sua brasilidade, afinal ela sempre se identificou como brasileira e, principalmente, paulistana. Em segundo lugar, ela pede para mandarem um som mais alto, mais alto para ela. Nesse momento, a intensidade dos instrumentos aumenta gradativamente, cada vez que ela fala "mais alto". Esse pedido demonstra que, de um lado, ela desejava fazer barulho e ser ouvida, por outro, de que ela era capaz de fazer um rock and roll alto e brasileiro e também de exigir o espaço do rock no cenário brasileiro.

Na estrofe: "*Eu tô ficando velho / Cada vez mais doido varrido / Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido*" é possível extrair a alusão ao preconceito que Rita passou a sofrer por sua idade, identificado em suas entrevistas à partir da década de 1980 quando questionam sua idade, se ela fazia músicas como mãe e para outras mulheres de sua idade. Por exemplo, na entrevista com Maria da Paz, em 1978, é questionada sobre a idade do seu público, ao passo que a artista respondeu: "*Até Fruto Proibido [disco de 1975], eram cabeludos, roqueiros, agora é mais criança. De 14 para baixo*" (LEE, 1978). Nesse mesmo trecho, quando ela canta "*Cada vez mais doido varrido*" a guitarra solo muda o timbre e se perde da harmonia formada pelos outros instrumentos, confirmando a "loucura" da desordem. Da mesma maneira, criam espaço para crer que tratava-se da crítica ao preconceito associado ao rock and roll, que mesmo envelhecendo, continuava sendo tratado como coisa de delinquente, afinal a figura do roqueiro "cabeludo" foi considerada como "cara de bandido" no Brasil, ou seja, como irregular para as regras da sociedade da ditadura.

Na terceira estrofe, canta "*Vou botar fogo nesse asilo / Respeite minha caducagem / Porque essa vida é muito louca / E loucura pouca é bobagem*". que incita a ideia de que após uma longa trajetória em sua carreira, Rita considerava sua experiência - ou a trajetória do próprio rock and roll - digna de ser ouvida e respeitada.

Na quarta estrofe, a música evoca "*Nunca fui de muito papo / Sei que meu negócio é farra (farra) / Pego a guitarra e não largo / Até Pompéia gritar (muito disco) / Juventude transviada / Para mim é conto de fada (fada)*". As repetições em parênteses "farra", "muito disco" e "fada", são gritadas em um timbre esgoelado, demonstrando que a música e o comportamento dos roqueiros era interpretado pela sociedade conservadora como uma farra. Naquele momento, Rita havia começado a incorporar elementos da Disco Music em sua obra. A forma com que as repetições foram cantadas, ao ter essas informações em conta, faz parecer a voz do público, ora conservador acusando-a de fazer farra, ora do purismo da música nacional, reivindicando a adesão de mais um estilo estrangeiro em sua

música, o disco. Nesses versos é reafirmada sua experiência como roqueira consagrada brasileira, o país que nasceu e cresceu como sua principal referência, uma vez que afirma que Juventude Transviada (1955) - o filme que consagrou o rock nos EUA e representava o estilo de vida norteamericano - era um conto de fadas. No Brasil, naquele período, vivia-se outros tipos de problemas, dos quais ela parecia preferir levar em conta.

Na quinta estrofe que, ao fim, faz a ponte para o refrão, ela canta "*E quanto mais o rock rola mais a gente gosta / Quanto mais dinheiro em jogo mais a gente aposta / Quanto mais o tempo passa / Mais eu quero me divertir / Me despir, me sentir*". Na ponte o ritmo dos instrumentos aumenta e a bateria e o baixo passam a ser tocados com mais intensidade, incorporando a loucura, o desespero, a ansiedade que, no refrão é a perda do controle por parte da sociedade que tentou suprimir o rock e, ainda assim, ele explodiu; quanto a rebeldia do roqueiro chegando ao limite que extrapola após repressão, conforme a perspectiva adotada no primeiro capítulo. O trecho permite refletir que apesar das críticas, o rock possui um espaço no país e que estava inclusive começando a render dinheiro e atrair a atenção da indústria musical. Ao mesmo tempo, faz referência à busca pelo prazer e pela sexualidade ao dizer que "*mais eu quero me divertir, me despir, me sentir*", ideais da contracultura.

O refrão é a repetição do verso "*Guerrilheiro, forasteiro, ôrra meu*", por um coral que acompanha Rita, com sua voz parecendo mais distante do microfone. O som do público nos refrões varia, em princípio parecendo ser cantados pela sociedade como uma acusação aos roqueiros, caracterizando-os através dos estereótipos cantados. No fim do refrão, o coral assume outro aspecto, dando um ar de grito de protesto, fazendo parecer que os roqueiros ou estão indignados pela forma como foram tachados, ou assumem esses atributos, inclusive ao não seguir a norma culta da língua portuguesa, finalizando o grito com a gíria paulista "orra meu!". Por esse trecho, ainda é possível identificar a associação de todas essas qualidades com a figura de Rita por parte da ditadura e da parcela da sociedade tradicionalista. Guerrilheira por fazer parte de um movimento de rebeldia, o rock and roll. Forasteira, - que assim como o rock and roll - possuía ancestralidade "gringa", o que lhe causou diversos desconfortos ao longo de sua carreira e foi usado pela mídia e pela ditadura, aparentemente como uma maneira de silenciá-la e distanciá-la de seu público. Por último, ela indigna-se, falando novamente a gíria paulista que mostra ser apenas uma brasileira inquieta com as hipocrisias e a cegueira dessa sociedade.

Após repetir a música desde a terceira estrofe e com os mesmos padrões musicais, repete também o refrão. Nesse momento, em um microfone ainda mais distante, Rita abandona o coral cantando sozinho para evocar diversos sons. Um dos gritos que foi possível

identificar, foi: "*vou chamar a polícia*", parecendo ser uma referência a um protesto ao som alto emitido pelo rock and roll, imitando as pessoas que ela critica, ou seja, os conservadores. Os demais berros compuseram um ambiente de caos e agitação, fazendo parecer que estava acontecendo uma briga, que por sua vez pode representar os duelos daquela sociedade da época. Em uma das últimas repetições do refrão, o coral começa a emitir um som de incômodo, principalmente ao vocalizar a gíria "orra meu!". Essa sensação provocada pelo timbre do coral, passa a ideia de reclamação e protesto. A música é encerrada por Rita Lee encenando uma tosse após os gritos, passando a ideia de descontrole, que corrobora com a percepção obtida na quinta estrofe.

Para a amplitude da compreensão dos significados da música, foi analisada a apresentação registrada no Especial Rita Lee Jones em 1980, do programa "Série Grandes Nomes" da Rede Globo. A apresentação foi divulgada em DVD, em 2006, pela gravadora Trama. A música encerra o show. O local possuía um cenário simples, com a projeção de um céu azul e cheio de nuvens e aconteceu em um auditório lotado, com o público de pé e dançando. A vestimenta de parte da equipe parecia fazer referência ao rock clássico, pois o grupo de backing vocal usava vestidos acinturados e com as saias rodadas até os joelhos, como usavam as meninas nos anos 1950. Um dos vestidos era de poá (bolinhas), bastante característico da época. Boa parte de sua banda, no entanto, vestia calças e camisetas de regata coladas, ou mesmo macacões colados, lembrando as roupas de ginástica muito comum na moda dos anos 1980. Rita vestia o macacão longo, tom pastel e bem solto, lembrando a estética hippie, que aparece na capa desse álbum. Ao longo do show, a cantora vai inserindo mais elementos do rock em sua caracterização. Primeiro coloca um óculos escuros no primeiro refrão. Depois, veste uma jaqueta de couro.

Rita movimentava-se pelo palco com muito fôlego e agitação. Corre, pula e dança e incorpora um autêntico show de rock. Suas danças lembram as de Elvis Presley, movimentando o quadril e as pernas. No final da ponte para o segundo refrão, tira um lado da jaqueta de couro quando canta: "*Eu quero me divertir, me despir*". No fim do show, quando os instrumentos perdem a harmonia e parecem ir à loucura, ela gira o microfone pelo cabo, joga para o alto e em seguida continua girando-o em direção à plateia. O palco é imediatamente invadido por uma densa fumaça de gelo seco, deixando o cenário completamente turvo. Em alguns momentos, a visibilidade dos artistas, da cintura para baixo, é comprometida pela fumaça. No fim da música, o público aparece contagiado, dançante, com uma mulher cantando e pulando junto de Rita, caracterizando aquele pequeno e formal auditório em um show de rock and roll. A apresentação, portanto, tem um papel importante para verificar o

elemento da rebeldia que ela deseja passar à música. Há, de fato, uma alusão ao comportamento do roqueiro e a sua relação com as críticas que recebia da sociedade. Na apresentação, sua atitude passa a impressão de que pelo menos uma parte rock e dos roqueiros iriam continuar presentes, resistindo ao desgosto do tradicionalismo.

Outro aspecto que contribuiu para a sua imagem de revoltada está conectado à sua relação com as drogas, como a maconha e o álcool. Desde 1974, com o lançamento do seu primeiro disco em carreira solo, a censura já estava de olho na artista e, “o que é interessante destacar aqui, é que Rita foi a artista com mais letras censuradas pelo regime” (CUNHA, 2021, p. 8). Não foram encontrados o número exato de obras suas que foram censuradas. Há especulações de 15 músicas, mas em sua autobiografia informa que se trataram de dezenas (LEE, 2016, p. 145). Em sua autobiografia, ainda conta sobre o episódio em que depôs contra a polícia, no caso de um jovem que havia sido morto na entrada de um show seu. Poucos dias depois, ocorre essa denúncia. Em 1976, quando estava grávida do seu primeiro filho, os militares batem à sua porta para investigar uma denúncia anônima de porte de drogas como a maconha. No entanto, a cantora afirmou tanto nas entrevistas da época, quanto em sua biografia anos mais tarde, que não fazia uso da droga desde que engravidou de seu filho (LEE, 2016, p. 151). Na entrevista com Maria da Paz (1978) e com Geraldo Mayrink (1981), também explicou não ter drogas em sua casa, com a mesma justificativa dada anos depois em sua autobiografia (2016). Na ocasião da entrevista com Mayrink, conversaram sobre o ocorrido, por meio do seguinte diálogo

Mayrink - Por que você foi presa?

Rita - Até hoje eu não sei. Tenho a impressão de que marquei uma grande touca, por ignorância mesmo. Chegaram na minha casa às cinco horas da manhã umas sete pessoas encenando violência e trazendo um mandado de prisão que eu não cheguei a ler. Estavam procurando um quilo de maconha. Aí eu disse: “Ah, ah, ah! Podem procurar à vontade que não vão encontrar, vão é cair do cavalo”. Eles ficaram com medo. Perceberam que o tiro ia sair pela culatra. Eu disse a eles que estava esperando neném, que havia meses não puxava fumo. Destruíram tudo. Tiraram fotografias, arrancaram os quadros da parede, rasgaram os livros todos, abriram o violão para examinar dentro. Fomos para a delegacia e eles mostraram um monte de fumo: “Encontramos lá na casa dessa cantora, essa roqueira, gringa, mulher e maconheira!”

É possível verificar, nesse trecho, além do seu relato sobre a prisão e a perseguição dos militares, que entre as ferramentas que eles justificaram, estava a associação de sua aparência e o nome "gringo". Ou seja, isso acontecia por parte da mídia, dos críticos de música e até da polícia. Não obstante ser uma mulher rebelde, tocando um gênero

predominantemente masculino, Rita também não representava o nacionalismo defendido pela moral em sua aparência e nome. Ela representava um gênero musical estrangeiro, que causava uma reação indesejada para as famílias brasileiras. Em relação a maconha em sua casa, sugere a ideia de que ela realmente fora vítima de uma tentativa de silenciamento por parte do governo. Com essa perspectiva, a análise de Gohl (2014) complementa que

O que este caso parece revelar era que um esquadramento do universo artístico estava em plena execução e era assegurado pela vigilância, prisão e enquadramento jurídico de alguns importantes nomes da cultura musical do país. Amparada pelos dispositivos repressores colocados à disposição pelo regime militar, essa prática visava dar visibilidade aos imputados com castigados exemplares, desconsiderando as recomendações dos juristas para que se optasse pelo uso de mecanismos libertadores em casos como esses. Além da pena, somente a ela, a “rainha do rock”, um conjunto de normas de conduta foram impostas como condição de se acessar o benefício da prisão albergue domiciliar. (GOHL, 2014, p. 231).

Ou seja, para que pudesse cumprir o regime, de uma acusação que parece ter sido forjada, ela deveria acalmar seu comportamento. Naquele mesmo ano, Rita lançou um disco, o que permite compreender que o seu comportamento e conduta eram mais preocupantes ao regime, do que necessariamente as suas músicas. No entanto, a artista continua rebelde (GOHL, 2014, p. 227).

A vigia ao artista acontecia com qualquer um que se envolvesse desfavoravelmente com o governo e durante os anos de vigência do AI-5, “a música - bem como qualquer manifestação artística - teria que ser julgada pelos censores. Qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob vigilância do DOPS” (SAGGIORATO, 2008, p. 59). Rita representava um pesadelo duplo aos censores e aos que defendiam o tradicionalismo patriarcal, primeiro por ser subversiva aos valores cristãos, segundo por ser uma mulher a suscitar a rebeldia.

Para contribuir com a análise da relação entre a artista e a censura, utilizou-se o pedido de exame das músicas “Banho de Espuma” e “Barriga da Mamãe”, realizado pela Som Livre, em outubro de 1981. Naquele período, Rita havia sido contratada pela Globo - da qual fazia parte a gravadora. O parecer das músicas alegava que as letras dos dois compositores eram costumeiramente maliciosas e sexuais e dizia que “Nessas quatro composições da dupla ROBERTO CARVALHO - RITA LEE, que me permito analisar num único parecer, estão sempre presentes a mesma temática e as mesmas colocações brejeiras e maliciosas que identificam o trabalho dos dois compositores.” (BRASIL, 1981, p. 18). A fala do censor leva a compreender que poderia haver um consenso dos censores sobre os conteúdos que a cantora

aborda. No mesmo documento, havia uma outra canção, chamada “Favorita”, escrita pela parceria de Rita e Roberto.

