PAULO GUSTAVO DA ENCARNAÇÃO

ROCK CÁ, ROCK LÁ: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985

ASSIS

2015

PAULO GUSTAVO DA ENCARNAÇÃO

ROCK CÁ, ROCK LÁ: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Dr. Áureo Busetto

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

E56r

Encarnação, Paulo Gustavo da
Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970-1985 / Paulo Gustavo da Encarnação. - Assis, 2015
244 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr Áureo Busetto

1. Rock - Brasil. 2. Rock - Portugal. 3. Imprensa. 4. Política e cultura. 5. Música e juventude. I. Título.

CDD 320
780.92

PAULO GUSTAVO DA ENCARNAÇÃO

ROCK CÁ, ROCK LÁ: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985

COMISSÃO JULGADORA

Tese apresentada para a obtenção
do título de Doutor

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Áureo Busetto (UNESP/ Assis)

1º. Examinador: Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos (UFU)

2º. Examinador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis)

3º. Examinador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick (UNESP/Franca)

4º. Examinador: Prof. Dr. Milton Carlos Costa (UNESP/Assis)

Assis, 17 de julho de 2015.

Às mãos calejadas
E aos abraços acalantados
De meu pai (João Paulo),
Às preocupações ternas
E ao amor incomensurável
De minha mãe (Neusa),
Às múltiplas forças
E ao apoio amigo
De meu irmão (Eduardo),
À solicitude sem tamanho
E ao incentivo
De minha irmã (Adrieli),
Às traquinagens
E ao carinho
De minha irmã caçula (Gisele),
À vida que se renova
Com o olhar cativante
De meu sobrinho (Pedro),
À comunidade da Vila Brasil
(Guaratinguetá-SP)
Terra em que cresci e povo
Que trago em mim,
Ao amor de minha vida
(Paula)
Suprassumo de meu viver.

Agradecimentos

Inicialmente, gostaríamos de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa de doutoramento. A bolsa foi imprescindível para várias etapas da pesquisa, desde a coleta de material em diversos arquivos como a participação em congressos, e, sobretudo, para a realização, maturação e conclusão da tese. Do mesmo modo, agradecemos a mesma instituição por ter concedido a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) entre outubro de 2012 a fevereiro de 2013, em Portugal. Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos cinco meses de concessão de apoio à pesquisa. Registramos nossa gratidão às funcionárias do Departamento de História da FCL – UNESP/Assis, Clarice e Regina, pela simpatia, amizade e carinho.

Fica aqui registrada nossa gratidão ao professor Áureo Busetto pela competência e paciência na orientação desta tese de doutoramento. Apesar de nem sempre acatados e aproveitados pelo orientando, os questionamentos precisos e as sugestões pertinentes foram essenciais para reflexão e elaboração do trabalho. Ao amigo Áureo registramos também nossa admiração e reconhecimento pela nossa formação acadêmica.

Agradecemos aos professores Adalberto Paranhos e Milton Carlos Costa pelas leituras minuciosas e pelas sugestões e críticas formuladas no Exame de Qualificação. Novamente, somos gratos a ambos, pelo incentivo e apoio nesta empreitada acadêmica.

Agradecemos aos professores que compuseram nossa banca de doutoramento: Adalberto Paranhos (UFU), Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis), José Adriano Fenerick (UNESP/Franca) e Milton Carlos Costa (UNESP/Assis).

Registramos nossa gratidão ao professor e historiador Nicolau Sevcenko (*in memoriam*) por ter nos atendido de imediato e cedido gentilmente seu artigo sobre o rock nacional que foi de suma importância para o desenvolvimento de nossa tese.

Nossos agradecimentos a Paulo Mendes Coelho (Paulinho) pelo incentivo e amizade. Valeu, meu leal amigo, revisor e consultor poético. Ao Ulisses Coelho, camarada de luta e amigo sempre presente. Nossos agradecimentos ao Valdir e a Cotoca pelo carinho e amizade. Ao Edvaldo Correa Sotana pela força, amizade e estímulo. Ao amigo-irmão Joe Muneratto, melhor baterista que já vimos tocar e que me deu a honra de participar de nossa banda. Ao meu compadre e amigo Rafael Zanatto, leitor e escritor crítico e politicamente engajado. Agradecemos ao amigo Tiago Cassoli (Quebra Tudo) pela força, pela coragem da verdade e amizade e seu espírito palhaço. À Manoela Valério, Ricardo Abussaf (Turco), Ana Lúcia pela

força e estímulos. A Baruana pelo presente *abstract*. Aos colegas de orientação Vanessa, Eduardo Amando e Wellington e de pós-graduação Juscelino, Humberto, Rafhael, Washington e Mary, Amilson, Germano, Otávio e Tiago. Ao André pelas aulas de inglês. Ao amigo Osmani, uma figura impar. Agradecemos ao José Carlos Muneratto pela amizade e apoio.

Agradecemos aos bares e botecos da vida. Como sabiamente salientou o Prof. Fernando Novais, "não existe intelectualidade sem boemia". Ao Bar do Du. Ao Bar do Chicão. Agradecemos ao Chicão pelo acolhimento, proteção, força e amizade desde meus primeiros dias em Assis, em 2002. A todos os frequentadores de seu boteco, com especial destaque para Carlão Pedreiro, Carlão (Maizena), Djalma, Fião, Léo moto táxi, Marcílio, Maurão, Marcão Carpinteiro, Nei Bombeiro, Paulão, Peixe, Português (Véio), Rodrigo (Vô), Seu Toninho, Seu Canton, Seu Tino (*in memorian*), Seu Arlindo, Seu Dito, Valdeci e Zé Baiano, nosso obrigado pelo incentivo e pelas histórias, traquinagens e risadas. Ao bar da Dona Ângela. Obrigado Senhora Ângela pela amizade, estima e carinho. Obrigado Vó Alzira pelo aconchego e orações. A todos os frequentadores meus agradecimentos, em especial agradeço ao Lucas, Flávio, Bicudo e Sergião pelo estímulo. Ao *Ex-Tensão*, um super abraço à Dona Lucia, Olivia, Leo, Lipe e ao Seu Luis (*in memoriam*). Ao nosso leal amigo Seu Luis, que infelizmente nos privou de sua presença. Palmeirense e roqueiro de corpo e alma. "Velho apressado". Um conselheiro e um amigo para muitos que deixam o lar dos pais para se aventurar em terras estranhas e no mundo acadêmico. Fez, juntamente com sua esposa Dona Lúcia, um papel social importantíssimo e raro, ou seja, ouvir, aconselhar e dedicar atenção a muitos que frequentaram seu estabelecimento. Algo precioso e raro, especialmente num mundo em que cada vez mais as pessoas só querem falar, claro, de si, publicar, tuitar, comentar (a respeito de tudo), postar, ouvir, meu caro amigo, foi e é uma arte. Saudades muitas Seu Velho ..... (impublicável).

A todos os moradores da comunidade da Vila Brasil, em especial aos amigos-irmãos Bocão, Mancha e Fernando Araújo. À Dona Ondina, Dona Ediméia e minha Tia Irene. Aos meus tios Chiquinho (*in memoriam*) e Pedrão (*in memoriam*) muitas saudades. Ao meu pai João Paulo, que me ensinou a afinar o violão, embora não soubesse nenhum acorde; à minha mãe Neusa, que ensinou a mim e meus irmãos a arte e o apreço das letras muitos antes de frequentarmos o colégio; ao meu irmão Eduardo pela força e ajuda financeira em Assis; à minha irmã Adrieli pelo estímulo e à caçula Gisele pela afeição. A todos dedicamos nossa gratidão pelo enorme incentivo, carinho, generosidade e amor. Agradecemos-lhes por sempre se preocuparem com nossa formação tanto educacional quanto de vida. Por fim, nossa eterna

gratidão ao amor de minha vida, Paula. Pela paciência, infinito estímulo, companheirismo e amor dedicado ao longo desta jornada.

Em Portugal agradecemos ao professor José Simões por aceitar nossa proposta de pesquisa em Lisboa. Ao Aristides Duarte pelo livro sobre o rock português. Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Lisboa que me acolheram. Ao Nuno Marques por nos apresentar Carlos Serra, um conhecedor e entusiasta do rock português, que com gentileza e nobreza compartilhou comigo seu conhecimento a respeito do gênero. Ao Seu José Escobar pelo carinho, por nos apresentar uma Lisboa que não figura em nenhum mapa para os turistas, pelas histórias homéricas e companhia nos jantares, regados, claro e sempre, com muito e bom vinho e/ou cerveja, no restaurante de seu filho Nuno Miguel Escobar. Aliás, um agradecimento em especial ao Nuno, pela amizade e senso de humor marcante. Agradecemos o mesmo também pelos livros e CDs a respeito do rock português. Aos colegas que dividiram o apartamento nos quatro meses em Lisboa, Anderson, Luciana e André Cabral.

A todos que apoiaram, incentivaram e/ou mesmo sugeriram e indicaram possibilidades, fica aqui registrada nossa gratidão.

“Queiram ou não, o rock é sempre uma psicanálise. Você fala de sua vida, se coloca nas coisas”.
(Renato Russo)

“Mas o rock é assim como o vento: quanto mais suave, mais arrepiante, e quanto mais furioso, mais irresistível. Só um tolo imagina que pode deter o vento. Não queiram portanto segurar o rock ‘n’ roll, deixem que ele agite o mundo!”.
(Nicolau Sevcenko)

“O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar”.
(Pierre Bourdieu)

“(...) mas se fôssemos simples não seríamos pessoas”. (José Saramago)

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. ***Rock cá, rock lá*: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985**. 2015. 244 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015.

RESUMO

Esta tese de doutoramento trata e reflete histórico-comparativamente sobre o significado de se produzir rock no Brasil e em Portugal entre 1970 e 1985, bem como sobre o papel desempenhado pelo gênero e seus produtos no interior do debate e embate cultural-político, então perpassados por dicotomias como nacional/estrangeiro e alienado/politizado. Quadro histórico, cuja compreensão e possíveis explicações plausíveis nos possibilitam conhecer, compreender e interpretar algumas canções roqueiras investidas de críticas à vida social e política tanto brasileira quanto portuguesa, ambas marcadas, à época, por ditaduras e processos de redemocratização. Assim, buscamos conhecer e compreender historicamente como o rock, de maneira geral, foi visto e definido tanto por roqueiros quanto por diversos agentes do campo cultural e da mídia. De igual modo, cuidamos das visões e apreciações que roqueiros, agentes culturais e midiáticos lançaram sobre o rock, dentro de uma lógica da "marginalidade" e à luz de estereótipos relativos à rebeldia juvenil e violência – fosse esta advinda do universo roqueiro, fosse impingida a ele por agentes e instituições sociais e políticas diversas. E enfocamos, de um lado, como no Brasil e em Portugal o rock e seus agentes se posicionaram no debate cultural-político que, entre outras questões, se ocupou com tentativas de definição do gênero como nacional ou estrangeiro, e, de outro, as maneiras com que roqueiros brasileiros e lusitanos e suas canções integraram embates que procuravam identificar o rock como alienado ou politizado; sempre sem perder de vista as ações de diversos agentes culturais e da mídia relativas a tais quadrantes. Tal caminho nos permite defender a tese de que o rock produzido em língua portuguesa, no Brasil e em Portugal, desde os anos 1950 passava por um processo de nacionalização que culminaria, a partir da década de 1970 e, com especial destaque, na primeira metade dos anos de 1980, no denominado rock nacional; o qual expressou mensagens com críticas políticas e sociais tanto às realidades nacionais quanto à mundial, tornando-se, assim, um catalisador e um difusor de anseios e visões de mundo de uma parcela da juventude de ambos os países.

Palavras-chave: Rock – Brasil. Rock – Portugal. Imprensa. Política e cultura. Música e juventude.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. ***Rock here, rock there*: rock production in Brazil and Portugal in the press – 1970/1985**. 2015. 244 f. Thesis (PhD in History). – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015.

ABSTRACT

This doctoral thesis historical-comparatively deals with and reflects about the significance of producing rock in Brazil and Portugal between 1970 and 1985, and the role played by the genre and its products into the cultural-political debate and confrontation, intermingled then by dichotomies such as national/foreign and alienated/politicized. The understanding and the possible plausible explanations of this historical framework allow us to know, understand and interpret some rock songs containing criticism of Brazilian as well as Portuguese social and political life, both marked at the time by dictatorships and democratization processes. Thus, this work seeks to know and understand how rock, in general, has historically been seen and defined by both rockers and different agents of the cultural field and the media. Also, it covers rockers and cultural and media agents' views and assessments on rock within a logic of "marginality" and in the light of stereotypes concerning the youth rebellion and violence – whether arising from the rocker universe or foisted to it by agents and social institutions and different policies. And it focus, on the one hand, how in Brazil and in Portugal rock and its agents have been positioned in the cultural-political debate that, among other issues, has attempted to define rock as domestic or foreign, and on the other, the ways in which Brazilian and Lusitanian rockers and songs integrated confrontations that sought to identify the rock as alienated or politicized; always bearing in mind the actions of various cultural agents and the media relating to such segments. Such path makes it possible to argue that the rock produced in Portuguese language in Brazil and in Portugal since the 1950s went through a process of nationalization that would culminate, from the 1970s and, with special emphasis in the first half of the 1980s, the so-called national rock, which expressed messages with political and social criticism both about national and international realities, thus becoming a catalyst and a diffuser of aspirations and worldviews of a portion of the youth of both countries.

Keywords: Rock – Brazil. Rock – Portugal. Press. Politics and culture. Music and youth.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM I – Página do jornal *Diário Popular* p.90
IMAGEM 2 – Cartaz do filme “Sementes da violência” p.100
IMAGEM 3 – Cartaz do filme *Rock around the clock* p.102
IMAGEM 4 – Cartaz para motoristas – Festival Vilar de Mouros 1971 p.125

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Brasil

FSP – Folha de S. Paulo
JB – Jornal do Brasil
OESP – O Estado de S. Paulo
OG – O Globo

Portugal

DGS – Direção Geral de Segurança
DN – Diário de Notícias
DP – Diário Popular
FEC – Frente Eleitoral dos Comunistas
GNR – Guarda Nacional Republicana
LCI – Liga Comunista Internacionalista
MC – Mundo da Canção
MES – Movimento de Esquerda
PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado
PREC – Processo Revolucionário em Curso
RDP – Radiodifusão Portuguesa
RTP – Rádio e Televisão Portuguesa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....15

1 – CAPÍTULO I – PLANET ROCK.....36
1.1 – A rotulação está no coração da cultura *pop*: um pequeno prólogo.....36
1.2 – Rock: um jeito de ser e uma maneira de se expressar.....44
1.3 – Rock: uma miscelânea de difícil definição.....63
1.4 – Rock à margem – das fímbrias para o âmago da sociedade.....79

2 – CAPÍTULO II – ROCK BANDIDO.....88
2.1 – Cabeludos e guedelhudos.....88
2.2 – Delinquência, rebeldia e atitude.....98
2.3 - Violência sob e sobre o rock.....108

3 – CAPÍTULO III – EM DEBATE: NACIONAL *VERSUS* ESTRANGEIRO.....122
3.1 – Festivais lá, festivais cá.....122
3.2 – Ser ou não ser nacional, eis a questão.....142
3.3 – Rock com banana, rock com bacalhau.....171

4 – CAPÍTULO IV – NO EMBATE: ALIENADO *VERSUS* POLITIZADO.....182
4.1 – Ser ou não ser politizado, eis outra questão.....182
4.2 – Rebeldes sem, por ou com causa? Rock e juventude.....193
4.3 – Rock de caserna: a força “armada” roqueira.....207
4.4 – Mestre, eu vi El Rei andar de quatro.....216

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....225

REFERÊNCIAS.....231

INTRODUÇÃO

Temática

Durante nossa pesquisa de mestrado sobre o rock brasileiro produzido nos anos 1980, duas questões, volta e meia, tomavam-nos de assalto. A primeira, o rock é nacional? Afinal, o que é rock brasileiro? Outra que circulava em nosso pensamento era como se configuraram, construíram-se e se constituíram algumas imagens e imaginários a respeito do rock e do roqueiro?

Entre 2009 e 2010, ainda estávamos a integrar a banda LOssOtrOs, na busca de ouvir novos sons, experiências musicais, estilos, gêneros e, claro, rock, pesquisamos por meio do canal da internet *You tube*, muita música em outros países, como na Argentina, Chile, Uruguai, Japão, Nigéria – que, por sinal, tem bandas excelentes, rock de muita qualidade –, e também em Portugal. A ideia de pesquisar o rock em Portugal foi ganhando corpo. Por meio também da internet soubemos do livro *Memórias do rock português*, do aficionado roqueiro e professor de ensino básico em Portugal, Aristides Duarte. O pesquisador gentilmente nos enviou o livro. A obra foi o pontapé inicial para novas pesquisas e elementos para fundamentar nosso projeto de doutoramento.

Vários fatores contribuíram para a maturação da empreitada de fazermos uma história comparativa entre Brasil e Portugal. Primeiramente o idioma. Em segundo lugar, fomos percebendo as várias aproximações do rock em ambos os países, desde a chegada do gênero, os primeiros passos, o iê-iê-iê brasileiro e o yé-yé lusitano, as proximidades do rock nos anos 1980, época, inclusive, em que o rock nacional ganha destaque. No campo da política, ambas as nações, claro, com suas peculiaridades e singularidades, passaram por ditaduras. Desse modo, procuramos refletir e comparar historicamente o rock cá e o rock lá.

A pesquisa em História é como mergulhos num lago que nos é familiar, mas sem que saibamos ao certo a profundeza de suas águas. Ela é capaz de nos revelar substratos e elementos que antes passavam despercebidos à nossa visão e/ou que estavam longe do nosso alcance, submersos.

Assim, esta pesquisa foi pautada pelo objetivo de tratar e refletir comparativa e historicamente sobre o que significava produzir rock nacional (lusitano/brasileiro), além de analisar o papel desempenhando pelo gênero e seus produtos no debate cultural-político sobre

o nacional e o estrangeiro. Buscou também discutir o lugar do rock luso e brasileiro no embate entre a alienação e o politizado e, por sua vez, interpretar algumas canções que proporcionaram um conjunto de críticas com relação à vida social e política brasileira e portuguesa durante a década de 1970 até meados de 1980. Para tanto, percebemos que foi necessário analisar num primeiro instante como o rock, de maneira geral, foi visto e compreendido e as principais definições imputadas ao gênero por parte dos roqueiros, do campo cultural e, principalmente, dos agentes da mídia, tanto no Brasil quanto em Portugal. Num segundo momento, discutir o rock dentro de algumas relações que permearam o gênero no período, dentro de uma lógica de "marginalidade". Portanto, debatemos a relação e o relacionamento entre estereótipos, a rebeldia e a violência dentro e sobre o rock.

Esta pesquisa de doutorado defende a tese de que o rock produzido em língua portuguesa, no Brasil e em Portugal, desde os anos 1950 vinha num processo de nacionalização que culminaria, a partir da década de 1970 e, com especial destaque, para os anos 1980, no denominado rock nacional. Assim, há rock nacional, e o rock português e brasileiro são frutos de várias bandas e cantores de distintas épocas do repertório roqueiro. Do mesmo modo, defendemos a tese que o rock produzido durante o período de 1970-1985 expressou e lançou mensagens musicais com críticas políticas e sociais. Ele se tornou, por conseguinte, um catalisador e um difusor de anseios e visões de mundo de uma parcela da juventude que não estava disposta a ver suas expectativas com relação à vida cultural e à política encerradas nas dicotomias: nacional/estrangeiro, popular/elitista, capitalismo/socialismo. O rock teve um papel provocador de comportamentos e de atitudes na juventude com relação ao campo político e social de ambos os países.

A estruturação e a consolidação do rock no campo musical, tanto no Brasil quanto em Portugal, ocorreu especificamente na década de 1980. No Brasil, o denominado rock dos anos 80 se fixaria definitivamente como mais uma vertente no caldeirão musical brasileiro. Em Portugal, em fins da década de 1970 e até meados dos anos 1980, o gênero vivenciaria o chamado "boom do rock português". Porém, o rock setentista não passou despercebido no campo musical e nem foi totalmente silenciado e amordaçado pela censura que vigorava nas ditaduras dos dois países. Experiências roqueiras nesse período ecoaram na acústica de ambos países com acordes e letras que traziam motes e críticas políticas.

As críticas ao rock no Brasil e em Portugal, desde os primeiros acordes do gênero, foram, sobretudo, direcionadas a um suposto caráter alienante e a uma rebeldia sem causa. Muitas definições e críticas de jornalistas, intelectuais e críticos procuravam, e ainda tentam,

aprisioná-lo sob o rótulo da alienação, sufocando e asfixiando a compreensão histórica do rock por privilegiarem outros acordes e canções da história musical lusa e brasileira.

Experiências roqueiras no Brasil datam desde os anos 1950, com a versão e gravação, em inglês, da canção “Rock Around the Clock”, do conjunto Bill Halley and His Comets, feita pela cantora Nora Ney, em outubro de 1955. Em 1957, Cauby Peixoto gravou “Rock and Roll em Copacabana”, composta por Miguel Gustavo. No mesmo ano, foi lançado “Enrolando o rock”, de Betinho e Seu Conjunto. Em 1959, surgiu Celly Campello e, posteriormente, seu irmão Tony Campello. Durante os primeiros anos da década de 60, apareceram novos intérpretes de rock, com especial destaque para Demétrius, Sérgio Murilo e Ronnie Cord. Em Portugal surgiram agrupamentos e cantores que não chegaram a fazer sucesso como os casos brasileiros: Joaquim Costa, Zurita de Oliveira, Zeca do Rock, Carlos Menezes – um dos primeiros a introduzir a guitarra elétrica em Portugal – Victor Gomes e os Gatos Negros. Não menos importante foram os conjuntos Jorge Machado e Shegundo Galarza. Embora não fossem expressamente bandas de rock, a partir desses dois agrupamentos surgiram as primeiras referências ao rock (RAPOSO; FUTRE, 2013).

O rock produzido na década de 1960 em terras brasileiras (Jovem Guarda) e em solo lusitano ficariam conhecidos, respectivamente, como iê-iê-iê e yé-yé, sinônimo de rock nessa época devido, sobretudo, à música “*She loves you*”, que continha a vocalização “yeah, yeah, yeah”, gravada pela banda *The Beatles*, em 1963.

Nas décadas de 1970 e 1980, as proximidades entre o rock brasileiro e o lusitano chamam a atenção. O rock setentista nos dois países é comumente marcado e conhecido mais pela memória de alguns jornalistas, críticos, fãs e músicos, criando, por sua vez, certa “marginalidade” do gênero no campo musical.

Cabe destacar que não estamos afirmando que o rock em ambos os países é igual, homogêneo e uniforme. O que buscamos destacar em nosso trabalho são as muitas proximidades e distanciamentos que cercearam o rock desde a sua chegada no Brasil e em Portugal e na sua trajetória nas décadas de 1970 e 1980. Seja como for, nesse período, o rock não deixou de expressar opiniões sobre temas e questões políticas e sociais.

O rock tem bastante acolhimento por sua música, seu balanço e musicalidade. Como bem ressalta Roberto Muggiati (1981, p.102), o gênero, principalmente cantado em inglês, tem uma ampla aceitação mesmo em países onde a língua não é a inglesa. O ouvinte estrangeiro absorve e cria simpatia com o gênero apenas com os sons e vocalização e, em muitos casos, acaba gostando das canções mesmo não entendendo nada o que as letras supostamente dizem, absorvendo a voz em seu caráter físico, sem nenhuma conotação mais

especificamente intelectual. Muggiati complementa: “Apesar de tudo isso, persiste o fato de que os mais importantes artistas de rock são todos hábeis manipuladores da palavra. Nunca, por exemplo, a palavra foi tão importante no rock, tão valorizada, como nos últimos LPs de John Lennon, em que cada canção oferece um comentário filosófico sobre a condição humana. [...] A letra aparece assim como uma espécie de suplemento verbal da música, ou mesmo como seu suporte ideológico”.

Se pudéssemos denominar, classificar ou mesmo escolher apenas uma definição para o rock, reflexão e discussão que desenvolvemos no primeiro capítulo desta tese, sem dúvida alguma partiríamos da seguinte afirmação: o rock é essencialmente paradoxal, constituído de dicotomias e antagonismos. E é polimorfo, tomando o conceito cunhado pelo historiador Paulo Chacon (1995) que discutiremos mais adiante.

Embora Marcos Napolitano (2002, p.49) não cite diretamente o rock, podemos pensar o gênero roqueiro por meio das reflexões apontadas por ele, ou seja, o pensamento em torno da música popular foi se construindo e se constrói na esfera pública, com seus valores e expectativas, traduzindo processos de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas. Ou seja, a história da música popular deve ser pensada dentro da esfera musical como um todo, fugindo das velhas dicotomias entre o caráter “purista” e o “híbrido”. Ainda conforme Napolitano (2001, p.338), na discussão sobre indústria cultural e música engajada, sobre música erudita *versus* música popular, fica muito difícil isolar elementos singulares, como, por exemplo, “alienação” e “participação”, “bom gosto” e “vulgaridade”, pois “todas essas categorias podem estar presentes, estruturalmente, numa mesma obra, destacando-se em meio à indiferenciação dos produtos, *conforme o momento histórico em questão”*.