O mesmo analista que comentou sobre as músicas anteriores, concluiu que mesmo tendo "a temática - nitidamente sensual", são de nível já veiculada pelas rádios e TV e "não provocava quaisquer reação dos ouvintes mais conservadores". Para fundamentar seu ponto, cita dois exemplos de músicas aprovadas pelo conservadorismo social e que possuem em sua composição a mesma temática. Curiosamente, estas músicas são escritas e cantadas por homens, que produziam um estilo de música aceito como autenticamente brasileiro: “Citaria, por exemplo, "PONTO DE VISTA", de Gonzaguinha e "DESABAFO", de Roberto e Erasmo”. Já sobre as músicas “Barriga da Mamãe” e “Afrodite”, a conclusão é que são subversivas, eróticas e “chulas” e que “a coisa muda de figura, pois é transposta a barreira da conveniência, com um mergulho mais profundo no erotismo”. “Banheira de Espuma”, que antes chamava-se “Afrodite”, também traz elementos da disco music, que é predominante em toda a música, mas possui uma guitarra, bateria e timbre da canção bem próximas do rock. “Barriga da Mamãe” também leva diversos elementos do disco. Ao passo que a música brega citava o sexo deliberadamente em suas canções, Rita era barrada por fazer o mesmo.

Após as alterações, as músicas são aprovadas para a gravação e venda do disco, mas não poderiam ser tocadas nas rádios. Neste ponto, pode-se refletir que muitas vezes um contratado pela gravadora da Globo poderia ter mais facilidades ao solicitar a liberação de suas músicas. No caso de Rita, isso não parece acontecer. Essas alterações também fornecem possibilidades de interpretação sobre essa relação entre as músicas de Rita e a censura. Em “Barriga da Mamãe”, foram alterados diversos versos. Entre eles, de *"Ando na rua e tenho medo de ladrão / Mas se vejo a polícia eu levanto logo a mão"* mudou para *"Ando na rua e tenho medo de ladrão / Mas se vejo os homi', eu levanto logo a mão"*. Rita faz pouco esforço para esconder o significado original da música, usando como substituição um apelido popular dado à polícia. No entanto, ao analisar esse trecho da música, recordando o parecer do relatório sobre ela, percebe-se que a temática sexual - e talvez ela sendo abordada com tantos elementos subversivos como uma mulher roqueira - era tão ultrajante que não foi sequer mencionado na descrição sobre a crítica explícita à violência policial. Ou seja, apesar de preocuparem-se com a oposição direta ao governo, o moralismo ainda mais importante para a censura. Na letra “Banho de Espuma”, foram alterados apenas os versos da ponte para o refrão, que diziam *"Fazendo massagem / Relaxando a tensão / Em plena vagabundagem / Em qualquer posição / Falando muita bobagem / Bulinando com água e sabão"*. Na nova versão, trocaram *"Em qualquer posição"* por *"Com toda disposição"* e *"Bulinando com água e*

sabão” para “*Esfregando com água e sabão*”. Ambas as músicas foram lançadas no álbum “Saúde” de 1981, pela Warner/chappell Edições Musicais LTDA.

Em 1979 Rita formava parceria majoritariamente com seu marido, Roberto de Carvalho, com quem trabalhou até falecer. Foi nessa época que ela “passa a explorar em suas letras um tema que até hoje é considerado delicado para uma mulher expressar publicamente, sua sexualidade” (CUNHA, 2021, p. 9). Ainda que tivesse dividido a maior parte de suas composições com o parceiro, Rita estampava singularmente o rosto da subversão feminina no rock brasileiro.

A sonoridade da música e o timbre da bateria lembram as marchinhas de carnaval, fazendo alusão a outros momentos em que ela citou o carnaval e a festa como uma forma de rebeldia, como em suas entrevistas. A guitarra toca ao estilo do rock clássico. Na estrofe “*Que tal nós dois numa banheira de espuma? / El cuerpo caliente, um dulce farniente / Sem culpa nenhuma*”, o último verso pode estar relacionado a culpa e repressão que é criada a mulher sobre os seus desejos e atos sexuais. Em “*Fazendo massagem, relaxando a tensão / Em plena vagabundagem, com toda disposição / Falando muita bobagem, esfregando com água e sabão*”, reaparece a rebeldia de Rita na condição de uma mulher casada, mãe e que continua a tratar de assuntos como a sexualidade e o desejo feminino em suas músicas.

Na ponte pro refrão, o ritmo dos instrumentos aumenta, dando a impressão de excitação. O trompete com a intensidade bem marcada também corrobora com essa impressão. O refrão evoca os versos “*Lá no reino de Afrodite o amor passa dos limites / Quem quiser que se habilite, o que não falta é apetite*”. Quando ela inicia a cantar o refrão, o sintetizador aparece com um timbre que emite um som similar aos utilizados pelos filmes de ficção, principalmente os mais cômicos. Esse som dá a impressão de um teletransporte, como se a cantora fosse para o lugar que ela canta, ou seja, o Reino de Afrodite. Ao finalizar o refrão, os instrumentos passam a tocar em ritmo e melodia diferentes, criando uma harmonia um pouco caótica, como a chegada do clímax, que é confirmado pela evocação “U-la-lá” que Rita canta junto desse padrão.

A figura de Afrodite demonstra que a perspectiva da música não é apenas sensual, mas sobre a sexualidade feminina. Em primeiro lugar, porque a deusa grega representava o amor e a fertilidade, características sempre associadas à mulher (principalmente a fertilidade) e, nesse lugar, o amor passa dos limites desses atributos. Em segundo lugar, ela menciona a sobra de apetite sexual. A mulher muitas vezes é vista socialmente como alguém assexual. Não sente desejos e, se sente, não deve demonstrar ou falar sobre. Rita recusa, portanto, duas pautas sociais conservadoras da época, a de tratar o sexo como algo indevido e,

principalmente, a de tratar a mulher como alguém que não deve ceder à esses desejos, se é que deve os ter. Já no verso “Quem quiser que se habilite”, parece ser um convite para que as mulheres ouçam seus desejos e não se deixem calar pelos preconceitos sociais que as tratam como um ser sem capacidade de sentir prazer. Também pode se tratar de um chamado para os homens, mas não de uma maneira que ofereça a mulher como uma mercadoria e sim de tomar a posição de dona do próprio corpo que pode decidir se apossar de sua liberdade sexual.

No ano seguinte da liberação e lançamento da música, Rita apresentou-se em um especial, exibido em 1982 pela Rede Globo. Tinha como tema o “circo” e no cenário, havia palhaços, malabaristas, bailarinos. A apresentação aconteceu no Ginásio do Ibirapuera e reuniu cerca de 20 mil pessoas¹⁵. Contou com uma produção enorme, uma grande banda de sopro de apoio que ficava em um palco redondo elevado, as luzes do palco vistas pelo público e recriavam a estrutura de um circo. A artista veste um macacão branco e um colete colorido. A apresentação da música "Banho de Espuma" é realizada em um medley com as canções: Saúde e Chega Mais. Durante ela, Rita corre de um lado para o outro ao longo da apresentação, enquanto a plateia dança e pula com as mãos para o alto. No início de "Banho de Espuma", ela estava sentada no palco e logo levanta-se. Ao cantar "*Que tal nós dois, numa banheira de espumas*" a artista acrescenta: "*nós três, nós quatro...*" e faz uma expressão de indiferença que parece se referir às regras sociais e à monogamia. Rita cita a possibilidade de o sexo não ser uma atividade em dupla, exclusivamente com este comentário. Dessa forma, o comentário é também uma forma de contestar mais um dos tradicionalismos dos quais ela se propôs a combater.

Além de sua presença, forma de se vestir e a individualidade de sua carreira solo representarem uma afronta em si, ela foi ainda mais longe, pois “Esse tipo de composição despertava a atenção dos defensores de uma moral cristã que pretendia ser mantida pelo regime militar” (SAGGIORATO, 2008, p. 86). Ou seja, sua rebeldia esteve relacionada às questões de gênero, ainda que ela não quisesse se posicionar, sua música o fez. Portanto, a figura de uma mulher sexualmente ativa e roqueira, poderia explicar mais um aspecto do desenvolvimento do rock brasileiro, de que apesar da predominância masculina, houve representações do rock como ela, que não tinha como público apenas mulheres, mas também “roqueiros cabeludos”, como ela mesma cita. Rita consegue ir para o *mainstream*, apesar das questões que atravessam a sua figura e dificultam ainda mais sua aceitação. Ou seja, ainda

¹⁵ Conforme matéria disponível no site de memória da Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/o-circo/noticia/o-circo.ghtml>; acesso 30/05/2023.

que tenha tido dificuldade com a parcela da sociedade - que não estava preparada para lidar com uma mulher como ela, afinal mal conseguia lidar com o próprio rock and roll - ela ainda alcançou relevância e, através de sua carreira, permitiu que compreendêssemos um pouco mais da relação entre o desenvolvimento do rock no país e a sua relação com o contexto sócio-político da época.

3.3 NOSSO FUTURO ESTÁ NO AR, NÃO SE CONSEGUE ALCANÇAR: AS BANDAS CÓLERA E FOGO CRUZADO E O PUNK PAULISTA NA DITADURA

O punk surge no final dos anos 1970 e tem maior representatividade no Reino Unido. Ele foi “influenciado por movimentos urbanos como o existencialismo do pós-guerra, a geração beat dos anos 50 e os hippies dos anos 60” (ROSSETTI E JÚNIOR, 2015, p. 1). O movimento hippie assemelha-se ao punk por serem movimentos de contestação alternativos. No entanto, enquanto os hippies da contracultura acreditavam em transformar o mundo através da paz e da reflexão, o punk encontrava suas referências na denúncia através da violência. Esse aspecto, por sua vez, é derivado da realidade que estavam habituados nos centros urbanos, devido às crises econômicas - como a do petróleo (1973), que impactou boa parte daquela década -, que pesavam mais nas camadas mais baixas da sociedade. Na Inglaterra, foi nesses locais de marginalização que surgiu o punk, através da juventude que não era inserida naquela sociedade pela falta de oportunidades. Essa violência, abandono e “o medo de morrer conduz as existências com os impulsos do ressentimento e da revolta. Nesse estado de latência abrem-se as possibilidades para insurgir as manifestações artísticas cultivadas no ressentimento e na revolta (NEVES, 2019, p. 4).

No Brasil, enquanto Rita e Raul dominavam o *mainstream* representando o rock hippie e a parte da juventude que se conectava com aquela rebeldia, o punk engatinhava para sua eclosão, que aconteceria ainda no início da década de 1980. Tanto as questões inerentes ao Brasil quanto a influência externa atuaram como incentivadores para o movimento.

As especificidades do panorama brasileiro deste momento, marcadas por um cenário de ditadura militar, dependência econômica e desigualdade social, resultam em uma apropriação muito peculiar da linguagem, da estética e da postura punk na expressão dos embates da vida urbana cotidiana da juventude carente brasileira. (SANTOS, 2015, p. 41).

A crise econômica dos anos 1970, após o Milagre Econômico e as migrações em massa que ocorreram para o sudeste no final dos anos 1960 e início dos 1970 devido ao incentivo industrial naquela região, principalmente para a cidade de São Paulo¹⁶, criaram um ambiente de desigualdade ainda maior daqueles trabalhadores, que atingiram a juventude na década de 1980. Ou seja, no cenário do rock brasileiro, “o movimento surgiu numa época de crise, desemprego e desesperança em relação ao futuro, os punks eram jovens trabalhadores mal remunerados e buscam melhores condições de vida e reconhecimento social” (RISSETTI E JÚNIOR, 2015, p. 4). No caso específico desse grupo que surgiu nas periferias de São Paulo, é importante ressaltar ainda que boa parte dos jovens sequer encontra empregos, ainda que mal remunerados. Tinham suas necessidades básicas de sobrevivência ignoradas pela sociedade e pelo Estado e, em uma fase do desenvolvimento das habilidades sociais como a juventude¹⁷, sequer tinham espaços para divertirem-se devido ao AI-5. Toda essa

Incompletude e o atraso que caracterizam a urbanidade brasileira vão estar presentes na música punk paulistana sob a forma de um acento bastante peculiar, marcado pela incorporação máxima da distorção e do chiado que, apesar de certamente atribuídos à péssima qualidade dos instrumentos e equipamentos empregados na produção musical, simbolizam a paisagem sonora saturada da cidade de São Paulo, densamente povoada pelos ruídos estridentes dos equipamentos urbanos de tecnologia atrasada. (SANTOS, 2015, p. 46).

No Brasil, houve diversas bandas que poderiam representar a análise do movimento punk paulista, no entanto, foram escolhidas duas: Fogo Cruzado e Cólera. Sobre a primeira, não foi encontrado ainda nenhum trabalho cuja investigação possua o olhar da análise histórica. As informações sobre o grupo foram coletadas no site colaborativo sobre Rock e Heavy Metal, Whiplash. Nesse momento, é importante sinalizar que há consciência

¹⁶ Ao final da década de 1970, após ter sua população duplicada em menos de duas décadas, chegando a 8,5 milhões de habitantes, São Paulo tornou-se, então, o maior aglomerado urbano não só do Brasil, mas de todo continente sul-americano. [...] Neste percurso, São Paulo deixa de ter a configuração heterogênea e concentrada que a caracterizou no início da era industrial, na qual diferentes classes sociais viviam relativamente próximas umas das outras na diminuta área urbanizada da cidade, segregando-se mais em termos de tipos e padrões construtivos de suas residências do que no sentido das espacialidades de convívio no âmbito do espaço público; para assumir um caráter de fato inferior, pois que disperso, fisicamente segregado e profundamente alienante quanto às desigualdades sociais. (SANTOS, 2015, p. 41-42).

¹⁷ A diversidade de novas categorias sociais, agora inseridas no espaço público, traz uma mudança de linguagem e comportamento sem precedentes para a formação de uma nova mentalidade que se desenvolvia nas bordas da sociedade [...] Essa nova realidade foi mais rápida e intensamente percebida pelos jovens dos grandes centros urbanos que, excluídos da vivência cidadã, desenvolveram práticas de sociabilidade subversivas e desviantes dos consagrados caminhos de integração social. Resulta daí uma resposta – um grito, um alerta – dos jovens contemporâneos que, ao constatarem o misterioso estreitamento e distanciamento dos espaços de cultura e lazer de suas moradas, forjam novas vivências de sociabilidade. Essas vivências funcionam como um contraponto [uma resistência mesmo] ao discurso oficial que se apropria das manifestações populares, monopoliza a palavra e transforma o sistema comunicativo em um “jogo unidirecional sem direito a respostas” (SOUZA, 2003, p. 33).

sobre as lacunas e inexatidão da bibliografia utilizada. No entanto, não foi encontrado nenhum outro trabalho mais confiável que exponha sobre a banda, tampouco uma entrevista dos membros, que fornecesse uma perspectiva mais segura. Segundo a matéria, assinada por Margot Brasil em 2019, a banda estreou em 1981 e teve diversas formações. Participaram do lançamento do LP SUB, “mais uma coletânea musical punk independente organizada pelas próprias bandas” (SILVA, 2015, p. 84). Devido à falta de dados das bandas de punk, principalmente do Fogo Cruzado, pode-se compreender sua participação e a relevância para essa pesquisa apenas pela análise das músicas, que se resumem a quatro, todas lançadas em um EP SUB de 1983, que reuniu diversas bandas do cenário do punk underground paulista.

A sonoridade demonstra elementos clássicos do punk inglês: bateria acelerada, guitarra base monótona, o vocal é gritado com um timbre robusto e rústico, principalmente no refrão. A primeira estrofe evoca que “*Desemprego está no ar / Vou desistir de procurar / Nosso futuro está no ar / Não se consegue alcançar*”. O trecho expõe a falta de oportunidades para os jovens serem inseridos no mercado de trabalho, da mesma maneira que faz referência à crise econômica instalada a partir de 1973, conforme o segundo capítulo. A decisão de desistir de procurar, pois não se consegue alcançar, alude ao punk inglês, que tem como referência filosófica o descrédito no futuro, diante do cenário em que viviam. O verso “*Nosso futuro está no ar*” lembra, inclusive, o hino “*God Save The Queen*” do Sex Pistols, que afirma: “*No future / No future / No future for me*”.

O refrão repete o verso “*Não, não, não me aceitam*”, que simboliza a falta de oportunidades e espaço para aqueles punks. A estrofe seguinte canta “*Sem dinheiro no bolso / Com a carteira limpa / Cuidado com a geral / Vagabundo se dá mal*” e informa que apesar de não haver oportunidade para aquela juventude, também não se poderia estar à toa, visto que “*Vagabundo se dá mal*” pode ser uma metáfora para a violência policial contra essas pessoas. Critica ainda a falta de oportunidade mais acentuada para os que são considerados “*vagabundos*”, ou seja, fora dos padrões. O padrão da melodia permanece repetitivo até a ponte para a última estrofe, que conjura que a “*Juventude tende a perder*”.

Na ponte, que é apenas instrumental, a guitarra assume um registro mais agudo e ao adotar outro padrão, no início do refrão, desliza lentamente, bem ao estilo Sex Pistols, que parecem ser uma referência presente na sonoridade da banda em questão. Nesse momento, o conjunto da harmonia muda, com a guitarra em um ritmo ainda mais simples e a intensidade da bateria menos marcada, dando mais protagonismo para a mensagem que era evocada pela voz. A esfera entre a letra e o espaço criada pela alteração da sonoridade dos instrumentos foi interpretado como um convite à reflexão e ao protesto em relação a essa situação, visto que se

o “grito”, ou seja, a reclamação parar, ela irá perder de vez qualquer possibilidade de melhores condições.

Assimilado o contexto do surgimento do punk brasileiro, surge a necessidade de compreender quem eram os “não aceitos” que a música “Desemprego” menciona. O punk “atingiu em sua maioria jovens da periferia e do subúrbio da grande São Paulo, nos demais estados o movimento concentrou-se nas capitais de Porto Alegre, Salvador e Brasília, na qual, teve a aderência de jovens da classe média” (ROSSETTI E JÚNIOR, 2015, p. 5). No caso de São Paulo, formou-se um epicentro mais fortificado do punk naquele período, talvez influenciados pela proximidade com centros urbanos modernizados e com mais facilidade de acesso aos equipamentos necessários. Nesse cenário, os punks eram justamente aqueles jovens marginalizados, cujas famílias não provaram dos pequenos benefícios que a classe média pode saborear durante o Milagre Econômico.

Não se pode, no entanto, assumir que toda a juventude da periferia de uma cidade como São Paulo teria aderido ao punk. Trata-se de uma parte desses jovens que, já familiarizados com o rock e sofrendo uma nova transformação social, a de ampliação das desigualdades, puderam contar com uma nova forma de expressar suas ideias. Essa parte da juventude paulista, no entanto, não era tão pequena. Eles conseguiram organizar-se como um grupo e ocupar espaços da cidade, principalmente ao centro, o que “demonstrou que a juventude, de certa forma excluída dos canais formais de organização popular, como os sindicatos e as organizações político-partidárias; conseguia se articular sozinha por meio da arte e da cultura” (SANTOS, 2015, p. 58). Essa organização dos punks, apesar de não desejar ser associada a nenhum posicionamento político, ainda tinha intenções. Ao saírem dos seus bairros de origem e ocupar o centro, que

É o espaço do trabalho, atitude fundamental que garante a inserção desses jovens ao universo do consumo, em grande parte pautado pela indústria cultural. [...] Além de espaço formal do trabalho, mas ainda assim determinado por esta função, a segunda motivação da incursão do punk ao centro é o encontro, o lazer e a diversão. Assim, nos intervalos para o almoço ou depois do expediente, os punks frequentemente se encontravam em lojas de discos como a Wop Bop e a Punk Rock - esta última localizada no edifício Grandes Galerias, mais tarde conhecida como "Galeria do Rock", em função da enorme concentração de punks e apreciadores de rock em geral no local - onde tinham contato com os últimos lançamentos; compartilhavam fitas, discos e fanzines; marcavam shows ou combinavam de ir a alguma apresentação já agendada. (SANTOS, 2015, p. 55).

A ocupação do centro, que é ainda uma parte da cidade onde seriam vistos por centenas de pessoas, eles acabam declarando sua existência, impedindo que a sociedade os ignore, principalmente, porque sua aparência era extremamente chamativa para a rotina de trabalho e vida social que acontecia na cidade, na época. O visual dos adeptos era completamente diferente do que foi visto anteriormente nos vestidos rodados dos anos 1950 e as roupas largas de tons terrosos dos hippies. Sua forma de vestir era carregada de roupas pretas, couro, tachas afiadas em pulseiras, colares, em suas jaquetas e botinas. Os cabelos eram arrumados de maneira completamente irreverente, com moicanos e cortes geométricos. Havia um padrão estético inclusive para a aparência, que era “dramaticamente angulosos na magreza de seus corpos” (SANTOS, 2015, p. 56), contrastando ainda mais com os cortes de cabelos e os elementos pontiagudos de suas roupas. Também usavam roupas camufladas, geralmente combinadas com o preto.

Suas escolhas não eram ao acaso. As referências ao rock inglês aparecem não apenas como uma mera cópia, mas por se identificarem com a configuração de segregados pela sociedade. Por isso, “a imagem do subterrâneo sugere que aquele espaço abaixo da superfície e para além do alcance do olhar é potencialmente rico em acontecimentos” (SANTOS, 2015, p. 70). Ou seja, os punks não estão somente no *underground*, mas eles representam os que estão abaixo da linha dos olhos, portanto, “a música e a forma de atuação dos punks são propostos como armas cujo alvo é a própria cidade” (SANTOS, 2015, p. 58). Para a sociedade tradicionalista assustada, entretanto, os punks representavam justamente o que eles desejavam denunciar, ou seja, a violência e a desvirtuação da sociedade, afinal, em um sistema autoritário que baseia sua existência em moralismos,

Todas as vezes que essa insubordinação rompeu as fronteiras do entretenimento para, mais firme e ousadamente, questionar o establishment, seus porta-vozes foram identificados como os principais representantes da desordem, do perigo, do mal, do medo que assombra o cotidiano do homem contemporâneo. (SOUZA, 2003, p. 34).

Essa relação entre os punks e a sociedade moralista, pode ser visualizada através da música “Delinquentes”, da banda Fogo Cruzado, divulgada no mesmo LP. Nela, a bateria dá o timbre e o ritmo da música, que é seguida por uma guitarra acentuando bastante os sons graves e o vocal ainda mais. A música também repete o mesmo padrão harmônico quase o tempo todo. Na primeira estrofe, cantam “*Movimento no Brasil também há / Há razão do ser humano viver / Não se contentam querem mais pra valer / Criticam a sociedade ao modo de*

viver”. Por ela, nota-se que a banda menciona que havia movimentos de protesto no Brasil e que, por elas, também havia razão para continuar a resistência. Ou seja, confirmavam assim as escolhas conscientes que faziam para posicionar-se contra os padrões que criticavam. No refrão, todos os membros da banda acompanham o vocal, evocando os versos “*Delinquentes, delinquentes / Delinquentes, delinquentes*”. A união das vozes, cantando um estereótipo que era associado aos punks e aos roqueiros parece confirmar que falavam mesmo do movimento punk na primeira estrofe.

A penúltima estrofe torna a ser cantada apenas pelo vocalista e no mesmo padrão que todo o resto da música até o momento. A letra, “*Mexe o movimento atacam o cidadão / Se espantam ao ver carecas com machado na mão / Movimento forte nunca há de morrer / Parece um cinema, não mudou de estação*” mostra a crítica àquele grupo social que acreditava correr mais riscos com a existência dos punks do que com o autoritarismo e a desigualdade em que viviam. A menção à estação, pode ser uma metáfora para os metrô, espaço subterrâneo que também era comum ser ponto de encontro dos punks, por dois motivos estratégicos: levavam ao centro da cidade e eram símbolos do *underground*, por ficarem embaixo da terra. No último refrão, a guitarra atinge um registro mais agudo enquanto o vocal canta que “*Movimento Punk nunca há de morrer*”, afirmando a presença daqueles jovens e, por meio deles, a lembrança do que representam.

Além de protestar contra as condições sociais dos marginalizados e a falta de oportunidade aos jovens do final da Ditadura, os punks também mantinham em seu repertório de críticas a situação de violência que surgiu nessa sociedade através da latente desigualdade nas periferias urbanas, quanto as praticadas pelo próprio regime autoritário em que cresceram. A banda Cólera fornece elementos que representam essas pautas. Formados no ano de 1979, em um dos bairros que marcou os primeiros centros de emergência do punk, a Vila Carolina e foram uma das “primeiras bandas articuladas à temática do punk no Brasil” (VIEIRA, 2015, p. 189). Eles também participaram do lançamento do EP SUB, em 1983 e lançaram o disco independente “Tente Mudar o Amanhã”, em 1985, quando afastaram-se da aproximação com os elementos de violência que eram citados, principalmente nas letras das músicas e “configurou como o primeiro álbum de uma banda punk com aspecto claramente pacifista” (VIEIRA, 2015, p. 194).

No entanto, as músicas que lançaram no LP SUB ainda eram carregadas dos elementos violentos que reproduziam o que fazia parte do seu meio e ao mesmo tempo, criticavam-o. Na música “Histeria”, o timbre da guitarra é metálico e a sua altura é bem aguda. A bateria, o baixo e a guitarra base parecem compor uma harmonia com intensidade

forte e ritmo acelerado. A primeira estrofe evoca que “*Destrói, te dão histeria / Com toda força bruta / Não passam de animais*”. Identifica-se uma crítica aos militares e ao autoritarismo, através da menção à força bruta. Quanto à comparação com animais, parece fazer alusão à falta do pensamento crítico, do raciocínio. Portanto, estariam chamando a polícia de estúpida e violenta. Quando o vocal canta “Destrói”, cantam no mesmo timbre que o Sex Pistols vocaliza o “Destroy” na música “Anarchy in the U.K.”, fazendo uma referência ao rock inglês.

Na estrofe “*Lixo por todas as esquinas / Das podres sociedades / Dos porcos sociais, Destrói*”, observa-se que a banda retrata ao mesmo tempo a realidade de um país cujo cuidado com a sociedade é mínimo, como também parece sugerir que o lixo é a ideologia que o grupo “podre” que o apoia, é o que está ao lado dos militares. Os porcos sociais são, portanto, os policiais, que são pejorativamente apelidado de porcos no Brasil. Eles também parecem corroborar com a interpretação do termo “animais” na primeira estrofe. Já a última estrofe traz os versos “*Tudo num beco sem saída / Doutores sem miolos / Estão a vegetar*”, que aludem, novamente, à desilusão e ao vazio existencial que era propagado pelos punks ingleses e que foi adotado, em partes, pelos punks do Brasil.

No mesmo disco, a banda lança a música “X.O.T.”, cuja a altura da guitarra é aguda e o timbre do baixo é bem marcado. A bateria é tocada com uma intensidade forte. Toda a música passa a sensação de caos, velocidade e violência que os punks representavam. A música é agitada e cada instrumento parece tocar em um tempo e em padrões diferentes, trazendo mais um elemento para a sensação de desordem à melodia. Na primeira estrofe, gritam “*Membros da X.O.T. querem te enganar / Te fazer chantagem para te roubar / Eles te perseguem, eles te perseguem*”. O uso da sigla “X.O.T” pode ser uma referência a alguma divisão de polícia, devido ao uso de uma abreviação com um som forte. A chantagem para roubar e perseguir, parece ser uma alusão à censura e ao conservadorismo, que utilizava do sensacionalismo da imprensa para perseguir a figura de roqueiro “hippie” e “delinquente”.