E por meio da relação música e política, no caso em tela, rock e política, é possível chegar a terrenos que, mesmo aparentemente apresentados como paisagens desérticas e estéreis, são searas para serem trilhadas pelo historiador do contemporâneo. Como bem enfatizou René Rémond (1996, p.449-450), “o político é uma das expressões mais altas da identidade coletiva: um povo se exprime tanto pela sua maneira de conceber, de praticar, de viver a política tanto quanto por sua literatura, seu cinema e sua cozinha. Sua relação com a política revela-o, da mesma forma que seus outros comportamentos coletivos”. Apesar de não citar a música, a proposta de Rémond, compartilhada por muitos historiadores da política, amplia cada vez mais o campo da análise histórica do político, descortinando novos objetos antes ofuscados e desprezados; apontando, portanto, um novo horizonte de estudos à renovada história política. Consonante às perspectivas abertas por Rémond e seu grupo, os estudos históricos sobre o político que tomam a música como objeto podem ganhar novos contornos e

revelar novas apropriações do político, ainda mais quando direcionados às diversas e diferentes manifestações musicais.

É interessante ressaltar que, ao trabalharmos com as noções empregadas por Rémond, ao fazer pesquisa em história política, consideramos o conceito de político muito mais que meramente institucional. Ou seja, trabalhamos com a ideia de que o político está muito além do elo restrito com o Estado, dos partidos e/ou movimentos políticos. Justamente por isso buscamos subsídios e reflexões que partam e contribuam para a discussão, uma vez que o político atravessa as relações, o cotidiano, os lazeres, o consumo, as práticas esportivas, a convivência, os vícios e, obviamente, está presente nas artes, como a música, ou, no nosso caso particular, no rock. Como refletiu o historiador Adalberto Paranhos (1998, p.53), o conceito de política pode ser tratado "como espaço de criação individual e coletiva, múltiplo, contraditório, conflituoso, aberto, no cotidiano da existência humana, à expressão dos mais diferentes desejos e interesses".

Defendemos a tese de que quando um músico, um roqueiro, um ator, um artista, de modo geral, diz, canta, pronuncia-se como apolítico, ou seja, não se preocupa com política e tem aversão aos partidos políticos, ele, sem a devida percepção, está sendo político. Talvez não na forma ou segundo a fórmula como querem e desejam muitos, mas não podemos negligenciar que seu discurso está impregnado de política. Com base nas considerações teóricas de Pierre Bourdieu, deve-se acrescentar que o músico, ao dar publicidade a tal posição, ela, se pensada em termos das relações sociais históricas que possibilitaram sua formulação e divulgação, nunca servirá à inação ou à neutralidade, até porque, independentemente da vontade dele, múltiplas e interessadas apropriações da sua posição podem levar água a um ou outro moinho político.

José Miguel Wisnik (1992, p. 114), por exemplo, defende a ideia de que a música, mesmo de forma "truncada", no sentido de não se expressar claramente, sempre apresenta um viés político:

> em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca de seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. O uso da música, com toda "a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e as multidões", como dizia Mário de Andrade, envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização

> ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock).

Esse tipo de consideração teórica reverbera em parte da crítica. Como o caso da jornalista Ana Maria Bahiana, que, na revista *Bizz*, aponta canções que criticavam a realidade social, racial e política entre os anos de 1920 e 1940, como os *blues* de Robert Johnson, Howlin Wolf e Muddy Waters, nas baladas de Leadbelly, com histórias sobre tuberculose, alcoolismo, fome, desemprego e os retratos da vida de boias-frias. Canções com cunho político especificamente se desencadearam, sobretudo, a partir da Grande Depressão dos anos de 1930 nos Estados Unidos, como o cantor Woody Guthrie, que trazia a máxima colada no violão: "Esta é uma máquina de matar fascista". Três décadas depois, um aluno da Universidade de Minneapolis, após ler repetidas vezes o livro de memórias de Guthrie, *Bound for glory*, empacotou sua guitarra e decidiu visitar Guthrie, o qual estava semiparalisado pela doença de Huntington num hospital de Nova York. O aluno se chamava Robert Zimmerman, nome logo mudado para Bob Dylan. Na década de 1960, Bob Dylan desencadeará a denominada "canção de protesto". O cantor criticaria muitos aspectos sociais e políticos, como também, lançaria, posteriormente canções com perguntas como: "Quanto tempo até a paz?" "A quem servem os mestres da guerra?" "Você não entende este mundo, entende, Mr. Jones?"[1].

O *rock and roll* já nasceu com raízes políticas do *blues* e do *folk*. Seu primeiro traço político deve-se, sobretudo, à sensualidade de sua dança. Para os críticos e conservadores em geral, era necessário controlar o corpo, e o rock justamente o fazia mexer e ferver. Em meados da década de 1950, quando o ex-motorista de caminhão Elvis Presley era filmado inicialmente pelas lentes da TV somente da cintura para cima, uma vez que seu rebolado era considerado obsceno para os padrões vigentes da sociedade americana, o rock já incomodava pela sua sensualidade – traços embrionários do blues. Com bem refletiu o historiador Nicolau Sevcenko:

> Lembremos que quem lançou Elvis Presley, o pai da coisa toda, foram o disco, o rádio, o cinema e a TV. Sobretudo a TV. Eles queriam uma imagem domesticada e controlada do ídolo, por isso a TV só o mostrava da cintura para cima. Mas a moçada queria o veneno, o feitiço, a loucura e isso tudo estava da cintura para baixo. E foi assim, admirando fascinada a pélvis do Elvis, que a juventude descobriu o próprio[2].

---

[1] *Bizz*, outubro de 1992.
[2] SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan.1985.

Como lembra Ana Maria Bahiana ao refletir sobre rock e política:

> Rock´n´roll é sobre sexo. Sexo, e seu companheiro ideal: a falta do que fazer. O diabo, pai da preguiça, também é progenitor do rock: essencialmente, inequivocamente, continuamente, a música fala aos baixos instintos, ao animal debaixo da pele da civilização. (...) rock e política se namoraram de modo decisivamente explícito. E nem sempre a favor das forças do progresso, embora sexo seja algo tão iluminador: há rock atrás de muito skinhead preconceituoso, de muito imperialista ganancioso, de muito machista ignorante, de muito racista estúpido. Rock, por ser extremo, gera tanto generosidade desmedida (e ingênua, até) quanto intolerância cega. Política, como sexo, é território das paixões regido mais por Vênus que por Apolo, mais pela terra que pelo sol, mais pela deusa que pelo Deus. E é ai que o rock se sente mais à vontade[3].

Além do que salientou acertadamente Bahiana sobre uma pequena parcela preconceituosa, racista e machista, e podemos acrescentar também xenófoba, no rock, há também rock como o de Marvin Gaye, que, já na década de 1960, trazia a preocupação ecológica com a canção "Mercy, Mercy". Como também na desconstrução do hino nacional americano apresentada por um dos maiores guitarristas da história do rock, Jimi Hendrix[4], podemos perceber a relação de uso ou apropriação de nomes, trechos ou canções de rock por parte do público para atos e manifestações políticas, por exemplo, nas canções de Bob Dylan, *Beatles* e *Rolling Stones*. A ala radical da SDS americana (Students for a Democratic Society) formaria, em 1969, a organização clandestina Weatherman, nome tirado de um verso da canção "Subterranean Homesick Blues", de Bob Dylan, e que continha os versos: "You don't need a weatherman to know which way the wind blows" (Você não precisa de um meteorologista para saber de que lado está soprando o vento). Uma outra facção de esquerda, que assumiu uma série de atentados a bomba em Nova Iorque contra os escritórios de grandes corporações (IBM, Mobil Oil), intitulava-se Revolucionária # 9, nome bastante assemelhado ao de uma canção dos *Beatles*, "Revolution #". A canção "Street Fighting Man", de Mick Jagger e Keith Richards, dos *Rolling Stones*, foi adotada como hino dos radicais e yippies num protesto em Chicago, na Convenção do Partido Democrata, sendo, inclusive, censurada pela polícia local. A letra também foi impressa no Songbook of the Internacional Workers of the World (Cancioneiro dos Trabalhadores Industriais do Mundo) (MUGGIATI, 1981, p. 14-5 e 24).

---

[3] *Bizz*, outubro de 1992.
[4] *Ibidem*.

A segunda metade dos anos 1960, especialmente, com os *hippies* e a contracultura foi uma ebulição política que misturava rock, comportamento, drogas, liberação sexual e utopia. Na cidade de Berkeley, Estados Unidos, onde viviam estudantes, gente de ruas, liberais de esquerda e negros, juntos constituindo, assim, uma maioria radical, elegeram o afrodescendente Warren Widener para prefeito. Um exemplo de contracultura, e do tipo de sociedade que se queria implantar ali, foi a construção do Parque do Povo, no verão de 1969. Segundo Muggiati (1981, p. 28), essa manifestação espontânea durou pouco:

> A polícia e a guarda nacional foram convocadas pelo governador Reagan da Califórnia para reprimir pela força os estudantes e demais voluntários que construíram um parque público – com jardins, *playgrounds*, fontes de água e música – num terreno abandonado da Universidade de Berkeley. O parque foi arrasado pela guarda nacional, a polícia matou um estudante e o terreno foi transformado em estacionamento de automóveis.

A aura contestadora do rock se consolidou especialmente com o surgimento do movimento de massas de jovens contra a guerra do Vietnã. Essa fase é importante simbolicamente para se captar a relação explícita entre rock e política. Já em meados da década de 1970, surgiriam a fúria, a contestação, o anarquismo e o ceticismo do punk rock em relação ao futuro.

É interessante destacar que a política não é algo exterior aos indivíduos, ela é incorporada como é transmitida em nossas atitudes, escolhas e comportamentos, bem como está presente em nosso cotidiano e em nós mesmos. Desse modo, podemos pensar a política também por meio do que Félix Guattari denomina (1986, p.47) de “revolução molecular”, ou seja, a ideia diz respeito

> sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (o que está em jogo no sonho, na criação, etc,); pessoais (por exemplo, as relações de autodominação, aquilo que os psicanalistas chamam de Supergo); e interpessoais (a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa, profissional, na relação com a vizinhança, com a escola, etc.).

Como salienta Guattari (1986, p.47), “a revolução molecular consiste em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo”. Do mesmo modo, Félix Guattari destaca que os microprocessos revolucionários não são necessariamente da natureza das relações sociais. “Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura

pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo" (GUATARRI, 1986, p.47).

O rock traz muitas vezes, como veremos no quarto capítulo, uma linguagem revolucionária, uma vez que está carregado de microprocessos políticos, de questionamentos e/ou mesmo reflexão de comportamentos ou situações vividas em sociedade, sobretudo os vivenciados pela parcela jovem. Vale destacar que, obviamente, podem ser encontrados no gênero canções e/ou posicionamentos reacionários e conservadores.

Enfim, pensamos e buscamos trabalhar a relação rock/política como resultado de um feixe de relações sociais, cujos subsídios principais podem ser percebidos em discursos, nos comportamentos e, inclusive, nas aparentes ausências de elementos e ingredientes da política. Adalberto Paranhos (2012, p.35) elucida muito bem, em seu texto intitulado "História, política e teatro em três atos", alguns arpejos da política: "o mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não". Embora esteja citando a relação entre política e teatro, acreditamos que possamos partir dos mesmos pressupostos para refletir e discutir a relação entre rock e política.

Fontes e metodologia

A análise das canções dos principais cantores e bandas brasileiras e lusas abarca o repertório produzido entre 1970 e 1985. O marco cronológico inicial desta pesquisa se deve primeiramente ao fato de que o rock a partir do final dos anos 60 e início dos 70, tanto no Brasil quanto em Portugal, dialogará com gêneros denominados nacionais justamente quando o rock e o *pop* inglês e americano se difundiam massivamente, inclusive via turnês. Já o marco final, no caso português, deve-se ao surgimento, em 1985, daquilo que comumente se popularizou denominar de "música moderna portuguesa". No caso brasileiro, isso se deve a dois fatores, um de ordem musical, e outra de natureza política, isto é, o advento do Festival Rock in Rio e o processo de redemocratização política.

A escolha das bandas e cantores, tanto brasileiros quanto portugueses, não ocorreu por critérios qualitativos das canções, arranjos, letras, músicas, mas porque, em razão de terem obtido maior destaque midiático, seus trabalhos repercutiram mais largamente entre o

público-alvo, e por apresentarem, de certa maneira, uma carreira contínua e com vários álbuns ao longo dos anos. Ou seja, selecionamos os roqueiros pelo critério mercadológico. Buscamos analisar exatamente as manifestações e as músicas roqueiras que mergulharam e foram banhadas – ou se afogaram – nas águas da indústria fonográfica e nos meios de comunicação de massas, o que contribuiu mais facilmente para a divulgação e reverberação de suas manifestações e representações sobre os temas políticos e sociais.