O refrão traz o nome completo que dá origem a sigla, “*XANTAGEM OCASIONAL TRAMADA / XANTAGEM OCASIONAL TRAMADA*”. Sua explanação corrobora com a ideia de se tratar de uma brincadeira de palavras para se referir à polícia, devido a atuação da polícia nos casos de retaliação aos rebeldes e opositores, que naquela altura da Ditadura já era identificada como algo tramado e reivindicado pelos ativistas dos direitos humanos. A grafia da palavra chantagem com “X”, desdobrando a ortografia parece passar a impressão de desordem e desvirtuação que desejavam. Após o refrão, a guitarra assume um padrão de notas que lembra as marchas militares. “*Te dão um sorriso para esconder / Todas as trapaças que*

querem fazer / Eles te perseguem, eles te perseguem” marca a última estrofe, em que nota-se que o sorriso que esconde as trapaças é uma alusão à cortina de fumaça feita pelos militares para esconder seus feitos dos críticos que cresciam, acenando para as famílias tradicionais, a fim de manterem-se no poder o máximo possível e em manter seus privilégios.

Todas as músicas analisadas, tanto da banda Cólera quanto Fogo Cruzado, possuem uma duração muito curta. Acabam em menos de dois minutos e suas letras não são longas, nem aprofundadas. O som é repetitivo e desenvolve poucas variações, o que as evidenciam quando acontecem. Sendo assim, o punk utiliza de uma sonoridade simples e letras simples, mas de um comportamento complexo para transmitir suas reflexões e esse

Incessante estado de fluxo que marca a dinâmica do punk na cidade de São Paulo está presente no ritmo super acelerado e na curtíssima duração de suas músicas. Nas apresentações, as bandas enfatizam ainda mais estas características, mal se identifica uma música e ela já chega ao fim, sendo logo substituída por outra que invariavelmente também passará ao largo da compreensão. (SANTOS, 2015, p. 64).

A reação da sociedade ao punk foi maior do que a do próprio governo militar, que apesar de ser criticada diretamente pelo movimento, pouco fez para dificultá-lo, em comparação com os artistas do rock *mainstream*. Ou seja, o punk não vivenciou a mesma perseguição dos departamentos de censura em suas músicas, muito por não terem atingido uma escala industrial, mas também por surgir em um período de transição para a abertura. Entretanto, diferente dos hippies que ainda tinham os discos e discursos vendidos para os filhos das classe média, a violência urbana e a repressão policial que os punks vivenciaram por pertencer às periferias, evoca um outro aspecto dos problemas da ditadura. Sendo assim, compreende-se sua relevância para obter uma análise mais abrangente de como o rock brasileiro surgiu e de como se envolveu com o contexto da época. No entanto, surgida a oportunidade de aumentar a má reputação dos punks com a sociedade, foram acusados pela polícia de incendiar uma das dependências da PUC, em um evento promovido por diversas bandas para aproximar o punk paulista do punk do ABC e

Mais adiante, de acordo com os punks, o incêndio consistiu em um atentado da polícia a mando da ditadura, numa tentativa de destruir os registros documentais que relatou uma invasão da universidade pelos militares em 1979. Ao responsabilizar os alunos do DCE e os punks pelos danos causados na instituição, poderia se buscar legitimidade para o afastamento destes indivíduos do ambiente estudantil, opositores declarados do regime, e ao mesmo tempo ensejar destruir os documentos que o comprometeriam. (SILVA, 2015, p. 84).

Posteriormente, já nos anos finais da transição da abertura política e sob a administração de Figueiredo - em 1980 - parte do punk paulista alinhava-se à causa operária. A ligação do punk com a causa operária, principalmente após a virada da década, quando foi criado o Partido dos Trabalhadores (PT), pode ser explicada pela proximidade dos seus interesses com o movimento operário, pois o que ele defendia “seguia a relação citada entre a música que faziam e seu público que, para eles, não era composto apenas pelos jovens punks, mas pela "massa", ou por aqueles que estavam na mesma condição social que os punks” (SEVILLANO, 2016, p. 113).

Ainda assim, o punk paulista representou, em sua maior parte do tempo, a desilusão e a rebeldia de uma juventude, que permaneceu majoritariamente ignorada pela sociedade que criticava, ou seja, no *underground*. Isso não significa que sua participação tenha sido pouco relevante à trajetória do rock e, em tempo, em sua relação com a ditadura, que ocorreu de maneira diferente dos rebeldes hippies como Rita e Raul, que pararam no *mainstream*. Ainda assim, todas as características que moldaram o movimento, sua aproximação com os aspectos escondidos da sociedade, geram uma repulsa à parcela do tradicionalismo que foi obrigada a enxergá-lo.

3.4 QUANTO MAIS DINHEIRO EM JOGO, MAIS A GENTE APOSTA: FESTIVAL DE ÁGUAS CLARAS E O ROCK IN RIO

Para compreender ainda melhor a relação entre o rock, a sociedade e a ditadura, identificou-se a relevância de analisar o movimento não apenas através dos artistas que o representam, mas também pelo seu público. Para isso, foram escolhidos dois festivais, a fim de realizar uma comparação. O primeiro, trata-se do 1º Festival de Águas Claras (1975) e o segundo, do primeiro Rock in Rio (1985). Ou seja, há uma distância de 10 anos entre os acontecimentos. As informações sobre o primeiro festival foram analisadas através de um documento oficial, datado de 1981, quando os produtores pediam à polícia a autorização para realizarem a segunda edição. Esse pedido aconteceu apenas 4 anos antes do RIR e a reação a ambos foi bem diferente. O pedido para a segunda edição festival (1981) aconteceu na transição para a abertura, enquanto o segundo datava apenas dois meses antes da eleição do primeiro presidente civil.

Deseja-se, através da análise comparativa entre ambos os eventos, compreender alguns aspectos, como a diferença entre a produção, divulgação, do seu público alvo e, principalmente, da reação da sociedade e da polícia em relação a cada um deles. Ainda, deseja-se identificar através deles a distinção entre a forma de consumo do rock antes e após o investimento industrial. Essa dicotomia entre o rock and roll dos anos 1980 e o que havia surgido ainda na década anterior era vivenciada inclusive pelos artistas, visto que em vários depoimentos, o próprio Raul Seixas “se dizia revoltado com o novo rock surgido nos anos 1980, considerando-o caótico e declarando que não dava oportunidades aos artistas solos, e sim às bandas surgidas naquela década” (SANTOS, 2007, p. 66). As bandas as quais refere-se Raul, tratam-se das que surgiram no contexto de abertura política nas praias do subúrbio carioca e brasiliense, como Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Capital Inicial e outras. Esse rock and roll do eixo Brasília - Rio de Janeiro

Buscou a construção de um sentimento de unidade - sendo o rock o elo que ligaria a juventude na busca por uma identidade própria em uma sociedade desprovida de qualquer sentimento de união - mas, ao mesmo tempo, representou a falência desse mesmo projeto, pois a utopia contida nas letras refletia a aceitação do modelo cultural do capitalismo tardio, pois a esperança contida nas músicas em relação ao fim da ditadura e a um futuro melhor para todos no fundo significava que essa juventude não tinha consciência plena de que o regime não era o único inimigo a ser combatido, pois ele era apenas a representação política de um sistema econômico perverso. (SEVILLANO, 2016, p. 23).

Ou seja, a grande diferença ideológica entre eles é que na década de 1970, quando ainda não havia sido capitalizado pela indústria, o rock atacava o conservadorismo e a ditadura. Na década de 1980, com a proximidade de uma abertura cujo planejamento era vago e deixava a população desamparada em relação às compreensões do seu destino, o rock toma uma via menos politizada, retratando as características da juventude daquele momento. Essa diferença é bem percebida através da análise dos festivais como eventos, em si, o que significa que as mudanças que são percebidas não estão necessariamente nas bandas e suas orientações políticas e comerciais.

A primeira edição do Festival de Águas Claras aconteceu em uma fazenda, de propriedade de Antônio Cecchin, na cidade de Iacanga, interior de São Paulo. A produção dos festivais foi realizada pelo filho do proprietário, Antônio Cecchin Júnior, em parceria com alguns amigos, todos entre 18 e 22 anos, conforme relata o idealizador no documentário “O Barato de Iacanga”, de 2019. A divulgação também foi feita de maneira amadora, conforme

relata Pena Schmidt, produtor musical do evento, na mesma filmagem. Ele conta que alguns dos ajudantes saíram de carro espalhando a notícia do festival e, a partir disso, passou a ser divulgado em alguns jornais. Na ocasião do primeiro festival, datado de 1975, Antônio Cecchin Júnior conta que teve de prestar esclarecimentos para a polícia e fazer uma série de acordo, se responsabilizando por atos de subversão e de uso de drogas, para liberar o evento.

Anos mais tarde, ao tentarem a liberação para a segunda edição, através do Informe nº 2107, o Serviço de Censura e Diversões Públicas de São Paulo realiza uma criteriosa análise do evento anterior, ressaltando os trechos que mais consideraram relevantes para o parecer final ao pedido e colocam-se contra a liberação. A decisão caberia ao departamento local de polícia, que acabou liberando a segunda edição. Os trechos destacados do relatório realizado após a primeira edição pelos avaliadores no Informe, bem como os anexos, trazem diversas informações sobre a ditadura e sua relação com o público do rock dos anos 1970. Entre eles, destacam-se as seguintes análises: "*... transformando o local em verdadeiro tapete humano, com eventuais levantamentos de pessoas exoitadas em danças rituais...*". Esse trecho permite refletir sobre a falta de conhecimento e o preconceito com as danças improvisadas que se deixavam levar pelo som, características do rock and roll dos festivais do gênero, que diferenciavam-se dos da música popular onde o público comportava-se apenas como ouvinte. Os festivais após a década de 1970 passaram a ter cada vez mais a participação dos espectadores, que utilizavam o espaço para fazer parte da música desde que essa característica proveniente dos festivais hippies de San Francisco foram espalhadas, até culminar no Woodstock (MERHEB, 2013). Em outro trecho do documento, destacam do relatório a descrição da infraestrutura, onde concluíram que

... a iluminação era precaríssima, dirigida exclusivamente ao palco, o que dificultava sobremaneira a fiscalização da polícia, facilitando nesse horário que os homens levassem as mulheres para o meio da concentração, onde praticavam uma série de atos libidinosos, contrários à moral e bons costumes....

A escolha do trecho destacado do relatório original para pautar a opinião dos censores, demonstra que a polícia incomodava-se mais com a perturbação da moral e dos bons costumes do que com o risco do estupro e abusos em si. Ou seja, não se preocupam em amparar a sociedade e sua segurança, mas apenas com manutenção do poder militar, garantida pela fortificação da moral conservadora. Esse aspecto também foi percebido em outro extrato realizado do relatório de 1975, onde explicam que "*... a partir do segundo dia passaram a*

desnudarem-se, homens e mulheres, em verdadeira promiscuidade. Homens nus em presença de moças também nuas, corriam tanto à margem do riacho como em todo o camping onde se realizava o show...". A própria narração expressa que pessoas de diferentes sexos nuas e em harmonia no festival permite identificar que o sentimento entre os participantes do evento era de tranquilidade e segurança. Isso representa, novamente, a verdadeira motivação da polícia ao realizar a fiscalização, ou seja, a vigia era apenas para que o festival não se tornasse uma ameaça ao poder e um escândalo para a sociedade, que poderia duvidar da própria polícia em assegurar os ideais conservadores defendidos. O medo da falta de controle dos que se rebelam contra as bases do sistema aparecem novamente em outros dois trechos, "que inevitavelmente, acabaria por ser alvo de contundentes críticas ao governo por parte da imprensa, falando em censura, liberdade de expressão cultural, violências policiais, etc". e

A rigor, na espécie, não há propriamente "FESTIVAL"; não há propriamente, "MÚSICA". Há a instalação de clima propício à libertinagem, à degradação física, espiritual e moral de nossa juventude, com acintoso desrespeito aos nossos costumes e tradições, a nossos sentimentos cristãos. Percebe-se pois, como o tóxico, o nudismo e a total contestação dos nossos costumes, sob ser ardilosa classificação legalizada de "festival de música", pode minar a sociedade, portanto, ao se inserir no contexto geral dos princípios comunistas, em verdadeira contestação aos princípios do ocidente.

Nessa citação é evidente quais são os valores conservadores e com o que eram alinhados, ou seja, aos preceitos cristãos. Da mesma forma, coloca novamente o regime militar como mais uma forma de garantia do sistema capitalista, o que explica o apoio dos EUA para o golpe. Além disso, denota a globalidade do tema, que por sua vez, aparece mais adiante no destaque que menciona que "Pelo que se viu em Iacanga, percebe-se o mesmo movimento de contestação de que se tem notícias da Inglaterra e de outros países". De fato, esses festivais tinham como principal intuito gerar divertimento. No entanto, o produtor Claudio Prado em depoimento ao documentário, comenta que "os festivais de música eram onde essas discussões eram levadas. Eram territórios políticos, construídos como território da liberdade" (2019). Sendo assim, mesmo com as particularidades do Brasil e outros países da América Latina que viviam regimes militares, ainda havia a inserção cultural em um contexto de relações globais que não podia ser interceptado pela moral vigente.