Ao selecionarmos diferentes cantores, músicos e bandas brasileiros e portugueses, de períodos diferentes no e do campo musical, não projetamos a ideia de que eles formam um grupo homogêneo e nem que integram ou formam um projeto e/ou movimento musical articulado. Também não pretendemos rotular os músicos roqueiros como líderes revolucionários ou porta-vozes oníricos da juventude e/ou mesmo salvadores da pátria, mas pontuar e contribuir comparativamente – por outras notas e acordes – para o conhecimento e compreensão de alguns aspectos de interseção entre a história política e cultural do Brasil e Portugal contemporâneos.

Para tanto utilizamos o estudo comparativo entre o rock brasileiro e lusitano, uma vez que permite iluminar e desofuscar um objeto ou situação a partir de outro, de modo que nos dispomos a fazer analogias, a identificar semelhanças e diferenças entre duas realidades, e perceber as variações de um mesmo modelo. Aliás, como salienta Marc Bloch:

> (...) escolher, em um ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas da sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras. São portanto necessárias duas condições para que haja, historicamente falando, comparação: uma certa semelhança entre os fatos observados – o que é evidente – e uma certa dessemelhança entre os meios onde tiveram lugar. (BLOCH, 1998, p.120-1).

De acordo com José D' Assunção Barros em "História comparada: um novo modo de ver e fazer História (2007, p.03-04), a História Comparada consiste na possibilidade de examinar "sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas, duas estruturas situadas no espaço e no tempo, dois repertórios de representações, duas práticas sociais, duas histórias de vida, duas mentalidades, e assim por diante". Logo, "faz-se por mútua iluminação de dois focos distintos de luz, e não por mera superposição de peças". Segundo o autor:

> O anacronismo, a analogia enganadora, a generalização indevida, a indução mal encaminhada, estes são alguns dos pequenos riscos e armadilhas que se encontram como que dissimuladamente espalhadas pelos aminhos e trilhas abertos por este fazer histórico, quase que à espera para devorar o historiador incauto que adentra estas mesmas trilhas sem o devido preparo. É preciso distinguir perfeitamente a boa da má analogia; a generalização aceitável, da camisa de força em que são mal acomodadas sociedades e experiências históricas dotadas de singularidades que as fazem únicas; a aparência similar que apresentam alguns processos, de suas motivações mais profundas (por vezes territórios de diferenças fundamentais que a mera aparência factual costuma ocultar).

No entanto, Barros (2007, p.21-22) salienta que a História Comparada contempla a possibilidade de comparação entre sociedades distanciadas no espaço e no tempo. E cita, como exemplo, o caso Robert Darnton, o qual, numa entrevista, concedida em 1996, discutiu sobre uma pesquisa que estava a realizar a respeito da censura em três sociedades bem distintas: a França do Antigo Regime, a Índia britânica do século XIX e a Alemanha Oriental do século XX. Conforme Barros, a pretensão de Robert Darnton "não era encontrar similitudes muito diretas entre as três situações, pois, como assinala Darnton, cada cultura tem o seu próprio dialeto e especificidades". Mas, sim, "examinar duas questões específicas, verificando como elas se apresentam em cada uma destas realidades; como os censores realizaram o seu trabalho em cada uma destas sociedades, e como eles entenderam o que estavam fazendo".

Segundo Neyde Theml e Regina Bustamante em "História Comparada: olhares plurais" (2007 p.10-11):

> É necessário afastar-se de todo o tipo de hierarquização de culturas e sociedades, de níveis de realidades estanques ou de supremacia de um domínio sobre o outro, pois existem diversas redes de imbricações, quando se trata de fenômenos sociais, que não são necessariamente lineares, causais e evolutivas. Estas redes têm mais condições de serem percebidas e elucidadas quando se tornam objeto de uma abordagem comparativa pela construção de um conjunto de problemas que perpassam as pesquisas da equipe disposta a trabalhar comparativamente. Logo, não há preocupação com hierarquias, pois não se objetiva formular modelos abstratos, leis gerais, relações de causalidades, origem nem essência dos fenômenos, mas sim descobrir formas moventes e múltiplas com as quais as sociedades se depararam, as representaram e se transformaram.

As autoras ainda salientam: "O processo do método comparativo é justamente o que permite estabelecer o estranhamento, a diversificação, a pluralização e a singularidade daquilo

que parecia empiricamente diferente ou semelhante, posto pelo *habitus* e reproduzido pelo senso comum" (THEML; BUSTAMANTE, 2007, p. 15).

Desse modo, para desenvolver nossa pesquisa comparativa selecionamos os jornais paulistas *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*, os cariocas *Jornal do Brasil* e *O Globo*, bem como a revista *Veja*; os jornais lisboetas *Diário de Notícias* e o *Diário Popular*, mais a revista *Mundo da Canção*, no período compreendido entre 1970 a 1985. A escolha dos jornais decorreu, primeiramente, de serem os mais vendidos, tanto no Brasil quanto em Portugal. As três cidades, São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa eram grandes centros urbanos que, além da importância econômica, social e política, destacavam-se no setor editorial, bem como comportavam as principais as emissoras de rádio e TV.

A imprensa, há décadas, tem sido elemento de atenção dos historiadores como uma fértil fonte para germinação de reflexões e florescimento de análises. Conforme Tania Regina de Luca (2006, p.315), "se, no início dos anos 70, o uso da imprensa era diminuto, a situação alterou-se radicalmente nas décadas seguintes, com os jornais e revistas passando a ocupar lugar dos mais destacados nas pesquisas históricas". Ademais, em complementação à assertiva de Luca, a imprensa passou, de maneira significativa, a integrar o rol de objetos da História, no embalo das discussões e inovações teórico-metodológicas que foram oferecidas pela Nova História Cultural e História Política Renovada.

De modo geral e, por vezes, esparsa, ambos os movimentos historiográficos preconizam que os periódicos, em estudos históricos da cultura e da política, devem ser tomados como narradores, comentaristas e participantes do mundo social. Logo, não são apenas caixas de ressonância de discursos políticos e culturais particulares, posto que eles podem influir em práticas políticas, atividades culturais e comportamentos, sendo também influenciados por estes. E, de igual modo, advogam que a pesquisa histórica que toma a imprensa como fonte não pode deixar de conhecer e analisar a organização e o funcionamento dos jornais e revistas focalizados, sobretudo as atuações públicas e privadas deles e suas estratégias comerciais. Isto em razão de que, há mais de um século, os produtos da imprensa atingem um público variado, oferecem conteúdo calcado em várias fontes e pontos de vista, apresentando informações fragmentadas e heterogêneas. Essa situação é decorrente do fato de que a imprensa, a partir do início do século XX, passou a refletir perspectivas do mercado, do Estado, projetos editoriais, políticos e posições dos leitores, o que a torna, cada vez mais, um objeto de complicada análise. Logo, são elementos que permitem entender a razão de historiadores trabalharem, comumente, com determinados focos dentro do jornal e da revista,

longe, portanto, de tomá-los na sua íntegra. Nessa direção, os historiadores têm centrado seus estudos, como bem caracterizou Nicolau Sevcenko (2003, p. 43):

> (...) em editoriais, que refletem a opinião da empresa que encabeça o jornal e, portanto, suas conexões políticas mais evidentes, [...] ou então as colunas e seções assinadas, que formam bolsões de sentido articulado e em séries que têm uma duração contínua e que podem ser desdobradas ao longo do tempo.

Do ponto de vista metodológico, deve-se destacar que, há muito, três amplas e distintas correntes de abordagem dos periódicos têm sido empreendidas: a sociológica, a discursiva e a histórica como se pode perceber na leitura da coletânea de artigos organizada por Sérgio Porto (2002). Em nossa tese de doutoramento, a imprensa é vista na perspectiva histórica, orientação associada a algumas sugestões fornecidas pelo fértil artigo de Renée Zicman (1981) a respeito do estudo histórico de periódicos. Zicman considera que as relações entre História e imprensa se encaixam em duas vertentes interpretativas, a "história da imprensa" e a "história através da imprensa". Na primeira, o foco de atenção e análise se centra na trajetória histórica dos órgãos de imprensa, cuidando em destacar e analisar as suas principais características dentro de um determinado período. Em relação à segunda, o foco recai sobre os materiais da imprensa como fonte primária para a realização do estudo de um determinado assunto/tema (ZICMAN, 1981, p. 89).

Assim, esta tese, em relação ao material da imprensa consultado, inscreve-se na segunda perspectiva de análise oferecida por Zicman, isto é, buscou-se conhecer compreender as concepções sobre o rock e o universo roqueiro emanadas dos principais jornais brasileiros e lusitanos ou as de autoria de outros agentes sociais que os periódicos difundiram, durante contextos políticos, culturais e jornalísticos determinados, sem, contudo, perder de vista, na medida do possível, as dimensões sociológicas, políticas e históricas dos órgãos de imprensa pesquisados. Enfim, nossa pesquisa foi pautada pela seguinte assertiva de Zicmam (1981, p. 90): "Toda pesquisa realizada a partir da análise de jornais e periódicos deve necessariamente traçar as principais características dos órgãos de imprensa consultados. Mesmo quando não se faz História da Imprensa propriamente dita – mas antes o que chamamos História Através da Imprensa – está-se sempre 'esbarrando' nela, pela necessidade de historicizar os jornais".

Indicações metodológicas elaboradas por Pierre Albert, citadas e aceitas por Zicmam (1981, p. 91), foram, também, imprimidas ao desenvolvimento de nossa pesquisa, sempre que possível e à luz das preocupações centrais de nosso estudo sobre o rock no Brasil e em Portugal.

Albert assevera que o pesquisador, no estudo da imprensa, deve considerar as três seguintes dimensões: “atrás do jornal”, “dentro do jornal” e “em frente ao jornal”. A primeira dimensão se caracteriza por tudo o que concorre para a realização do jornal e que intervém no seu controle – como a propriedade, empresa editorial e corpo de redatores e jornalistas; a segunda abrange as características formais da publicação, o estilo de apresentação das matérias e notícias, o quadro redacional – distribuição dos artigos e das diferentes colunas e seções que compõem uma edição –, e a parte redacional – colunas e seções mais importantes –, a publicidade e as principais tendências da publicação; e, por fim, tem-se a dimensão relacionada com o consumo do jornal e o seu público-leitor alvo. E Zicman (1981, p. 90) complementa que essas três dimensões definidas por Albert constituem dois amplos tipos de análise: a caracterização geral dos jornais consultados e a análise de conteúdos do discurso da imprensa. Esses tipos de análise se preocupam com a forma e o conteúdo da imprensa, os quais são os dois elementos constitutivos da natureza propriamente da imprensa e que seguem em relações de interdependência e de interdeterminação.

Cumpre, então, salientar que não tratamos e pensamos historicamente todas as transformações, mudanças, continuidades, rupturas, avanços do aparato editorial dos periódicos abordados, bem como não abordaremos de igual maneira dos organogramas, atividades envolvidas com a produção e divulgação deles. Mas cuidamos de conhecer os principais elementos daquelas dimensões dos periódicos para poder cumprir a tarefa, talvez a mais importante, do historiador, compreender historicamente o estatuto de suas fontes, procurando dotá-las de historicidade. Daí a necessidade de buscarmos conhecer, quando possível, quem fala, o que fala, de onde fala, de que maneira e intensidade sua fala é enunciada, sob quais bases e fontes de informações, em que situação suas enunciações são produzidas e divulgadas, sob quais interesses e pressões estão submetidas, e, finalmente, para quem, pretensamente, a fala é dirigida. Assim, é necessário buscar entender e compreender social e historicamente a estrutura e dinâmica do universo midiático, “sem perder de vista a relação tempo e espaço, e igualmente cuide dos esquemas de percepção e avaliação e de ação social próprio do conjunto dos agentes integrados a veículos de comunicação social e da mídia como um todo” (BUSETTO, 2008, p.16). E é dentro desse caminho que pudemos melhor compreender as apreciações e mesmo julgamentos que cada órgão de imprensa publicou sobre o rock e as coisas do seu universo.

Vale ressaltar que não buscamos traçar e escrever uma história social, política e/ou cultural dos órgãos da imprensa brasileira e portuguesa. Não é nosso foco e objetivo tratar e refletir sobre todos os agentes e os chefes de editoriais que atuaram, ao longo do período

estudado, em cada jornal e revista abordados nesta pesquisa. Considerar, sistematicamente, tal trajeto seria desenvolver uma nova tese. O que estamos observando do caminho de pesquisa é que o pesquisador que procura conhecer historicamente elementos da estrutura e dinâmica do universo musical do rock, que se encontra compreendido, num plano mais imediato, no campo musical e no midiático (fonográfico, radiofônico, televisivo e imprensa), e, mais amplamente, no campo cultural, todos mais ou menos atravessados pelo político, não pode se furtar a considerar e compreender as práticas de jornais e revistas ao longo do período enfocado. Ou seja, identificar e compreender o que foi dito, como se disse, a quem foi permitido que se dissesse, em que espaços e intensidades se abre para dizer o que era o rock, os seus agentes e produtos.

Após a consulta a todos os periódicos pesquisados e o fichamento do material encontrado, além do registro de dados e informações sobre a forma, edição e circularidade da informação neles, passamos para a sistematização, confronto e comparação de dados e informações coletados por meio da confecção de quadros temáticos.

Os quadros temáticos são confeccionados com base na identificação de temas e subtemas relativos ao objeto de estudo encontrados na pesquisa documental e na bibliografia específica. Para cada tema e subtema identificados abrem-se colunas as quais vão sendo preenchidas com dados e informações levantados na consulta às fontes e na leitura da bibliografia específica. Seguidas de colunas preenchidas com referências acerca da produção e divulgação dos dados e informações, quer colhidas nas próprias fontes quer na bibliografia especializada ou em obras de cunho historiográfico, quando não em textos de memória de agentes envolvidos nas dimensões sociais abarcadas pelo objeto de pesquisa. Ambas as colunas contemplam observações, considerações analíticas formuladas por nós parte, tanto em relação ao conteúdo das informações e dados quanto do quadro social, político, cultural e midiático em que foram difundidos.

Assim, as informações e dados contidos, por exemplo, em uma única matéria jornalística, entrevista de agente enfocado na pesquisa, um encarte de disco e uma canção são, geralmente, agrupadas em colunas de vários temas e subtemas assinalados nos quadros temáticos. Esse procedimento permite evitarmos ficar submetidos e, por vezes, subjugados à lógica da produção do documento consultado, embora esta não seja perdida de vista, posto que a identificação e devida compreensão histórica dela prestam-se ao entendimento de parte ou do todo do conteúdo expresso no documento.

A confecção dos quadros temáticos tem nos possibilitado uma visão organizada e sistematizada de múltiplos e variados modos do objeto de pesquisa, ou seja, o rock e o seu

universo no Brasil e em Portugal nos anos de 1970 até meados da década de 1980. Percebidas em diferentes documentos e obras bibliográficas, a multiplicidade e variedade dos estilos do objeto são agrupados e pensados em termos de temas e subtemas, os quais vão sendo elencados mediante observações e perguntas aos documentos, procedimento que os transforma em fontes da pesquisa realizada, sempre com o intento de compreender historicamente e de fornecer explicações plausíveis sobre os vários e múltiplos caracteres do objeto.

Nessa direção, os quadros temáticos colocam para funcionar o método comparativo, o qual em nossa pesquisa se presta à comparação do rock em termos espacial (Brasil e Portugal) e temporal (anos de 1970 e primeira metade da década de 1980), além de não se esquecer do universo midiático, cultural e político de ambos os países, com semelhanças e diferenças que contaram e pesaram no desenrolar do rock e do mundo roqueiro cá e lá. Com isso aspectos variantes e invariantes do objeto podem ser percebidos em termos de singularidades ou semelhanças.

Com os quadros temáticos concluídos, conta-se com material que permite a estruturação do texto em termos de conteúdos e não meramente cronológicos, além de possibilitar que informações e dados colhidos se submetam à lógica da narrativa histórica adotada pelo autor da tese, segundo suas preocupações e questões com o objeto de pesquisa.

Tratemos de um exemplo concreto da elaboração dos quadros temáticos. Para tanto, selecionamos o tema “o que é o rock”, agrupando os seguintes subtemas: 1) definições intentadas; 2) dificuldades em definir o rock; 3) origem do gênero; 4) entre o autêntico e a autenticidade; 5) rock é mistura; 6) diferenças e proximidades entre pop e rock; 7) rock e rebeldia; 8) rock à margem da sociedade; 9) rock como modismo; 10) rock, dinheiro e consumismo; 11) fim do rock. Cada informação e dado relativo a um subtema segue com elementos de conhecimento e considerações analíticas sobre a fonte, a sua autoria, produção e divulgação, sempre posicionadas na história política, social, cultural e midiática do período em foco.

É interessante relembrar que o roqueiro, como o músico em geral, é uma entidade abstrata que não existe; o que existe são músicos diferentes segundo idade, sexo, capitais culturais, sociais e econômicos adquiridos, estilo e preferências musicais e diferenças que ressoam na vinculação aos diferentes meios de difusão da música. No campo musical há certa dose de solidariedade, trocas de informações e trabalho em conjunto, mas é um meio que também apresenta conflitos, concorrências e disputas de egos, além de regras e leis de funcionamento próprias, como, aliás, todo e qualquer campo. Entretanto, as diferenças

supostamente mais explícitas, como a elaboração de um disco ou canções específicas ocultam semelhanças entrelaçadas às restrições, imposições, pressões de produtores e gravadoras, os quais visam sempre à concorrência e vendagem. As canções são produtos de coletivos que as capas de discos explicitam, notadamente diretor artístico e de produção, produtor executivo, técnicos de gravação e mixagem, compositores, músicos, letristas. Mas não são somente produtos do coletivo de estúdios, gravadoras e o conjunto de músicos envolvidos na sua elaboração, pois são, também, produtos do universo que os engloba. Os músicos roqueiros ouvem-se uns aos outros – uns mais outros menos – e estão mais ou menos afinados com as tendências nacionais e internacionais, bem como estão interessados em saber quem produziu este ou aquele disco. Desse modo, nossa tese de doutorado pauta-se pela perspectiva que, embora de países e décadas distintas, os produtos culturais – nesse caso as canções – são muito mais homogêneas do que se acredita.

Conforme salienta Simon Frith (1996, tradução nossa), a classificação é parte essencial da prática da cultura popular massiva, pois justamente estabelece relações cruciais de julgamento estético, aponta a formação de grupo social e também o consumo cultural. Cada gênero tem seu capital simbólico e suas condições de produção e de reconhecimentos próprios, presentes em suas estratégias de divulgação e de vendas.

Ao dizermos que a canção é fruto de coletivos, como salientado acima, convergimos com as considerações que Simon Frith (1996, p.75 e p. 86, tradução nossa) sobre a canção. Segundo o autor, ao etiquetar um gênero, a gravadora traça várias decisões mercadológicas como, por exemplo, as sessões de gravação, as fotos promocionais, o estilo e os trejeitos da capa, as entrevistas à imprensa, o processo de produção dos videoclipes, os produtores do disco. Essa relação permite à gravadora juntamente com a equipe de marketing construir dados e elementos de um suposto público que possa gostar e consumir as canções de determinado gênero. O que acontece nesse processo é uma idealização sobre quem são os possíveis consumidores do estilo ou gênero determinado. Assim, por meio de dados, muitas vezes obsoletos, com base em idade, etnia, renda e hábitos de consumo e lazer, as gravadoras montam seus arquétipos sobre um provável público consumidor. Em resumo é o que Simon Frith (1996, p. 85) chama de "*fantasy* consumer".

Além de buscarmos nos amparar nas reflexões de Simon Frith sobre o rock, servimo-nos, sobretudo, dos conceitos e reflexões de Pierre Bourdieu (1996b, p.59-73), especialmente o conceito de *habitus*, o qual, segundo definição de seu criador, constitui-se em um "sistema de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes", funcionando "como princípios geradores e organizadores de

práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor que se tenha em mira conscientemente estes fins e o controle das operações necessárias para obtê-los.”. O conceito de *habitus* é uma ferramenta analítica importante, pois nos permite fugir daquelas perspectivas de análise que preferem ou apenas validam as análises ideográficas. Para o sociólogo não há *habitus* pessoal idêntico a outro, mas proximidades, formas assemelhadas quando levadas em consideração as posições sociais dos agentes em campos específicos, o tempo e as trajetórias que esses percorreram para ocupá-las, o que permite, portanto, falar em *habitus* coletivo. Somente assim se constituirá uma história social, que permite melhor entender e analisar os produtos culturais, longe do essencialismo, de ideografias e determinismos sociais. Além disso, tal conceito nos permite compreender supostos motivos, comportamentos, trajetórias e práticas de músicos e agentes da indústria fonográfica e, assim, nos auxilia na reflexão sobre certos comportamentos em detrimento de outros.

No processo de análise das canções serão levados em conta tanto os parâmetros linguístico-poéticos quanto os musicais, uma vez que palavras e frases ditas ou declamadas produzem certo tipo de significado e quando cantadas podem ganhar aspectos e significados complemente diferentes, pois “o diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção” (NAPOLITANO, 2002, p.81).

Uma canção possui dois elementos básicos, os parâmetros verbo-poéticos e os parâmetros musicais de criação, os quais aqui se encontram separados apenas para fins didáticos, dado que na produção estética de uma canção eles formam uma unidade. Para o processo analítico sobre os parâmetros poéticos (letra) serão consideradas as seguintes balizas: 1) mote: qual é o tema geral da canção? 2) identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores: “quem” fala e a “quem” se dirige a letra; 3) desenvolvimento: o que é narrado; quais as linguagens poéticas utilizadas e predominantes; 4) forma: tipos de rimas e formas poéticas; 5) ocorrência de figuras e gêneros literários: metáforas, alegorias, paródias; 6) ocorrência de intertextualidade literária: citação de outros textos literários e/ou discursos. A análise dos parâmetros musicais de criação (música) será fundamentada, principalmente, nos seguintes processos: 1) *melodia*: quais os pontos de tensão/repouso melódico; 2) *arranjo*: instrumentos predominantes, função dos instrumentos no “clima” geral da canção; 3) *“andamento”*: rápido ou lento; 4) *vocalização*: tipos e efeitos de interpretação vocal; 5) Ocorrência de intertextualidade musical (NAPOLITANO, 2002, p.98-99).

Para tanto, foi realizado um levantamento das canções contidas na discografia dos principais cantores e bandas de rock portuguesas e brasileiras que foram destaque no mercado fonográfico atuantes nos anos 1970 até meados da década de 1980, buscando identificar e selecionar as canções que contenham notadamente elementos de crítica política e social. A produção discográfica selecionada orientou-se por critérios que levam em consideração o repertório acessível das bandas. Após o mapeamento minucioso do repertório roqueiro, foram classificadas e agrupadas por temas das letras as canções roqueiras que contenham e expressem críticas políticas e sociais. Essas foram transcritas e acompanhadas de análise histórica centrada na estrutura e dinâmica envolvidas na produção do discurso político dos roqueiros e que o tornaram possível naquele momento.

Desse modo, estendemos e fundamentamos a análise das canções (letra e música) às instâncias contextuais de criação, uma vez que o processo de criação não resulta de um produto isolado. A letra, assim como a música, é fruto de uma subjetividade artística, e, logo, todo compositor dialoga com uma ou mais tradições estéticas, possui sua formação cultural específica, apresenta singularidades psicológicas e biográficas, conversa e emerge do meio social em que viveu e vive (NAPOLITANO, 2002, p.100). Tais elementos serão buscados na bibliografia e sites oficiais que se ocupam com o rock, uma vez que apresentam pistas e informações nessa direção por meio de depoimentos e entrevistas.

Estrutura da tese

No primeiro capítulo, apresentamos e refletimos historicamente sobre como o rock, de maneira geral, era visto e compreendido e as principais definições atribuídas ao gênero por parte dos roqueiros, do campo cultural e, principalmente, dos agentes da mídia durante o período enfocado, tanto no Brasil quanto em Portugal. Fomos percebendo nas fontes e nas leituras da bibliografia especializada que volta e meia a discussão, veiculada na mídia, sobre o que era o rock permeava e retomava discussões dos roqueiros, críticos musicais, mais específico, e do meio cultural, em geral. Ademais, os próprios jornais e revistas, na busca de marcar terreno no âmbito da crítica musical, tentavam anunciar e enunciar prováveis e supostas explicações e, mesmo, criavam “movimentos”, “semânticas” e “conceitos” sobre o rock.

Assim discutimos o que é rock e questões que envolvem uma maneira de ser e agir no mundo; o rock como uma miscelânea de difícil e de várias definições, que se mistura com outros gêneros musicais; o rock como captador de elementos das fímbrias da sociedade, que se transportam em seguida para o âmago da sociedade.

No segundo capítulo, debatemos o rock a partir de algumas relações que permearam o gênero no período dentro de uma lógica de "marginalidade". Se no primeiro capítulo buscamos discutir o que era rock (*rock and roll*), neste refletimos a relação e o relacionamento entre estereótipos, a rebeldia e a violência dentro e sobre o rock. Procuramos interpretar por meio das matérias da imprensa, das entrevistas contidas na bibliografia sobre o envolvimento, as discussões e reflexões sobre a associação, que ia se construindo na época, do rock com crimes, violência e outros estigmas e preconceitos.

Gostaríamos de evidenciar e tentar deixar o mais claro possível que nossa intenção não é colocar e promover os roqueiros, os fãs e/ou o rock como vítimas das circunstâncias. Ou mesmo, que havia um complô que queria acabar com o gênero musical. Entretanto, não podemos nos furtar de mencionar que em muitas matérias, especialmente as que noticiavam shows e festivais de rock, usualmente comentavam-se e destacavam-se, de maneira distorcida, casos de violência, inclusive de mortes.