Em outra parte do documento, destacam que "... finalidade principal de tais Festivais é proporcionar lucro fácil, reunir marginais, viciados e traficantes de toda espécie, incrementando a expansão do vício à pessoas não viciadas que ali ocorram, deteriorando os costumes...". No documentário de 2019, participantes como Pena Schmidt, Antônio Cecchin

Júnior e seu irmão Giovani, que compartilham suas memórias, alegam que o evento foi criado apenas com a intenção de promover uma festa e que toda a sua família havia trabalhado, desde a produção, até em fornecer alimento e auxílio para os visitantes. Em um trecho, Pena narra que “havia uma expectativa, uma esperança de se cobrar entrada, mas acho que isso desapareceu quando chegaram as primeiras duzentas pessoas que foram entrando, porque era uma porteira aberta” (2019). Ou seja, enquanto o relatório policial defende que a finalidade era proporcionar lucros, os idealizadores alegam não ter tido esse intuito e sequer foi cobrado adequadamente para esse fim. Alguns ingressos foram vendidos previamente, mas segundo a filmagem, a maior parte do público não foi pagante.

Essas informações confirmam o depoimento dos participantes, a fim de criar um ambiente de diversão e descontração através da música, diferente do que defendiam os censores. Além disso, mostra como associavam os hippies e adeptos do rock e da contracultura a pessoas que poderiam gerar problemas de segurança para a sociedade ao chamá-los de marginais e viciados, confirmando as denúncias encontradas nas músicas dos punks *Cólera e Fogo Cruzado* e pela cantora Rita Lee.

Algumas das bandas que tocaram no festival ainda podem fornecer um último dado importante sobre o público do rock do final dos anos 1970. Estavam anunciados os “Mutantes”, que não compareceram por choque de agenda e bandas do punk *underground* que estava começando a surgir, como a “Apokalypsis”, que também participaria do EP SUB em 1983. Ou seja, tratava-se de um público que, assim como seus representantes, eram tachados de delinquentes e colocados à margem da sociedade. Seu comportamento, seja por meio do pacifismo ou da violência, era visto pelo regime como subversivo e incorreto, pois desafiavam a filosofia tradicionalista. Como resposta, eram perseguidos e observados de perto pelos mantenedores do poder.

Já no Rock In Rio, apesar de ocorrer apenas 4 anos após o pedido para liberação da 2ª edição do Festival de Águas Claras, é possível perceber diferenças que os fazem parecer muito mais distantes um do outro. A indústria musical que surgiu no Brasil carregava, em seu princípio, a moral conservadora que pautou todo o desenvolvimento da ditadura no país, inclusive no comércio cultural. Por esse motivo, mesmo após perceberem que precisavam atender à parcela de público que desejava comprar discos de rock, assim como nos EUA, a música que seria aceita no meio comercial teria de ser ao menos mais comedida. Isso também ajuda a explicar porque o punk brasileiro tornou-se interessante para a indústria fonográfica, mas o punk paulista não.

É possível destacar algumas diferenças entre os dois eventos. O primeiro, que ocorreu em uma cidade do interior, na fazenda da família dos próprios organizadores. Não teve intuito de lucro e foi extensivamente analisado pela polícia, a fim de garantir o distanciamento entre a sociedade da ditadura e esse tipo de evento e o público do rock and roll. Já o segundo aconteceu em um ambiente muito mais urbano, em um espaço das classes médias altas do Rio de Janeiro e com uma produção titânica.

Aproveitando-se da oportunidade de lucrar com o rock apreciado pela juventude dos anos 1980 e, ao mesmo tempo, manter suas boas relações políticas, a indústria fonográfica brasileira passou a investir pesado no rock carioca. Neste período, surgiram a Rádio Fluminense e o Circo Voador, uma tenda instalada na praia do Arpoador que reunia jovens para assistir e apresentar arte, como teatro e, principalmente, música. Sem a repressão física da polícia e com o interesse comercial das gravadoras, o local passou a ser divulgado e muitas bandas iam se apresentar na esperança de encontrarem um produtor disposto a os contratar. Este cenário gerou um crescimento ainda maior do rock no mercado cultural brasileiro e, como resultado, surgiu o Rock in Rio em 1985.

Em uma matéria divulgada em dezembro de 1984 pelo periódico *A Última Hora*, do Rio de Janeiro, o jornalista Nelson Liano realiza uma análise do evento que aconteceria na mesma cidade, pouco tempo depois. Intitulado “O rock na hora da liberdade”, o texto que ocupa metade da capa da edição, anuncia o festival que aconteceria em janeiro do ano seguinte. Logo no início, Liano declara que “há qualquer coisa no ar dessa cidade e desse país. Uma mistura de rock and roll com política. Com 20 anos de atraso se pode respirar esse clima nas terras de Macunaíma. O Rio tem uma atração a mais para o verão, o Rock in Rio”.

A afirmação do jornalista permite refletir primeiro sobre a abertura política que seria consagrada em março, logo após o evento, com a posse de Tancredo Neves. Em segundo lugar, identifica que naquele momento, o rock and roll passou a representar as aspirações e a sensação de liberdade do jovem brasileiro da década de 1980 que havia crescido sob o autoritarismo e, por isso, Rock in Rio “tinha um claro sentido de libertação e de festa, não apenas em torno da música, mas também em torno do que o mês de janeiro representava para o país” (SEVILLANO, 2016, p. 187). No entanto, o RIR não apresentou-se como um festival político, tampouco como uma demonstração de resistência. Ele surge em um momento favorável, comercialmente, do rock no Brasil e através dele, pode-se refletir sobre a situação política de abertura no país.

Em outro trecho da matéria, Nelson ainda identifica que o rock brasileiro, assim como o que fora produzido fora do país, era resultado de um cenário violento ao qual o jovem

era exposto. Ele escreve que “vivemos numa sociedade de consumo, com medo de andar numa viela escura de Nova Iorque, São Paulo ou Bogotá”. No entanto, sua análise não aponta diretamente ao autoritarismo, a tecnocracia dos regimes militares na América Latina e ao capitalismo selvagem dos EUA, mas sim na violência urbana vivida nas grandes cidades, resultado das desigualdades sociais e da repressão policial proporcionadas por esses sistemas.

O rock politizado já estava em curso desde a década anterior e a própria matéria apresenta, em metade do seu espaço da capa, Rita Lee como a grande estrela brasileira no evento, destacando a sua luta de mais de uma década para inserir o rock and roll no cenário musical brasileiro. Cita, ainda, os problemas enfrentados por Rita com a censura, que mesmo com a abertura política iminente, ainda encontrava diversas de suas músicas barradas. Segundo Liano, “quanto aos seus problemas com a Solange, da Censura, Rita convidou-a para ver o festival e prometeu apresentá-la a Nina Hagen”. Solange era uma maneira de referir-se à censura, a qual Rita menciona no capítulo que conta sobre sua prisão, em sua autobiografia. A cantora alemã, mencionada pela roqueira brasileira, apresentaria-se no evento e era uma figura extremamente extravagante em seu comportamento, vestimentas e atuações, o que certamente causaria horror à moral do regime.

No primeiro recorte, o jornalista afirmou que o rock havia chegado naquele momento ao Brasil, com duas décadas de atraso em relação à sua criação. Pouco adiante, Nelson contempla “festival em janeiro significa uma internacionalização dos investimentos brasileiros nessa área, oferecendo novas opções para os profissionais”. Essas colocações possibilitam considerar que somente quando o movimento é encampado pela indústria é que ele passa a representar algo significativo. Enquanto o rock restringia-se a meia dúzia de artistas *mainstream* como Rita Lee e Raul Seixas e um considerável número de bandas *underground*, como Fogo Cruzado e Cólera, sua existência e sucesso passavam despercebidos pela mídia tradicional. O Rock in Rio inaugura no Brasil os mega festivais com estrelas famosas. O objetivo, sem dúvida, era inserir o gênero na indústria cultural e, conseqüentemente, o lucro sobre ele.

Com os holofotes da indústria voltados para este mercado e, amparados pelo momento de abertura política, o rock vai parar no jornal não de uma maneira pejorativa sobre os seus adeptos, mas sim como um sinal de liberdade e esperança. Enquanto o Festival de Águas Claras teve uma divulgação pequena e restrita ao *underground*, o Rock In Rio foi apadrinhado pelas grandes transmissoras como a Globo. Ainda, o segundo recorte do texto permite refletir que além da liberdade democrática que era desejada desde a década anterior, o mercado cultural do país também estava livre para experimentar novos horizontes, por meio

do rock and roll. Essa mudança cultural também é vista quando Liano escreve que “muda o governo e sobretudo a linguagem de quem vive nessa década”. Essa colocação realça ainda que além da cultura, com a mudança do sistema de governo aparece uma nova sociedade, formada por jovens que aprenderam desde cedo a ser politizados pelas Diretas Já e que não abrem mão de suas formas de expressão e de diversão, que afinal eram os propósitos que representava o Rock in Rio naquele momento.

Logo após o Rock in Rio, consagrou-se a abertura política que havia sido feita de maneira favorável aos militares tanto pela anistia, quanto pela liberação da responsabilidade sobre o colapso financeiro que o país enfrentava no fim de seu governo. Além disso, ela fora feita dentro dos seus princípios fundamentais, de maneira conservadora e elegendo partidos alinhados aos ideais da moral tradicionalista. Naquele momento, “a democracia estava de volta, mas ainda são percebidas sequelas do regime durante os anos posteriores ao início da abertura política, visível em restrições feitas em relação a pesquisas e matérias de nível jornalístico” (ROCHEDO, 2011, p. 56). Dessa forma, a força da moral e dos bons costumes que foram intensamente usufruídos pela ditadura para manter-se no poder, continuou viva na sociedade e moldou a escolha para presidentes durante mais de uma década após o fim da ditadura.

As bandas brasileiras que se apresentaram nessa edição foram Barão Vermelho, Erasmo Carlos, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Rita Lee, Ney Matogrosso, entre outros. Apesar de contar com a participação de cantores engajados como Rita Lee e Ney Matogrosso, a maior parte das bandas convidadas surgiram no contexto do rock carioca. É importante lembrar, no entanto, que várias dessas bandas também teceram suas críticas ao fim do regime - como O Barão Vermelho - e, posteriormente, ao conservadorismo que pautou a abertura política. No entanto, dos artistas dos anos 1970, o convite não foi estendido ao *underground*. Sua produção foi realizada pelo empresário brasileiro Roberto Medina, O evento foi sediado em um terreno, que posteriormente ficaria conhecido como Cidade do Rock, na Barra da Tijuca, zona nobre do Rio de Janeiro.

Não se percebe uma alteração do conservadorismo em si, visto que toda a abertura política foi programada dentro desses paradigmas e que a própria convidada do RIR, Rita Lee, ainda possuía músicas censuradas naquela data. Se os interesses da sociedade e dos conservadores eram os mesmos, a diferença entre os dois eventos pode significar que após a industrialização do rock brasileiro, seu público havia mudado. Portanto, a necessidade de repressão que já não era mais a mesma. Ou seja, quando as críticas das músicas de rock atenuaram-se, seus discos passaram a ser produzidos por grandes gravadoras e a serem

tocados sem a reivindicação dos pais. Assim, o rock deixa de ser tão subversivo. É importante ressaltar que, no entanto, o punk paulista havia acabado de surgir, carregado de revolta e violência contra o sistema e o que ele representava, mas permanecia no *underground*. Por sua vez, essa

Ambiguidade adesão/revolução costuma estar presente em quaisquer movimentos contestatórios, sejam eles desenvolvidos por partidos de esquerda ou por grupos de ação que não possuem conotação partidária. Essa dicotomia ocorre em todos os processos de transformação social, embora esses sempre mudam os paradigmas da mentalidade coletiva durante e após suas passagens tumultuadas. (BOSCATO, 2006, p. 98).

Isso retoma a discussão levantada através do olhar de Kellner, onde “partimos do pressuposto de que a sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos” (2001, p. 13). Além de um ambiente que cria esses duelos, a sociedade e a cultura também têm uma influência mútua. Sendo assim, a rebeldia do rock dos anos 1970 e o contexto político daquela época alimentavam-se e proporcionaram o surgimento de um rock alternativo, contestador e mal recebido pela mesma sociedade que o influenciava. Já o rock dos anos 1980, ao ter seu acesso à indústria e vivenciar a abertura política, passa a produzir um novo formato, que é mais explorado. Dessa forma, confirma-se, através do rock, que “os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e violência, e quem não” (KELLNER, 2001, p. 10). A sociedade e a cultura estão inseridas nesses espetáculos, assim como fornecem os subsídios para que eles existam.

3.5 ROQUEIRO BRASILEIRO SEMPRE TEVE CARA DE BANDIDO: RELAÇÃO ENTRE O ROCK AND ROLL E A DITADURA

Essa seção tem como intuito reunir o que se compreendeu das análises realizadas nas anteriores e verificar se elas foram suficientes para responder as questões que trouxeram essa pesquisa até esse ponto. A contar da virada da década de 1960 para 1970, o rock brasileiro parece ter desenvolvido diversas fases, mas que não compõem uma sequência linear em uma linha do tempo. Ao passo que os tropicalistas não foram roqueiros, mas utilizaram sua revolta contra um sistema ditatorial e o conservadorismo que o defendia em forma de

criatividade musical, um novo espaço era aberto na sociedade para um gênero de protesto que surgiria em seguida e que tinha como diretriz a mesma característica, a rebeldia. Essa relação entre a rebeldia e o rock é, por fim, é reconhecida por Muggiati quando analisa que:

Amo o rock 'n' roll como amo tudo que é dionisíaco, violento e afrodisíaco". A simplificação de Dali reconduz ao velho debate em torno da dualidade que Nietzsche analisou em *O Nascimento da Tragédia a Partir do Espírito da Música*: "A arte deve sua evolução contínua à dualidade apolíneo-dionisíaca, assim como a programação da espécie depende da dualidade dos sexos". Para Nietzsche, Apolo é o domínio do sonho, Dionísio o da intoxicação. [Entretanto] o rock não é apenas dionisíaco mas, assim como a tragédia grega e o *blues* clássico, está ancorado no equilíbrio ideal entre dionisíaco e apolíneo - sendo por isso o melhor veículo para refletir esta época de crise. (MUGGIATI, 1973, p. 90-91).