O que ressaltamos é que os jornais e revistas criavam também representações do que era "ser" roqueiro ou sobre o rock. A ideia desse capítulo é discutir imagens, estereótipos e representações que foram sendo constituídas, construídas por meio de todos os agentes que compõem o campo musical, ou seja, os fãs, os músicos, os empresários, os produtores, os críticos musicais, os jornalistas e a imprensa especializada ou não em música. Portanto, o primeiro e segundo capítulos – baseados em imagens, estereótipos, miscelâneas e concepções sobre o que era rock – auxiliam-nos a compreender a discussão que permeia o próximo capítulo. Discussões, por exemplo, a respeito de o rock ser nacional e/ou o que era rock nacional.

O terceiro capítulo tem como objetivo enveredar pelo debate entre o nacional *versus* estrangeiro. Primeiramente, traçamos uma comparação entre o Festival de Vilar de Mouros e o Festival de Guarapari, que ocorreram em 1971, sob os governos ditatoriais, durantes os quais ambos foram alvos de comparações com o Festival de *Woodstock*. Também destacamos, em menor grau, outros festivais, como o Festival de Vilar de Mouros 82 e o Rock in Rio. Não temos o intuito discutir todos os festivais que ocorreram em Portugal e Brasil. Comparamos e damos maior destaque aos dois festivais que aconteceram em 1971, por terem sido pioneiros. Os festivais foram formas e locais de divulgação, propagação e catalização de expressões de

comportamento, de sociabilidade e de ações políticas, além de espaço para a divulgação do rock local. Num segundo momento refletimos sobre o rock brasileiro e português em relação ao seu caráter estrangeiro, isto é, como se construíram e se constituíram os rocks nacionais nas décadas de 1970 e 1980 em ambos os países. E interpretamos a canção "Uma banda Made in Brazil", da banda paulistana Made in Brazil, que faz referências à discussão a respeito da dicotomia nacional *versus* estrangeiro. Em Portugal não encontramos nenhuma canção, entre as bandas pesquisadas, que fizesse menção ao debate. Por fim, destacamos as relações dos roqueiros com a linguagem do rock e indagamos o que eles faziam era rock. Música universal? Existiam rock brasileiro e rock português?

No quarto capítulo, ocupamo-nos em discutir a relação entre rock e política e buscamos interpretar canções que traziam em seu mote e linguagem aspectos do político. Vale sublinhar que o critério de escolha das canções com temas políticos se deu por meio da seleção e aproximação dos parâmetros das letras e não por parâmetros da música. Assim, em primeiro lugar, destacamos a discussão que permeou o gênero, isto é, entre o rock ser uma música alienada, alienante e/ou politizada. Defendemos a tese que o rock é um gênero que carrega e traz muitas vezes uma linguagem revolucionária. Justamente, por isso refletimos sobre a relação, intrínseca, que há entre rock e juventude, bem como, enfatizamos o gênero como um elemento importante para a juventude se expressar e extravasar seus sentimentos, críticas e comportamentos perante a sociedade, o Estado e a família. Assim interpretamos "Rebelde sem causa", do Ultraje a Rigor, e a composição homônima da banda portuguesa Táxi. Analisamos "Núcleo base", do Ira!, e "Máquina zero", de Rui Veloso, duas canções que criticam o alistamento militar obrigatório. E por último interpretamos "Mestre", da banda Petrus Castrus, e "El Rey", de Secos & Molhados. A primeira retrata a realidade política e social pela qual passava Portugal, no fim do governo de Marcelo Caetano, e a segunda narra, alegoricamente, por meio da sátira e ridicularização, a queda e a decadência de um rei, a qual pode ser associada à ditadura militar.

CAPÍTULO I – PLANET ROCK

1.1. A rotulação está no coração da cultura *pop*: um pequeno prólogo.

> "Você pode teorizar o quanto quiser sobre o *rock and roll*, mas ele é essencialmente uma coisa não intelectual. É musica só" (Jann Wenner, editor-fundador da revista *Rolling Stone*)[5].

O que é o rock? Ou o que tem sido e foi o rock? Será que existe alguma célula *mater*, algum átomo ou um núcleo que possa ser tomado e proposto como sendo do mesmo DNA para diversas bandas, cantores e cantoras? Como dizer se determinado conjunto ou cantor é ou foi rock?

Mas qual rock, pode perguntar o leitor mais atento? Será que existe alguma relação mais íntima, algum gene que una bandas e cantores brasileiros e portugueses com o rock internacional? Será que existe alguma proximidade, algum parentesco, alguma contiguidade entre diferentes bandas, cantores ou cantoras, bem como entre agentes da indústria fonográfica e do campo jornalístico envolvidos, direta e indiretamente, com o rock nas décadas de 1970 e 1980?

Algumas canções roqueiras exprimem uma visão, mesmo parcial, míope e/ou astigmática, do que é rock. Os músicos roqueiros procuram se expressar e campear uma expressão que sintetize o que é rock e o que representa o rock para eles. Agentes da indústria fonográfica, como produtores musicais, promotores de marketing, empresários, também deixaram suas marcas a respeito do que seja rock. Muitos fãs se manifestam sobre a importância dessa música para suas vidas e a relevância do rock como catalisador, canalizador e formador de visões de mundo. As mídias buscaram explicar e ainda procuram uma explicação do que seja rock. E alguns poucos acadêmicos buscaram, buscam e buscarão também explicar o gênero que tem arrebatado milhões de jovens e adultos pelo mundo todo por mais de cinco décadas. Todas essas questões, indagações, perguntas e afirmações foram se construindo e sendo construídas ao longo de mais de meio século.

---

[5] *Apud* FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.13.

A partir da frase polêmica do editor-fundador da revista *Rolling Stone*, Jann Wenner – que tomamos como epígrafe deste tópico – e de diversas fontes e da bibliografia especializada, sentimo-nos instigados a adentrar nesse universo musical e técnico sobre o que é rock, sem perder de vista que uma definição não é necessariamente definitiva. Não é estática e nem mera estatística. É como voo de um livre pássaro adulto, rápido, mas pode ser moroso; rasante, porém com capacidade de planar; ganha mais ares e pode recuar. Muda de ambiente em busca de alimento; pode se adaptar a um novo espaço, geografia e clima. Muda de ares e ventos; de ninhos e lugares; perde-se supostamente no céu, contudo encontra um pouso.

Uma definição é uma reflexão constituída e construída historicamente. Logo, implica marcar um trajeto imaginário e por vezes imagético; não sendo por sua vez marcado por nuvens ou correntes de ar, tão pouco feita de ar. Mas é possível traçar coordenadas para voar em busca de pouso. Uma definição é como pássaro, ou seja, é um organismo vivo.

Do mesmo modo é pertinente definir para ares respirar, tomando cuidado para não cair em um mero flanar. Definir para refletir; definir para justamente expandir. Instigar e caminhos poder traçar. Portanto, o que queremos evidenciar, ao expormos alguns pressupostos sobre que é rock[6], baseia-se numa ferramenta teórica e metodológica e não uma ferradura, muito menos grades, mesmo sabendo que possivelmente podemos cair numa arapuca. O que procuramos é criar alguns parâmetros de análise e não enjaular e/ou mesmo embalsamar bandas, cantores, músicos e gêneros musicais em determinada esfera, bem como não pretendemos esgotar as discussões em termo do que seja rock, nem alimentar a pretensão de estabelecer uma única e precisa definição, supostamente a mais acertada e correta. Muito longe e distante disso. Buscamos e partimos de reflexões e definições sobre o gênero musical fundamentando nossa narrativa e análise na esfera do plural acerca do que é rock. Assim, toda definição está amalgamada por fios e tecidos históricos e sociais, sendo, portanto, fruto de um coletivo, de uma construção. Logo, partimos de várias nuances a respeito do rock, sem perder de mira os imperativos presentes nas construções que se alicerçam em regras técnicas e didáticas.

Classificar, definir e até mesmo rotular o que pode ser considerado rock e o que não é conjugado como rock perpassa por dificuldades inerentes a provavelmente toda definição. Decorre por fios tão finos e frágeis tanto quanto é difícil ter e possuir o denominado ouvido absoluto em matéria de música.

---

[6] Vale ressaltar que buscamos neste primeiro capítulo discutir o que é rock no sentido restrito ao termo, ou seja, não pretendemos ainda problematizar sobre o que é rock nacional, rock brasileiro e rock português. Trataremos as questões sobre o nacional e o rock especificamente no terceiro capítulo da tese.

Embora não seja objeto de análise de nossa tese, tomemos a princípio – como meio de reflexão sobre o definir e a definição do que é rock – o cantor e compositor Caetano Veloso. Referimo-nos ao fato de, mais ou menos recentemente, ele ter se envolvido, de maneira elucidativa, em duas situações relacionadas ao universo do rock, englobando, sobretudo, questões que acabariam, direta e indiretamente, atraindo a atenção de ouvintes/fãs roqueiros e a crítica musical. Situações lapidares para ilustrar as dificuldades, mesmo nos dias mais atuais, em definir e classificar o que é e o que não é rock.

No dia primeiro de abril de 2004, no hotel Copacabana Palace, na cidade do Rio de Janeiro, Caetano Veloso apresentou aos jornalistas brasileiros seu então mais novo trabalho musical denominado *A foreign sound*. O CD continha vinte e três canções cantadas em inglês, e o lançamento oficial estava marcado para o dia 08 de abril, simultaneamente na América Latina, América do Norte, Europa e Ásia. Uma discussão que percorreu o disco *A foreign sound* envolveu a regravação feita por Caetano Veloso da canção "*Come as you are*", da banda americana de rock grunge[7] Nirvana. Não entraremos em minuciosas discussões sobre a estética da gravação, entretanto é importante ressaltar a leitura feita pelo crítico musical Pedro Alexandre Sanches ao comentar faixas do disco. Para ele algumas canções sofreram intervenções, "tornam-se brasileiras falsas, no sentido tropicalista de ser"[8]. Sanches chama atenção para a roupagem brasileira que o músico e compositor baiano, com o apoio de músicos jovens como Davi Moraes e Pedro Sá, conferiu às músicas do disco, entre elas a destacada acima.

O que gostaríamos de destacar é que "*Come as you are*" foi motivo de discussões e críticas dentre os fãs de rock, especialmente dos aficionados da banda de Kurt Cobain – vocalista e letrista do Nirvana. Para os fãs do Nirvana, o cantor baiano teria cometido um sacrilégio. Segundo consta no *site* da revista especializada em música *Rolling Stone*, de todas as faixas de *A foreign sound* a mais executada foi a composição de Kurt Cobain "*Come as you are*". Aliás, pode-se ler um comentário, escrito com poucas palavras, dos organizadores do

---

[7] Segundo Shuker (1999, p.52-3), "tanto uma invenção de *marketing* como um 'produto sonoro' identificável, a música grunge desenvolveu-se inicialmente na região de Seattle, Estados Unidos, no final dos anos de 1980, associada ao influente selo independente Sub Pop. Em meados dos anos de 1990, a música grunge entrou em cena para tornar-se parte da música alternativa mundial, comercialmente bem-sucedida. O grunge 'colocou de lado a ênfase na aparência e técnica refinada em favor das canções em estado bruto, iradas e apaixonadas, tematizando o pessimismo e a ansiedade dos jovens' (Music Central 96), alimentando-se de uma atitude contra as convenções".

[8] *Folha de S. Paulo*, 03/04/2004.

site: “a versão ‘MPBzada’ chegou a provocar a ira de muitos fãs que enxergam o Nirvana como uma religião. Mas, ao mesmo tempo, muita gente aprovou”[9].

A versão que “muita gente aprovou” gerou para muitos fãs da banda Nirvana aversão, ira e revolta. Para essa parcela, o compositor de “Alegria, alegria” gravou e “tocou de tudo”; em outras palavras, a versão poderia ser rotulada como de qualquer estilo ou gênero, menos de rock. Outra questão pertinente que podemos associar à “ira” dos fãs de Cobain é a própria figura do cantor baiano para os roqueiros ouvintes do Nirvana. Caetano Veloso é classificado, denominado e especialmente legitimado simbolicamente como músico, cantor e compositor da MPB. Não podemos ter em mente que todo fã do Nirvana conheça a história, as canções, a trajetória de lutas, questionamentos e rebeldia de Caetano Veloso. E mesmo que conheça, não se pode desprezar tal suposição, não significa que compartilhe da versão do compositor mepebista dada à canção do Nirvana. E, por fim, se considerarmos as palavras da revista *Rolling Stone*, isto é, que os fãs – mais correto seria afirmar uma parcela, ou mais especificamente ainda, uma pequena parcela deles – enxergam a banda Nirvana como uma religião, podemos, partindo de tais pressupostos, afirmar que para essa fatia de fãs a banda é vista, apropriada e venerada como algo intocável e imaculável. Logo, toda e qualquer apropriação desse tipo é tomada como violação da imagem da banda, portanto é algo a ser combatido, expurgado e exorcizado.