Surgem então nos anos 1970 vertentes mais alinhadas ao rock and roll cujo equilíbrio oscilava entre Dionísio e Apolo e, através disso, o gênero realizou uma nova transformação na MPB, visto que

Enquanto para os compositores e cantores da MPB havia uma preocupação latente (e em muitos casos, como vimos, até mesmo relativamente explícita, tentando acompanhar a tradição da canção de protesto dos anos 60) com a denúncia do autoritarismo, os representantes das demais denominações em que foi dividida a música popular brasileira ou ignoravam tais preocupações, ou nunca deixavam que interferissem no seu trabalho artístico. [...] Quando fugiam a essa regra, tais compositores e cantores eram logo incorporados – mesmo que temporariamente – ao padrão MPB, atraindo tanto o público universitário quanto a repressão. (SILVA, 2010, p. 109).

Essa ideia explica o período em que o rock marca uma relação de conflito entre ele e o grupo social que se alinhava com os valores conservadores, sob quais amparou-se o regime militar. O início do rock acontece justamente no período de endurecimento da censura e da perseguição moral, política e policial da ditadura, através do AI-5, uma vez que “o crescimento da Censura acompanhou *pari passu* o número de pessoas desaparecidas, cujo auge, segundo o livro *Brasil nunca mais*, coincide em 1973-74” (SILVA, 2010, p. 63).

Nesse contexto, o comportamento e o posicionamento - ou ainda, a forma que escolheram para não se posicionarem diretamente - dos artistas Rita Lee e Raul Seixas, permite compreender que ao menos o rock que representavam e o movimento hippie aparece como uma reação ao regime e toda doutrina que propagavam. Com ele, muitos filhos da classe média recusaram a fórmula tecnocrática de estudar, casar, ter filhos e aproveitar-se dos benefícios que a classe média havia adquirido durante o Milagre Econômico. O milagre havia acabado e as consequências de uma economia dependente seriam sentidas a partir do ano de 1973 com a crise do petróleo. A combinação da filosofia questionadora dos *Beats* que fundamentaram a Contracultura, com o início do colapso de um regime autoritário forneceram espaço suficiente para que o rock dos hippies florescesse - cujo primeiro sinal parece ter sido a vitória de Raul no VI FIC, em 1972 - e fossem parar inclusive no *mainstream* pouco tempo depois.

Os militares, que pouco antes haviam criado a ferramenta perfeita para se defender, o AI-5. Assistindo a contracultura indo parar no centro das cidades para vender seus artesanatos e anunciando agrupamentos sociais como as comunidades, reagiu imediatamente. A censura passou a perseguir os artistas de rock e o gênero como um todo, concebendo que o comportamento envolvido e veiculado por suas músicas deveriam ser considerados subversivos e perigosos à sua manutenção. Os documentos de censura mostram evidentemente o policiamento ao que se referia ou incitava principalmente a reflexão crítica sobre o regime e sobre o conservadorismo sob o qual se assegurava. As denúncias ou menções que eram feitas de maneira mais direta, como a violência, não pareceram ser tão substanciais, embora ainda fossem barradas. Ao mesmo tempo que os ditadores, os civis que partilhavam dos mesmos valores que o regime, também passaram a realizar sua caçada às bruxas. Recebiam palestrantes internacionais que relacionam o gênero musical à rituais religiosos, que por sua vez eram um dos aspectos que mais amedrontava os tradicionalistas cristãos preconceituosos. Houve portanto uma vínculo entre os defensores e os militares, ainda que tenha ocorrido de maneira indireta, contra o rock and roll e seus participantes.

Essa perseguição, por outro lado, era rebatida com cada vez mais irreverência por parte dos artistas, que havia começado a ser observada pela indústria como uma maneira de capitalização e iniciava, com Raul, um dos seus primeiros investimentos no rock and roll. Com isso, a denúncia ao regime até poderia ter de ser sob metáforas, mas alcançaria a veiculação nacional e, ainda pior, através de um programa infantil. Raul trataria de aproveitar

os espaços que havia angariado e suas melodias tratariam de complementar a mensagem que não poderia ser dita diretamente na letra e as apresentações ao vivo demonstraram artistas que abusavam de substâncias ilícitas e brincavam com isso, mostrando ao público e ignoravam a censura e cantavam as versões originais. Suas entrevistas demonstraram que suas escolhas não eram mera coincidências e que apesar de apenas quererem se libertar das suas próprias amarras e se divertir, reconheciam que o sistema em que viviam corrobora com as correntes das quais tentavam se desprender.

A perseguição não acabou, nem o rock and roll no Brasil. Com o passar do tempo, outros artistas que também haviam compartilhado das mesmas filosofias hippies e da contracultura surgiram e atingiram um reconhecimento nacional. Rita Lee reaparece na segunda metade da década de 1970 com carreira solo. Cantava em rede nacional sobre sexo, drogas e sobre a liberdade feminina. Além de tudo, aparecia desacompanhada dos companheiros anteriores e, sozinha, a figura de uma mulher proclamava o rock and roll. Se já parecia uma afronta suficiente um homem hippie cantando sobre questões que eram veladas pela ditadura, seria ainda pior lidar com uma mulher nesse mesmo contexto. Rita falava sobre seus próprios desejos, suas experiências e pensamentos. Não compartilhava diretamente nenhuma alusão ao regime, sequer queria ser rotulada como uma mensageira da contracultura. No entanto, sua liberdade já era problema suficiente a ser aceito pela ditadura, cujo conservadorismo sob o qual se pautava, era, por sua vez, profundamente baseado no patriarcalismo.

A reação também foi imediata e os militares perseguiram a artista de perto. Envolveram-a em julgamento e prisão sob a alegação de porte de drogas, que em muitos depoimentos a artista confirma não possuir na ocasião. Parte da mídia da época apoiava a tentativa de desmerecer a artista ao utilizar sua descendência estadunidense, estratégia cuja presença também foi observada nos documentos de censura. Suas músicas, principalmente as que carregavam a sonoridade mais roqueira, eram reprovadas diversas vezes, necessitando de mudanças. Ainda assim, proibiram a veiculação em rádios. Rita surge em um contexto de decadência do regime, afinal “o apoio das classes médias ao regime acabou-se junto com o fim do sucesso do “milagre econômico”; quando a crise do petróleo encerrou o ciclo do Ouro de Tolo da sociedade de consumo artificialmente criada pelo governo militar” (Boscatto, 2006, p. 178), e apesar da perseguição dos militares, também alcança rapidamente o *mainstream* sendo, inclusive, contratada pela Globo por muitos anos.

No final da década de 1970 surge uma nova forma de manifestação do rock and roll, o punk. Apesar de ter adquirido diversas formas e se espalhado por muitas capitais, o exemplo do punk paulista que diferenciou-se dos demais, principalmente o de Brasília, fornece outra perspectiva interessante sobre o movimento e sua relação com a ditadura. A diferença do punk paulista para os demais e, principalmente, para o rock da contracultura de Raul e Rita, é que o primeiro não chegou a interessar a indústria e, portanto, não alcançou o *mainstream*. Compreendemos que seu público era, dessa vez, essencialmente jovem e marcava um nicho, enquanto outros dois eram ouvidos pelos “roqueiros cabeludos”, pelas crianças e por adultos também. O seu público alvo era, portanto, desinteressante em termos de lucro para a indústria musical,

Mas o que os punks procuravam mostrar era que os excluídos, se antes eram objeto de louvação e admiração, agora eram senhores de seus próprios destinos, com uma forma de fazer arte que era sua. Antes cantados por outros, agora eram personagens com voz própria, que não precisavam de artistas engajados que apenas traduziam seus problemas, sem de fato os conhecerem. (SEVILLANO, 2016, p. 119).

O contexto do início da abertura política, a crise financeira do exterior que ainda trazia consequências para o país e a desigualdade social foram as principais questões extrapoladas pelos punks em seu contexto. Sua subversão era falar sobre a perspectiva que a sociedade tinha sobre eles e, ao mesmo tempo, denunciavam a falta de oportunidades. Representavam o submundo e ao mesmo tempo iam se expor ao centro da cidade com visuais chamativos e carregados de referências violentas. Seu comportamento, a letra e o som de suas músicas também seguiam o mesmo padrão, que em poucos minutos, vomitava da maneira mais direta possível as suas verdades.

A ditadura, encaminhando-se para o fim, não se incomodou o suficiente para perseguir esses punks como haviam feito com os hippies. Aproveitavam-se de todas as oportunidades para colocar ainda mais medo na sociedade sobre esse grupo, acusando-os de atear fogo em um edifício de uma universidade. No entanto, a censura parece ter sido mais leve, visto que não foram encontrados documentos desse período e sobre essas bandas.

Seus discos eram veiculados de forma mais isolada, pois a produção era independente e, sem dinheiro nem para comprar instrumentos novos, os membros das bandas

tinham pouco a investir. Em uma entrevista concedida para o site Nada Pop em setembro de 2011, Redson Pozzi, vocalista da banda Cólera, explicou que por falta de condições financeiras, a banda comprava as peças soltas de instrumentos usados e depois os montavam, adotando completamente a ideia de “faça você mesmo” que pauta a música independente, e levaram ao extremo. A sociedade tradicionalista já estava convencida sobre sua malignidade. Sem um mercado de vendas interessante, a indústria deixou o movimento no *underground* e, dessa forma, os militares tinham pouco a se preocupar. O maior embate dos punks ocorreu, portanto, com a própria sociedade conservadora do final do regime.

Os festivais que ocorreram em 1975 (Águas Claras) e em 1985 (Rock In Rio) mostram como o rock and roll vivenciou várias formas de inserção na sociedade da época. Apesar dos 10 anos que os separam, a filosofia da sociedade pouco havia mudado. O conservadorismo ainda era a base sob a qual a abertura política acontecia. As bandas e o público que fizeram parte de cada um dos eventos forneceram evidências para compreender que não houve uma abertura para o rock no Brasil e sim um investimento para alguns tipos de rock, os que eram interessantes para a indústria capitalizar.

Dessa forma, é possível entender que o rock foi um movimento complexo e relacionou-se de diversas maneiras com diferentes setores da sociedade. Por um lado, através de sua criatividade, manifestava a revolta que era compartilhada por uma parte significativa da juventude daquele contexto. Por outro, era ignorado por muitos grupos sociais que, ou não desejavam enxergar o que denunciavam os roqueiros, ou apenas não compreendiam sua relevância. Ainda, relacionou-se de maneira conflituosa com outra parcela, que indignava-se contra aqueles que se rebelavam aos seus valores e, por isso, nomeavam os roqueiros de “bandidos”. Por fim, também teve um contato conturbado com os mantenedores do poder, ora enfrentando sua perseguição acirrada, ora sendo praticamente ignorado. Não se tratou, portanto, de um movimento linear e uniforme. O rock brasileiro viveu em um contexto enredado e, conseqüentemente, desenvolveu-se de maneira heterogênea. O que se pode compreender como uma constante, no entanto, foi a presença da criatividade em forma de rebeldia para expôr, satirizar e reivindicar seu espaço e suas indignações em cada contexto social ao qual estava inserido.

CONCLUSÃO

Para conceber o rock como um movimento social, foi preciso conhecer sua trajetória e contexto social através de uma investigação aprofundada no primeiro capítulo. O gênero musical inspirou e foi inspirado pela cultura, majoritariamente jovem, nos anos 1950 nos Estados Unidos. Desenvolveu-se naquele país ao longo de mais quatro décadas, vivenciando diversos aspectos daquela sociedade, relacionando-se com os operários, classe média, universitários, defensores da igualdade racial. Passou pelo assassinato de um presidente, a uma guerra de mais de vinte anos como a do Vietnã (1955-1975) e, por fim, viu o país acenar novamente para a democracia dos seus vizinhos latinoamericanos. Nos outros locais do mundo, o rock foi ganhando novas características.

Enquanto a Inglaterra recebia o movimento na juventude da classe operária, na América Latina o sucesso foi incorporado pela classe média na década de 1950 e, no Brasil, somente em 1960 que começou a aproximar-se das questões de oposição ao regime. A partir da década de 1970, o rock ganhou uma nova forma de experimentação, misturando ao baião, à MPB e até ao disco, o rock ganha uma versão tropical. O segundo capítulo examinou essas questões e compreendeu que, com o contexto de uma ditadura militar, o rock brasileiro enfrenta sua própria realidade. Enquanto os EUA se viram saindo da guerra, o Brasil mergulhava em um endurecimento do autoritarismo e do cerceamento das liberdades.

Apesar de enfrentar uma lentidão em comparação com os outros países para que o gênero fosse massificado pela indústria, devido ao incômodo ao regime e a resistência de parte da sociedade que apoiava os valores do sistema, o rock conseguiu sobreviver mesmo naquelas condições e pôde tornar-se parte da música de protesto no país, conforme analisado no terceiro capítulo. Artistas como Rita Lee e Raul Seixas, que vivenciaram ainda o auge da perseguição ideológica pela ditadura, conseguiram furar a bolha dos roqueiros e transmitir sua mensagem rebelde pela televisão nacional. A rebeldia do roqueiro brasileiro não se associou, nesse momento, diretamente com a imagem de uma juventude revoltada, mas com a ideia de buscar opções, através da reflexão que viria com a vivência e o consumo da cultura. Ainda assim, essa atitude foi considerada subversiva o suficiente para influenciar negativamente os consumidores dos que se interessavam por aquela parcela da cultura. A imagem da indignação e a associação dela com a juventude no rock aparece mais nitidamente somente

com o punk paulista, no início dos anos 1980. No entanto, o nicho não foi suficiente para impressionar o regime, que já encontrava-se bastante pressionado pela classe média ressentida com as promessas não cumpridas do regime. Os punks trouxeram em sua filosofia e na música que tocaram, a discussão sobre questões políticas, alinhando-se ao anarquismo. Provocavam por causar uma sensação de desagrado aos padrões, para as classes mais abastadas. O movimento permaneceu no *underground*, mais próximo do seu nicho.