No artigo “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo” (2004, p. 23-4), o historiador Adalberto Paranhos salienta que “uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”. Aliás, muitas composições são apropriadas e reapropriadas conforme uma “constelação de sentidos”, chegando ao ponto, inclusive, de uma canção perder o sentido original que lhe fora atribuído pelo seu autor. Afinal:

> Canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre subsiste a possibilidade de reanimá-la com novos sopros de vida. E, conforme o caso, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.

---

[9] Disponível em: http://rollingstone.uol.com.br/video/come-you-are-nirvana-por-caetano-veloso. Acesso em: 08/09/2013.

É muito provável que, para muitos fãs de rock e especialmente da banda Nirvana, a interpretação e a roupagem que Caetano Veloso conferiu à canção "*Come as you are*" fugiu "inteiramente dos eixos".

Outro episódio envolvendo o compositor baiano e o rock se deu quando o lançamento do disco *Cê*. Em setembro de 2006, a *Folha de S. Paulo*[10] avaliou que, das doze faixas registradas naquele CD, uma era considerada punk rock e outra era "explicitamente roqueira". São elas, respectivamente, "Outro" e "Rocks". Havia no disco, segundo o jornal, canções de *rap*, faixas inspiradas em Rita Lee, "balada de amor com letra sensual", "samba-reggae", elementos, enfim, que dialogavam com o rock. Por conseguinte, podemos afirmar, então, que se tratava de um disco de rock propriamente dito?

Não é o que pensava e afirmava o crítico musical Luiz Fernando Vianna em sua crítica denominada "Disco de peso, *Cê* traz músicas com fundos falsos"[11]:

> "Cê" é mais um "disco de Caetano" do que um "disco de *rock*", como está sendo chamado − até pelo próprio, embora com ressalvas. Nem todas as faixas têm uma sonoridade claramente de *rock*, e não há uma apologia ao gênero. Há, sim, a adoção de uma postura *rock*, a começar pelo trio guitarra-baixo-bateria que é à base do CD. É "disco de Caetano" porque mantém, para usar palavras que ele adota no release, a "atitude desabusada" nascida no Tropicalismo e um "interesse pela cultura de massas dominante" sem submeter-se a ela. É, ainda, pela quebra de expectativas. Se alguém achava que A foreign sound (2004) era uma rendição sessentona à música bela e límpida, Caetano vem agora com o avesso da grande canção norte-americana: os sons rústicos do mundo pop e o universo adolescente.

Vianna, inicialmente, mostrou-se afinado com o disco anterior de Caetano Veloso e possivelmente com a crítica feita pelo colega de jornalismo Pedro Alexandre Sanches sobre o disco *A foreign sound*, de 2004. Vale frisar que, conforme salienta Pierre Bourdieu (1997, p.32), "ninguém lê tanto jornais quanto os jornalistas, que, de resto, tendem a pensar que todo mundo lê todos os jornais. Eles esquecem que, em primeiro lugar, muita gente não os lê e, em seguida, que aqueles que os lêem lêem um só". Podemos notar que ambos os críticos pincelam uma marca presente na obra do compositor, isto é, a habilidade tropicalista de lidar com "fundos falsos" ou com "pistas falsas" em muitas de suas canções e discos.

---

[10] FSP, 07/09/2006.
[11] *Ibidem*.

Em segundo lugar, a crítica de Vianna trazia uma questão interessante ao afirmar que *Cê* não se configurava como um disco de rock, mas de um disco de Caetano Veloso, uma vez que se trata de uma "atitude desabusada" nascida no Tropicalismo. O que o crítico possivelmente queria dizer é que o compositor baiano tem como marca *sui generis* – não apenas e unicamente – justamente a capacidade de transitar por diversos e variados gêneros musicais sem deixar de ter uma coerência dentro de uma presumível incoerência. Em primeiro lugar pelas diversas misturas que se propôs desde o advento do Tropicalismo e, em seguida, por gravar e regravar, por exemplo, sambas e/ou canções denominadas "cafonas" ou "bregas" sem ao mesmo tempo pretender ser purista e/ou ser um puro sambista e/ou cantor "brega". Vianna chamava a atenção em sua crítica para o caráter de pano de fundo do rock, ou seja, para a natureza que o compositor conferiu a suas músicas e letras por ele interpretadas, como podemos notar na faixa "Deusa urbana", que "com seu jeito de balada teen, é adulta nas dualidades e até na adoração lúbrica da "deusa"[12].

Caminhando pela mesma linha de pensamento construída por Luiz Fernando Vianna, é possível afirmar que o disco de Caetano Veloso dialogava com elementos, características, sonoridades e afinações do rock. Aliás, o compositor já possuía trabalhos anteriores que apresentavam esse caráter assimétrico e aglutinador, como os do Tropicalismo. Entretanto, não se trata específica e essencialmente de um disco de rock. Do mesmo modo, o cantor-músico-compositor não é ligado, associado e legitimado (r)estritamente como músico roqueiro. Não se configurou, propagou-se e construiu uma carreira consolidada no campo musical brasileiro dentro de uma perspectiva do rock.

Assim, vale recorrer às considerações que o ex-crítico musical e sociólogo Simon Frith (1996, p.94, tradução nossa) fez sobre a leitura de canções: "os gêneros musicais podem ser classificados a partir de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de embalagem (como a música é vendida) e de valores incorporados (a ideologia da música)". Os gêneros musicais são, portanto fruto de construções que envolvem diferentes agentes que compõem o campo musical. Fenômeno que levou Frith (1996, p.75) a concluir: "o rótulo ou rotulação está no coração dos juízos de valor da cultura pop".

"O que se ouve" nos discos de Caetano não é essencialmente rock. "O que se vê" é um ótimo, criativo e performático cantor, compositor e letrista com lampejos de posturas roqueiras no palco, mas que percorre o diapasão da MPB. "Como a música é vendida",

[12] FSP, 07/09/2006.

embora necessite de um longo trabalho, afirmamos que é “embalada” e distribuída por meio dos “valores incorporados (ideologia da música)” com o capital artístico e o poder simbólico que Caetano Veloso adquiriu no campo musical. Caetano Veloso está para a MPB quanto a MPB está para Caetano Veloso. O cantor e compositor baiano adquiriu entre os fãs, os agentes do campo musical, os críticos musicais e entre os acadêmicos *status* de expoente da música moderna brasileira e de um do pilares na construção da MPB, Música Popular Brasileira, a partir dos anos 1960.

Partindo da difícil e emblemática discussão acerca dos discos de Caetano Veloso apontada acima, é difícil instituirmos e reconstruirmos a gênese do rock, uma vez que traçar as origens de um determinado gênero musical por vezes é cair num terreno movediço. Segundo Frith (1996, p.88, tradução nossa):

> as origens de um gênero permanecem um assunto de debate elaborado e insolúvel. Ou, colocando de uma forma mais sensata, o processo de rotulação de um gênero é melhor entendido como algo de colusão do que como algo inventado individualmente, sendo assim o resultado de um frouxo *acordo* entre músicos e fãs, escritores e disc jockeys.

A dificuldade em classificar, com seus predicados e sua inerente legitimação, percorre uma linha tênue. Simon Frith (1996) reflete sobre o problema em assinalar a gênese de um gênero musical, ou mesmo designar a célula *mater* que se dividiu e se multiplicou. Para Frith um gênero musical é fruto de tensões, conciliações, disputas, aliciamentos, reciprocidade que perpassam os músicos, os ouvintes, os agentes da indústria fonográfica e os profissionais da crítica.

Para Frith (1996, p.09, tradução nossa):

> (...) pode-se definir a cultura popular como um setor cultural em que todos os participantes afirmam sua autoridade para julgar, ninguém precisa ser licenciado pelo estudo ou ter qualificação para falar “com autoridade”. Na prática, no entanto, há claramente pessoas – vagamente definidas como “fãs” –, que não dizem precisamente que seu conhecimento é superior, que têm experiência e compromisso e que seus julgamentos têm um determinado peso: é assim que os críticos de rock e os detentores de bilhetes de época para jogos de futebol reivindicavam uma atenção especial. Não existe tal coisa, em outras palavras, como capital cultural popular, que é uma das razões dos porquês de os fãs serem tão irritados com os críticos, não apenas por terem opiniões diferentes, mas por terem sanção pública para expressá-las, coisa que os fãs não têm.

Como muito bem observa Frith (1996), o processo classificatório na música é um algo fundamental e de praxe na cultura popular massiva. Em primeiro lugar porque estabelece e cria relações cruciais de julgamento estético, envolvendo a formação de um grupo social e do consumo cultural. Citando e retomando Pierre Bourdieu, Frith comenta que cada gênero tem seu capital simbólico e, por conseguinte, suas condições de produção e de reconhecimento próprios presentes em suas estratégias de divulgação e de vendas.

Como bem considera Pat Kane (*apud* Simon Frith, 1996, p. 5-6, tradução nossa), ao comentar sobre o pop e o rock:

> Todo mundo tem uma teoria do pop. Mesmo autoconscientes, os artistas podem ser sacudidos em uma prolongada análise a respeito de "o que é bom sobre rock' n' roll". [...] Para os fãs, cujos valores musicais não importam muito, ou melhor, importam de maneiras diferentes, com consequências diferentes, trocando julgamentos, pop é um forma de "flertar e lutar!". Como Frank Kogan sugere, isso significa que para o ouvinte pop (se não para o músico) a estabilidade de nossos juízos importa menos que sua implantação constante: como os fãs de pop continuamente mudam nossas mentes sobre o que é bom ou ruim, relevante ou irrelevante, "impressionante" ou "trivial", nosso julgamento, em parte, é determinado pelo que acontece com o som no mercado (...)

Seguindo o fio condutor desenrolado por Kane, para o qual "todo mundo tem uma teoria pop", podemos, então, do mesmo modo, supor e propor que todo mundo tem uma teoria roqueira, uma teoria sobre o rock, uma definição sobre o que é rock. Se pensarmos o caso das bandas brasileiras e portuguesas, não vamos dizer que são homogêneas e idênticas dentro de um país ou mesmo estado e região, muito menos e, especialmente, em países diferentes. Mas aventuramos dizer que as bandas e cantores ou cantoras brasileiros e portugueses – selecionados para este tese – são permeados tanto pelos acordes do rock quanto pelo diapasão do pop. Portanto, trabalharemos com a categoria de *pop-rock*.

E mais, é provável e até cabível que o rock é, como afirmou o editor-fundador da revista *Rolling Stone*, essencialmente uma coisa não intelectual. Entretanto, arriscamos afirmar que rock não é apenas música, como também salientou Wenner. Ousamos dizer que é muito mais do que apenas música. Rock envolve muito mais que acordes, notas, solos de guitarra, vocais e letras sobre sexo, sobre drogas, sobre dores de amor e/ou letras críticas com cunho político. Rock envolve outras esferas sociais, comportamentais e psicológicas.

1.2 – Rock: um jeito de ser e uma maneira de se expressar.

> This is Rock and Roll/ And this is the real one.[13]

"Num planeta chamado Terra/ Num país chamado Brasil/ Numa cidade chamada Salvador/ Num bairro chamado Piedade/ Numa rua chamada Av. 7 de setembro/ Numa casa de n°108/ Nasceu um menino gordinho, com quatros quilos e meio/ Chamado Raulzito"[14]. Raulzito foi um apelido criado no seio familiar para o autor desses versinhos autobiográficos, um garoto de provavelmente doze ou treze anos chamado Raul Santos Seixas, nascido no dia 28 de junho de 1945, às 8 horas, de parto normal, na Bahia de todos os santos.

Raul Seixas, como viria a ser conhecido e reconhecido no campo musical brasileiro, era o primogênito de uma família de classe média urbana baiana, filho de "senhora de sociedade que vivia nos chás", mandava em casa e possuía uma personalidade "fortíssima", e de um engenheiro da estrada de ferro da Rede Ferroviária Federal. O pai exerceria intensa influência cultural sobre o filho em relação ao prazer pela literatura, poesia, música, filosofia e também pelo gosto inusitado pelos "mistérios, pelas coisas estranhas", despertando no menino o interesse pelas coisas do "mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu" (BAHIANA, 2006, p.116).

Na casa da família Seixas havia uma ampla biblioteca. O pai, Raul Varella Seixas, aventurava-se na escrita de poemas e contos. Volta e meia o silêncio e a leitura dos livros eram interrompidos por notas de um acordeão que "Seu Varella Seixas" executava. Mas era especialmente o gosto pela palavra, pelos livros, pelos pensamentos que era transmitido ao filho Raul Seixas. Este, entre os sete e os quinze anos de idade, escrevia, desenhava, fazia apontamentos e anotações de suas inquietações, dos sonhos, dos medos, dos traumas, das revoltas e dos seus devaneios. Rascunhos que seriam denominados "O caderno de minha vida" e/ou "O diário de Raul Seixas"[15].