A abertura política coincidiu com o investimento da indústria no rock brasileiro. Não se tratava do rock hippie de protesto dos anos 1970, tampouco abriram espaço para os nichos que não comprariam os discos mais caros produzidos pelas grandes gravadoras. Os anos 1980 trouxeram uma nova realidade e, com ela, um novo estilo do rock foi tocado. O protesto abria espaço para a narração do cotidiano jovem e para a divagação sobre a falta de propósito, que foi a crise que assolou aquela geração do rock brasileiro, conforme identificou Saggioratto (2018).

No primeiro capítulo, pode-se retomar os estudos de Marcuse, que haviam sido adotados na época em que o rock ainda provocava alterações no comportamento cultural da sociedade. Através dessa investigação e com o distanciamento do objeto - que hoje já não possui mais a mesma intensidade, nem configura a maior relevância para a indústria musical como chegou a tornar-se em seu auge - pode-se compreender que a rebeldia daquela juventude passou por diversas etapas, ora reivindicando seu espaço, ora apaziguando os ânimos e inserindo-se na indústria e na sociedade que tanto criticava.

Através do cruzamento entre a perspectiva social da psicanálise e do materialismo, identifica-se que nos momentos em que o contexto em que viviam tornava-se insuportável e que o que já haviam inventado fora dominado pela indústria, muitos daqueles jovens eram tomados pelo desejo de expressar suas opiniões e, para tanto, necessitam de outra dose de criatividade para reinventar-se e se destacar através da novidade e da transformação. Fizeram-no por muito tempo através do rock, que explorou diversos instrumentos, principalmente a guitarra elétrica, vários formatos de banda, técnicas de gravação e pelo comportamento que variava entre pacífico e violento. Refletiam sobre suas ideias e filosofias, mas também eram um reflexo do contexto em que cresceram.

O segundo capítulo reuniu a problemática do conservadorismo social e o governamental. Ambas as coisas parecem ter andado juntas, ainda que não se tratasse de uma

estratégia combinada - embora tenha sido durante a articulação do golpe, conforme os estudos de Dreifuss (1981). A ditadura via no tradicionalismo os argumentos para se manter de pé e os conservadores da sociedade viam no autoritarismo da ditadura uma maneira de garantir que sua ideologia fosse predominante, podendo assim viver sua alienação em relação aos problemas sociais. O rock aparece, nesse contexto, como uma ferramenta de persuasão, uma vez que colocava-se diretamente contra esses valores. Utilizavam como fonte criativa a violência em que cresceram desde a década anterior, seja ela praticada pelos próprios militares, seja pela reconfiguração das grandes cidades após o êxodo urbano provocado pela administração dos ditadores. As músicas, a aparência e o comportamento desse grupo os colocaram na mira dos interessados em manter o conservadorismo no poder.

Compreendendo o rock and roll como um movimento de protesto, que vivenciou diferentes momentos da ditadura e da relação com a sociedade, o terceiro capítulo permitiu perceber que ainda que tivesse encontrado barreiras, o gênero também se deparou com um vasto espaço no ambiente cultural, preenchendo lacunas deixadas pela MPB que era extensamente perseguida. O rock vai parar em novelas, ao mesmo tempo em que é proibido nas igrejas. Portanto, embora a pergunta central queira compreender como a rebeldia do rock se colocou contra a ditadura, o terceiro capítulo possibilitou conceber que o gênero teve uma relação complexa e não apenas bilateral.

A rebeldia, por sua vez, foi observada ora como reação violenta através dos punks; ora apenas por citar tabus que eram expressamente vedados pelos conservadores, como o desejo feminino; e ora como a divulgação de uma maneira diferente de inserção da juventude na sociedade e dos padrões estéticos, que era associada ao vandalismo e à falta de cuidados, através dos hippies. Sendo assim, os rebeldes não pareciam criar estratégias para desbancar sozinhos o regime. Apenas desejavam expressar suas ideias e, para fazê-las em um contexto de exploração comercial ou de cerceamento das possibilidades, precisavam recorrer à criatividade das metáforas e do complemento sonoro de suas mensagens. Sua rebeldia era apenas a maneira como tentavam criar uma imagem autêntica e de experimentação, o que já era algo indesejado para um sistema que defende o seguimento de padrões.

Na década de 1970, Raul inaugura a postura irreverente, rebelde e jovem no rock brasileiro. Diferencia-se do que é produzido pela Jovem Guarda e ataca diretamente os interesses e premissas do regime ao vestir-se e agir em seus shows e apresentações como um roqueiro que não mede o que fala, que canta sobre liberdade, drogas e sobre não aceitar as

condições que são fornecidas sem que antes cada um conheça pelo que deseja lutar. Rita aparece em carreira solo logo em seguida, nos fins dos anos 1970 e inaugura a irreverência feminina no rock brasileiro. Uma mulher que exige seus direitos e prazeres, que fala abertamente sobre temas que eram considerados tabus pelas famílias tradicionais e que veste-se de forma inadequada para uma jovem moça, faz com que ela seja imediatamente retratada como uma rebelde.

Já a banda Cólera representa um outro lado da história, o *underground*. O punk paulista não chegou a ganhar os holofotes da mídia, pois seu público alvo não possuía necessariamente as condições financeiras ideais para comprar os discos produzidos pela indústria, que desejava cobrar sua parte. Da mesma maneira, não foi encontrado nos arquivos de censura a mesma preocupação em investigar e silenciar o som que essa parcela dos jovens passou a fazer no final dos anos 1970 e, principalmente, início dos 1980. Isso pode significar que através do *underground*, podemos encontrar de maneira mais objetiva o posicionamento de uma parte do rock perante ao regime.

Sobre a relação que o rock construiu com aquela sociedade, identificou-se que foi um movimento capilarizado em um contexto muito específico de uma ditadura militar. Assim, muitas informações são contraditórias e cheias de lacunas. Por isso, não é possível afirmar que existiu apenas uma trajetória que guiou a relação entre o gênero e seu contexto. Com a análise de diferentes vertentes e momentos do rock, no contexto brasileiro das décadas de 1970 e início de 1980, o que se pôde concluir é que o gênero teve diversas formas de envolvimento com a sociedade e sua evolução e trajetória foram constituídas por diversas perspectivas.

Apesar da dificuldade em encontrar mais documentos para entender de maneira aprofundada a relação do governo militar com os punks e com os diversos públicos de rock ao longo do tempo, foi possível traçar um panorama sobre essas múltiplas relações ao cruzar com a abundância de jornais e de produção artística. Por isso, foi utilizado um grande número de fontes, a fim de suprir a qualidade de informações. Buscou-se entender o período também através da quantidade e do cruzamento das fontes que estavam disponíveis. Outra tribulação também foi a de realizar uma análise compreensiva das múltiplas relações do rock, sem que se tornassem muito superficiais, devido ao grande recorte de tempo dessa pesquisa. Entretanto, buscou-se prestar atenção em todas as informações existentes e, também, aquelas que estão ocultas no documento, a fim de suprir essas falhas.

Pode-se dizer que a maior contribuição trata-se da revisão bibliográfica sobre o que já havia sido discutido sobre o assunto, aliada à reunião inédita de diversas vertentes e

períodos do rock brasileiro, através do cruzamento das fontes, para compreender de maneira mais ampla como ocorreram essas relações “rock, ditadura e sociedade”.

Ainda há muitas lacunas a serem preenchidas, por exemplo, como exatamente ocorria a relação entre o rock e a parcela da sociedade que não aderiu, nem condenou o movimento? O rock e a MPB realmente disputaram um espaço de protesto ou coexistiram, possivelmente colaborando com o desenvolvimento um do outro? O elemento da rebeldia está presente no rock da abertura política? O auge do movimento foi nos anos 1970 em suas denúncias sobre a ditadura ou na veiculação em massa proporcionada pela indústria musical dos anos 1980? Além disso, o rock brasileiro não chega ao fim nos anos 1980 e muito pouco foi encontrado sobre os roqueiros dos anos 1990, como as bandas Planet Hemp e Charlie Brown Jr que, tendo crescido na redemocratização do Brasil, pareciam acusar as mesmas relações sociais entre a política patriarcal e conservadora e manifestar suas indignações sobre as parcelas sociais que alienava-se à esses problemas.

Não se pode negar, no entanto, que o desenvolvimento do rock no período da ditadura foi uma contribuição relevante para compreender ao menos parte daquela sociedade, que vivia um período de conflitos e dificuldades, em um governo autoritário. O rock forneceu ferramentas para perceber a diversidade dos grupos de resistência e oposição ao regime, assim como permitiu conhecer quem eram os apoiadores daquele sistema, através das reações que causava na sociedade. A criatividade dos roqueiros, dessa forma, possibilita reconstruir o passado e de conhecer mais uma dos incontáveis cenários que formam, um a um, a teia de relações que formam a História e que, nesse caso, formam uma história ainda muito cheia de brechas, como o período ditatorial no Brasil.

FONTES

CLÁUDIO, Antônio. Roberto Rei. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, p. 14-14. 28 maio 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/112518_03/33287. Acesso em: 10 set. 2020.

CÓLERA. **Histeria**. São Paulo: Eae Estúdios, 1983. Gravação Independente.

CÓLERA. **X.O.T.**: coletânea punk. Coletânea Punk. São Paulo: Eae Estúdios, 1983. Gravação Independente.

CRUZADO, Fogo. **Delinquentes**: coletânea punk. Coletânea Punk. São Paulo: Eae Estúdios, 1983. Gravação Independente.

CRUZADO, Fogo. **Desemprego**: coletânea punk. Coletânea Punk. s: Eae Estúdios, 1983. Gravação Independente.

FARIA, Rosa Maria Alves de. Violência e ternura: tôda filosofia beat. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 38-38. 05 out. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/77887. Acesso em: 10 set. 2020.

INFORMADO, Não. Festival da Canção Popular escolhe 36 semifinalistas até a próxima quarta-feira. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 10-10. 28 mar. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/88761. Acesso em: 10 set. 2020.

INFORMADO, Não. Os Hippies. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 41-41. 14 abr. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/119814. Acesso em: 10 set. 2020.

INFORMADO, Não. Professor Sargant fêz conferência no J. Nabuco. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 5-5. 11 abr. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/28614. Acesso em: 10 dez. 2022.

INFORMADO, Não. VII FIC chega à segunda semifinal com músicas pobres e inexpressivas. **A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelo que não podem**

lutar. Rio de Janeiro, p. 5-5. 19 set. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/51867>. Acesso em: 10 set. 2020.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. **Banho de Espuma:** álbum saúde. Álbum Saúde. São Paulo: Som Livre, 1981. Estúdios SIGLA.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís Felipe Fernandes. **O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro na década de 1980**. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História Comparada-Ppghc, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008. Cap. 2. p. 23-80.

BOGO, Ademar. **Identidade e Luta de Classes**. São Paulo: Expressão Popular, 2008. 260 p.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: raul seixas no panorama da contracultura jovem**. 2006. 260 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Usp, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-110745/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2023.

BRANDELLI, Danilo Martins. **A CLASSE MÉDIA NA SOCIEDADE CAPITALISTA SOB A ANÁLISE DO MARXISMO ESTRUTURALISTA**. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

CONRAD, Sebastian. **O que é a História Global?** Lisboa: Edições 70, 2019. 311 p. Tradução de: Tereza Furtado e Bernardo Cruz.

COSTA, Daniela Marangoni. **ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI: contracultura para todos no rock de raul seixas**. 2019. 78 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/199559>. Acesso em: 01 out. 2020.

COSTA, Fernanda Nerissa Hack. **RITA LEE: figurinos, irreverências e o limiar arte-vida**. 2018. 160 f. TCC (Graduação) - Curso de Especialista em Cenografia, Niversidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/17202>. Acesso em: 03 mar. 2023.

CUNHA, Jéssica Rodrigues Araújo. COM A BOCA NO MUNDO: a importância da produção musical de rita lee. **Tropos: Comunicação, sociedade e cultura**, Pelotas, v. 10, n. 2, p. 1-20, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/5308>. Acesso em: 12 mar. 2023.

DEVIDES, Dílson César. Raul Seixas e o Brasil pós-64: cultura, repressão, censura. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 1-23, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2233>. Acesso em: 10 abr. 2023.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981. 818 p. Tradução de: Faculdade de Letras da UFMG.

DUNN, Christopher. **Brutality Garden**: tropicália and the emergence of a brazilian counterculture. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press, 2001. 273 p.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: alternative arts and social transformation in authoritarian brazil. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press, 2016. 273 p.

FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 09 set. 2020.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**: uma história social. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. 490 p. Tradução de A. COSTA.

GOHL, Jefferson William. **ESSE TAL DE ROQUE ENROW!**: a trajetória de rita lee de outsider ao mainstream (1967-1985). 2014. 260 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17182>. Acesso em: 2 mar. 2023.

HERMETO, Miriam. **Canção Popular Brasileira e Ensino de História**: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 214 p.

JONES, Rita Lee. **Rita Lee**: uma autobiografia. São Paulo: Globo Livros, 2016. 294 p.

JORGE, Cibele Simões Ferreira Kerr. **Raul Seixas: Um produtor de mestiçagens musicais**. 2012. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Puc-Sp, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4375>. Acesso em: 23 abr. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno**. Bauru: Edusc, 2001. 454 p. Tradução de: Ivoni Castilho Benedetti.

KOCKA, Jürgen; WOLFF, Cristina Scheibe. Para além da comparação. **Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Ufsc**, [S.L.], v. 21, n. 31, p. 279, 30 ago. 2014. Tradução de Mauricio Pereira Gomes.

LOCASTRE, Aline Vanessa. BRASIL, ESTADOS UNIDOS E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA, ATRAVÉS DA REVISTA "EM GUARDA" (1940-1945). **Universidade Estadual de Londrina**, Londrina, p. 1-17, 2016. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/brasil_estados_unidos_e_a_politica_da_boa_vizinhanca_atraves_da_revista_em_guarda_1940_1945.pdf. Acesso em: 09 set. 2020.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008. Cap. 4. p. 111-154.

MARCUSE, Hebert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de freud**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 332 p. Tradução de: Álvaro Cabral.

MELO, Ana Karla Marcelino de; COSTA, Edson Tavares. As mulheres de Rita:: quebra de estereótipos femininos em letras de canções de rita lee. **Discursividades**, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 29-53, dez. 2019. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/856>. Acesso em: 5 mar. 2023.

MERHEB, Rodrigo. **O som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 531 p.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, fev. 2000. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/28422>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MUGGIATI, Roberto. **O grito e o Mito**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. 118 p.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. 368 p.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 113 p.

NEVES, João Augusto. RUÍDOS E RESENTIMENTOS: uma composição da revolta punk na cidade de São Paulo.. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. **Anal.** Recife: Anpuh, 2019. p. 1-15. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564699117_ARQUIVO_RUIDOSERESSSENTIMENTOS.pdf. Acesso em: 5 maio 2023.

O BARATO de Iacanga. Direção de Thiago Mattar. Produção de Deborah Osborn, Felipe Briso, Gilberto Topczewski, Camila Nunes. Roteiro: Thiago Mattar. São Paulo: Netflix, 2019. (93 min.), Documentário, color.

OLIVEIRA, Renata Batista de. **O ESCÂNDALO DE UMA NOVA PERSPECTIVA**: trajetória do movimento do rock argentino (1966-1973). 2006. 213 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12948>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 68 p.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. MUTAÇÕES EM CENA: Rita Lee e a resistência contracultural. **Letras e Artes**, Ponta Grossa, v. 20, n. 7, p. 7-20, dez. 2003. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/humanas/article/view/493>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PINSKY, Karla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Abdr, 2008.

RADA NETO, José. O ROCK'N ROLL INVADE OS PALCOS DA MPB: Raul Seixas e a influência do rock and roll. **Anpuh**, São Paulo, p. 1-17, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312952115_ARQUIVO_Orocknrollinvan deospalcosdaMPB-RaulSeixaseainfluenciadorockandroll.pdf. Acesso em: 09 set. 2020.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 52 p.

ROCHEDO, Aline do Carmo. Memórias de uma juventude: rock nacional dos anos 80. **História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 29-60, jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19360/10409>. Acesso em: 09 set. 2020.

ROSSETTI, Regina *et al.* Distorções midiáticas do movimento Punk em tempos de autoritarismo político. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 9, n. 2, p. 1-20, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21197>. Acesso em: 3 maio 2023.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972. 178 p.

SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de Chumbo**: rock e repressão durante o ai-5. 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008. Disponível em: <https://secure.upf.br/pdf/2008AlexandreSaggiorato.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

SAGGIORATO, Alexandre. Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 12, n. 2, p. 293-302, jul. 2012. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/3072>. Acesso em: 3 abr. 2022.

SANTOS, Débora Gomes dos. **Vivo na Cidade**: a experiência urbana na cultura punk. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Usp, São Carlos, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-31072015-102109/pt-br.php>. Acesso em: 1 maio 2023.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: a mosca na sopa da ditadura militar. 2007. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Puc-Sp, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/13021>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 148 p.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. **Pro dia nascer feliz?**: utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 80. 2016. 286 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16082016-103618/publico/2016_DanielCantinnelliSevillano_VCorr.pdf. Acesso em: 10 set. 2020.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78). 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 176 p.

SILVA, Andre Abreu da. ESPAÇOS DE REBELDIA: o punk na cidade de São Paulo (1982). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL DA CIDADE, 1., 2015, Porto Alegre. **Anal.** Porto Alegre: Unicentro, 2015. p. 76-92. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/06CDandre-abreu-da-silva.pdf>. Acesso em: 18 maio 2023.

SILVEIRA, Lorena Burjack da. Estados Unidos e o Golpe de 1964: suporte logístico, bélico, financeiro e a concessão de exílio político. **Ufg/ucg**, Goiania, p. 1-31, set. 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09_LorenaBurlveira.pdf. Acesso em: 09 set. 2020.

SOUSA, Rafael Lopes de. MOVIMENTO PUNK: sociabilidade, conflito e vivência juvenil no espaço público. **Revista Brasileira de Marketing – Remark**, Blumenau, v. 2, n. 15, p. 31-40, jan. 2003. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/remark/article/view/10270>. Acesso em: 08 maio 2023.

UEHBE, Caio. A última entrevista do Redson. **Arte Inflama**, São Paulo, p. 1-75, set. 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/66x4iTgkFrCZipd6jmiG7A>. Acesso em: 13 jul. 2023.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 512 p. Edição Comemorativa.

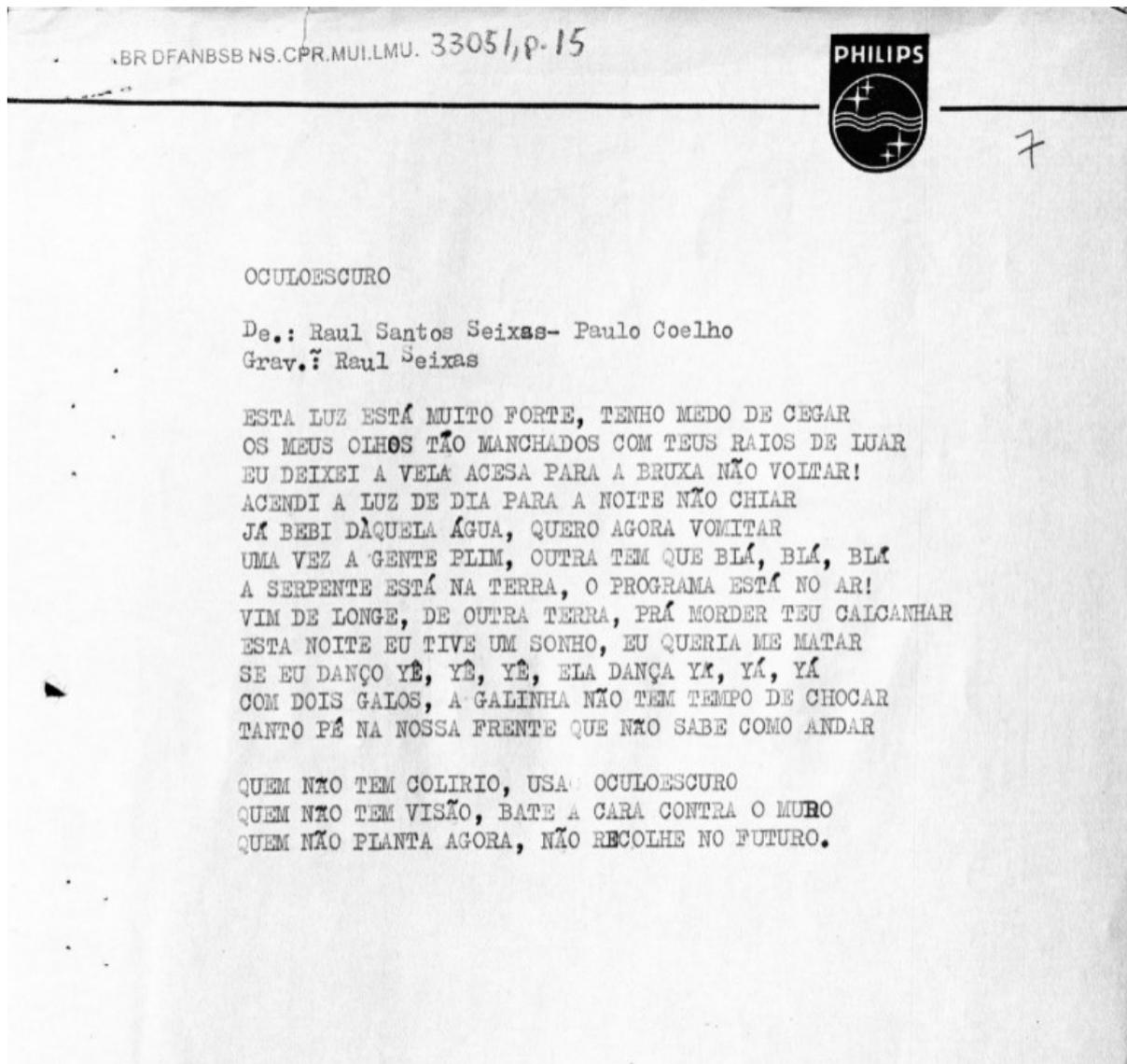
VIEIRA, Tiago de Jesus. O efeito Cólera em meio as mutações ideológicas do punk brasileiro. **História e Diversidade**, Cáceres, v. 7, n. 2, p. 187-201, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/historiaediversidade/article/view/1127>. Acesso em: 30 abr. 2023.

VOIGT, Márcio Roberto. II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2., 2015, Cascavel. **BREAKING ALL THE RULES. TRÊS TESES SOBRE A REBELDIA CRIATIVA DO ROCK’N’ ROLL**. Cascavel: Unioeste, 2015. 12 p.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: Rs: I&Pm, 2009. 128 p.

ANEXOS

ANEXO 1 - LETRA ORIGINAL "ÓCULOS ESCURO"



Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/33051/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_33051_d0001de0001.pdf

ANEXO 2 - LETRA FINAL "COMO VOVÓ JÁ DIZIA"

COMO VOVÓ JA DIZIA

RAUL SANTOS SEIXAS (RAUL SEIXAS)

PAULO COELHO DE SOUZA (PAULO COELHO)

VOVÓ JA DIZIA

PR'EU SAIR SEM ME MOLHAR

MAS A CHUVA É MINHA AMIGA, EU NÃO VOU ME RESFRIAR

QUEM NÃO TEM COLIRIO

USA OCULOSESCURO

A SERPENTE ESTA NA TERRA,

O PROGRAMA ESTA NO AR

CADA SAMBA NO SEU TOM

CADA COISA EM SEU LUGAR

A FORMIGA SÓ TRABALHA, PORQUE NÃO SABE CANTAR

QUEM NÃO TEM COLIRIO

USA OCULOSESCURO

QUEM NÃO TEM CHAPÉU, PEDE ESMOLA DE OLHAR DURO

QUEM NÃO TEM VISÃO, BATE A CARA CONTRA O MURO

SE VOCÊ NÃO ENTRA AGORA, VOCÊ VAI SE ARREPENDER

O MEU PRINCIPE ENCANTADO

NUNCA SABE O QUE FAZER

SÓ COM A PRAIA BEM DESERTA É QUE O SOL PODE NASCER

TANTA COISA NO CARDÁPIO QUE EU NÃO SEI O QUE COMER

RECEBIDO POR: *Paulo*

14.001 16074 38766

MJ - DPF SR/GB

*aprovada
15/10/1975
Pia de Rivarolo
mat. 6 129 284*

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI
EXAMINADA PELO SCDP DA S.R. DO
DPF - GB, E LIBERADA PARA
GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA
NOS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 77
DO DEC. N.º 20.493, DE 24.01.46,
SOM O N.º 29637
Pia de Rivarolo de 10 de 74

Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/05445/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_05445_d0001de0001.pdf

ANEXO 3 - RAUL AO VIVO EM SANTOS (1982)



Fontes: Memória Raul Seixas. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=sSoRd61edCE>

ANEXO 4 - LETRA ORIGINAL "AFRODITE"

AFRODITE

Roberto de Carvalho

Rita Lee

Que tal nós dois,
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente
Num dulce farniente
Sem culpa nenhuma
Fazendo massagem
Relaxando a tensão,
Em plena vagabundagem,
Em qualquer posição
Falando muita bobagem,
Bulinando com água e sabão

modificado

Lá no reino de Afrodite,
O amor passa dos limites
Quem quiser que se habilite
O que não falta é apetite

ANEXO 5 - LETRA MODIFICADA "BANHO DE ESPUMA"

BANHO DE ESPUMA

Música: Roberto de Carvalho

Letra: Rita Lee

Que tal nós dois,
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente
Num dulce far niente
Sem culpa nenhuma
Fazendo massagem
Relaxando a tensão,
Em plena vagabundagem,
Com toda disposição

Falando muita bobagem,
Esfregando com água e sabão

Lã no reino de Afrodite,
O amor passa dos limites
Quem quiser que se habilite
O que não falta é apetite



Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/08237/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_08237_d0001de0001.pdf

ANEXO 6 - LETRA "BARRIGA DA MAMÃE" ORIGINAL

BARRIGA DA MAMÃE

Roberto de Carvalho

Rita Lee

Ai, que pavor quando leio o jornal,
É só desgraça, é só baixo astral
Meu diploma pendurado na porta,
É o quadro de uma natureza morta

Quero voltar se possível
Pra dentro da barriga da mamãe
Quero voltar invisível
Pra dentro da barriga da mamãe

Ando na rua e tenho medo de ladrão,
Mas se vejo a polícia eu levando logo a mão
Desconfio que banquei a trouxa
Quando perguntaram
Se eu conhecia o Lôxas

Quero voltar se possível
Pra dentro da barriga da mamãe
Quero voltar invisível
Pra dentro da barriga da mamãe

Futebol já virou marmelada,
Briga de cartola sempre acaba em porrada
Manda-chuva bobeou leva chumbo
Trabalhador paga os pecados do mundo

Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em:
http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/08237/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_08237_d0001de0001.pdf

ANEXO 7 - “ÔRRA MEU” EM GRAVAÇÃO DO ESPECIAL RITA LEE



Fonte: Canal Rita Lee. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFKfFWIYa3U>

ANEXO 8 - CAPA DO ÁLBUM KRIG-HÁ! BANDOLO (1973)



Fonte: Memórias da Ditadura. Disponível em:
<https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/raul-seixas/maxresdefault/>; acesso em 09/10/2022.