Até os onze anos de idade as preocupações apontadas nesses escritos se concentravam essencialmente nos problemas, nos sonhos e nos dilemas existenciais. Questões sobre a vida e a morte, as dificuldades do ser humano como de onde viemos e para onde vamos, bem como

---

[13] NOVA, Marcelo; SEIXAS, Raul. Rock and roll. Intérpretes: Raul Seixas e Marcelo Nova. In: SEIXAS, Raul, NOVA, Marcelo. *A panela do diabo*. São Paulo: WEA, 1989. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.
[14] *Apud* PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. *Raul Seixas*: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992, p.75.
[15] Parte do material publicado pode ser consultada no livro idealizado por Kika Seixas in ESSINGER, Silvio. *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

os medos e as angústias também estavam presentes em tais textos. Além dos sonhos e das revoltas assinaladas durante a infância e início da adolescência, Raul Seixas gostava muito de desenhar e almejava se dedicar futuramente às letras.

Anos mais tarde, em meados da década de 1970, em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana, Raul Seixas relembraria dessa fase:

> O que eu queria mesmo era ser escritor. Desde pequeno, eu fazia e vendia livros para o meu irmão menor, quatro anos mais moço que eu. Eram gibis incríveis, pintados com lápis grossos. Tinha um personagem que aparecia em todas as histórias, um cientista louco. O nome dele era Mêlo, que na língua da gente queria dizer amalucado. Era uma parte de mim, o cara imaginativo, buscando as respostas, o eu fantástico, viajando fora da lógica, numa maquinazinha que cabia um só passageiro... Mêlo-eu. O Mêlo viajava para lugares louquíssimos, como Nada, Tudo, Vírgula-X, A ao Cubo, Massas Dimensionais, Oceano de Cores, e depois de tudo tinha a Terra de Deus. Uma vez levei meu irmão lá, numa viagem imaginária, sentado na cama, tudo ali dentro do quarto... a gente passava o tempo todo trancado... mas Deus também tinha necessidade de Deus, saber quem o tinha feito... Meu irmão ficava horas ouvindo, eu inventava mil personagens de cada vez, a cada momento eu mudava de voz, me vestia, botava óculos, uma loucura”[16].

Num escrito denominado “Sonhos (7 anos até 11 anos)” Raul Seixas elenca alguns de seus principais sonhos: 1°) Queria ter uma bicicleta; 2°) Queria que tivessem uma piscina; 3º) Queria saber tragar; 4°) Queria ser como José Walter; 5°) Queria ser Roy Rogers[17]. Em outra página de suas anotações, Raul Seixas, aos doze anos de idade, procurava resumir quatro fases marcantes, ou até mesmo traumáticas, de sua vivência: “Quando eu tinha três anos uma empregada me metia medo, por isso sou medroso. Quando tinha sete anos só viviam me batendo na escola... eu era leso. Quando tinha nove anos Plininho [seu irmão] me trancou na geladeira, por isso sofria de claustrofobia. Quando tinha doze anos entrei para o São Bento [Colégio], todos me abusavam dizendo que eu era Elvis Presley” (ESSINGER, 2005, p.23).

Aos doze anos de idade Raul Seixas não queria mais ser, conscientemente, o Rei dos *cowboys*; não almejava mais ser o destemido herói com seu suntuoso e inseparável cavalo.

---

[16] BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.115. Em entrevista concedida à revista Caros Amigos, em agosto de 1999, a mãe de Raul Seixas, Dona Maria Eugênia Santos Seixas, comentava sobre os cadernos e os livrinhos escritos e vendidos por Raul Seixas ao irmão mais novo.

[17] Roy Rogers foi o pseudônimo adotado por Leonard Syle (1911-1998). Rogers foi um ator e cantor americano que ganhou fama e notoriedade nos anos 1940 e 1950, especialmente por seus trabalhos em filmes sobre *cowboys*. Inclusive receberia a alcunha de Rei dos *cowboys*. Sua grande oportunidade surgiu no filme, de 1938, denominado “Sob as estrelas do céu”. E foi neste filme que Rogers “adotaria” um cavalo chamado Golden Cloud, logo rebatizado pelo cantor e ator de Trigger. A parceria e a associação de Rogers e/com Trigger duraria por vários anos, rendendo convites para se apresentarem em shows, rodeios, eventos sociais e desfiles.

Raul Santos Seixas agora tinha topete. Maço de cigarros no bolso da camisa. Ostentava a camisa aberta no peito. Levantada a gola da camisa. Endurecia o olhar e fazia cara de mau. Olhava por cima do ombro ao se dirigir a alguém. Mascava chiclete e cuspia no chão! Raul Seixas queria e projetava ser Elvis Presley!

Entre 1952 e 1956 Raul Seixas estudou no curso primário na escola particular da professora Sônia Bahia. Em 1957 a família Seixas decidiu se mudar para uma casa que ficava próxima ao consulado dos Estados Unidos. Para Raul Seixas a mudança não seria apenas territorial e domiciliar. Outra alteração iria modificar sua visão de mundo, seu comportamento e sua expectativa frente à vida: o *rock and roll*.

Raul Seixas descobriria esse gênero musical especialmente por meio de Elvis Presley, mas viria a conhecer e também apreciar Little Richard, *Fats Domino*, Jerry Lee Lewis. "Foi nesse contato que eu mergulhei no Rock 'n' Roll, como quem acha o caminho, aquele sonho maluco de ser cantor. O Rock passou a ser um modo de ser, agir e pensar", diria anos mais tarde Raulzito (SEIXAS, 1996, p.6). Muito desse contato com o gênero musical deveu-se à nova vizinhança da família Seixas. Raul Seixas travaria amizade com os vizinhos americanos que viviam nos arredores do consulado americano. E logo os novos colegas começaram a lhe emprestar alguns discos de 78 rotações que Raul Seixas "ouvia até gastar", pois a quantidade de discos disponíveis "era muito pouca".

A música antes do *rock and roll* não era uma prioridade até então para o baiano Raul Seixas. Como relataria posteriormente: "Música, até o rock me pegar, era uma coisa bem secundária. Não que eu não gostasse. Mas era uma coisa intuitiva, eu só cantava o que me entrava no ouvido, não me preocupava em saber, procurar letra para aprender, nunca fui lá" (BAHIANA, 2006, p.115).

O *rock and roll* trouxe mudanças significativas para o jovem Raulzito que até então sonhava em se tornar escritor "feito Jorge Amado, viver de literatura, ficar assim em casa escrevendo, a camisa arregaçada, o cigarro com uma cinza enorme" (BAHIANA, 2006, p.118). Com o advento, especialmente, de Elvis Presley, Little Richard e Jerry Lee Lewis seus planos e até seus escritos ganhavam novas conotações e ensaios. Muito de seus textos indicavam divagações sobre o que é/era o rock, como podemos verificar nestas passagens: "o rock era como uma chave que abriria as minhas portas que viviam fechadas"; "o rock era muito mais que uma dança, pra mim era todo um jeito de ser". Numa outra divagação denominada "Teoria RRR – O que é o rock e por que não gostam do ritmo alucinante", o jovem baiano disparava: "geralmente quem não gosta do rock são os velhos cansados sem

coragem... Eles não gostam por inveja porque não podem mais fazer o que os moços fazem". (ESSINGER, 2005, p. 24-28).

O *rock and roll* "era o contrário de tudo o que se passava no mundo ali da família", diria anos mais tarde Raul Seixas para Ana Maria Bahiana (2006, p.117). Mas suas críticas e questionamentos acerca do rock não giravam apenas em torno da discussão e disputa de diferentes gerações e/ou dos questionamentos e afrontamentos comuns entre pais e filhos adolescentes. Raul Seixas questionava e tentava explicar o porquê de certos jovens não gostarem do rock. Em seus escritos podemos constatar – embora sua caligrafia não nos ajude muito a decifrá-los –, algo como: "e por que certos jovens não gostam? Ou é para botar moral (que não têm) ou porque é complicado gostar de se excitar". É muito provável que as críticas de Raul Seixas dirigidas às pessoas da mesma idade também eram uma forma de se defender e atingir os colegas de colégio que o acusavam, dizendo que ele queria se passar por Elvis Presley. A crítica também pode ser por Raul Seixas não entender o porquê de parte da juventude não gostar e ou até mesmo hostilizar um gênero musical que para ele, e para muitos jovens pelo mundo, era muito mais que uma dança, um canto e uma música, era um modo, um jeito de ser e viver.

O Raul Seixas que sonhava ser escritor viria a repetir três anos na primeira série; o garoto que dedicava horas à leitura e à escrita de seus devaneios, indagações e divagações, faltaria a aula e, então, "passava o dia todo com a farda do colégio encostado no balcão da loja Cantinho da Música (...) As vendedoras já me conheciam, eu ficava o dia todo ouvindo os discos novos de rock" (BAHIANA, 2006, p.118). O Raul Seixas que desejava ser escritor agora queria ser cantor e artista para desespero de seus pais, como contou, anos mais tarde, sua mãe, Dona Maria Eugenia Santos Seixas, em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, publicada na edição de agosto de 1999:

> Meu Deus! Quem é que queria que um filho fosse artista? Naquela época, artista não tinha o menor valor. Eram boêmios e boas-vidas. Batalhei um bocado para que ele não fosse artista, eu e o pai, Raul Varella Seixas. Queria que ele fosse diplomata. Raul tinha muito jeito para isso, pois era educado, delicado, sabia falar inglês. Daria um diplomata de primeira.

Raul Seixas não viria a se tornar um diplomata, como sonhavam e projetavam seus pais. O cantor e compositor baiano, logo após conhecer e mergulhar nas esferas comportamentais, rítmicas e oníricas do *rock and roll*, escreveria, ainda adolescente, seus planos, seus sonhos e suas fantasias com a desejada, projetada e idealizada fama: "O maior

desejo meu!! Ser popular no mundo inteiro ou ser artista de cinema ou cantor. Quando eu passasse pelas ruas 1000 garotas avançavam em mim beijando-me... eta pau!!" (ESSINGER, 2005, p.28).

Raulzito viria a se recordar de Salvador dos anos 1950 como uma "cidade fechada, densa, aquele clima machão" (BAHIANA, 2006, p.118). Nessa mesma Salvador fundaria, em 1959, juntamente com seu amigo Waldir Serrão, o "Elvis Rock Club" e, em 1962, formaria seu primeiro conjunto de rock chamado Relâmpagos do Rock, logo rebatizado de *The Panthers* (1963-65). O conjunto se originou da reunião de um grupo de amigos como Mariano, Perinho, Helinho e Antonio Carlos. Parte desse clima da cidade, de seu contato com o rock, suas primeiras iniciativas e experiências como músico e cantor, suas expectativas quanto ao rock, viriam a ser condensadas e ampliadas muitos anos mais tarde. Coincidentemente ou não, bem perto de sua morte. E para isso é necessário pularmos algumas páginas da história de vida e musical de Raul Seixas e ir até o findar da década de 80.

Março de 1989. Raul Seixas, já debilitado com problemas de saúde e com várias internações em seu *curriculum*, e seu amigo e parceiro musical Marcelo Nova dão início às sessões de gravação de um disco conjunto intitulado *A panela do diabo*. Dois músicos-compositores-roqueiros críticos e contestadores, inclusive do próprio campo musical e do universo do rock. "Dois vira-latas que iam urinar no poste dos poodles por puro prazer" (*apud* ALEXANDRE, 2002, p.343), como definiria Marcelo Nova.

No dia dezenove de agosto de 1989 era lançado *A panela do diabo*. Mas Raul Seixas não viveria muito para ver, ler e ouvir a repercussão do disco. No dia vinte e um de agosto de 1989, às 5 horas, o compositor viria a falecer, em São Paulo, por conta de uma parada cardíaca causada por uma pancreatite crônica.

O LP *A panela do diabo* foi decorrência do encontro de Raul Seixas e Marcelo Nova, que juntos se apresentaram, entre novembro de 1988 a maio de 1989, em cerca de cinquenta shows pelo país, em turnê intitulada "Anestesia". Em meio aos ensaios e aos shows os dois amigos começaram a compor juntos. A canção que abre o LP, na verdade uma vinheta, é uma versão à capela de *Be bop a lulla*, um sucesso na década de 1950, de Gene Vincet[18], cantada por Raul Seixas e Marcelo Nova, anunciando de certa forma as referências que estruturavam o

[18] Segundo Shuker (1999, p.246), Gene Vincent foi um dos representantes do *rockabilly*. Este é "inicialmente, uma fusão entre *black music* e *country music* do sul dos Estados Unidos, antecipando e sobrepondo-se ao *rock 'n' roll*, que atingiu sucesso em meados dos anos de 1950. Inspirado no *blues* e baseado no *bluegrass*, o *rockabilly* foi definido pelo expoente Carl Perkins como "blues com pulsação country". *Be bop a lulla* foi um sucesso de Gene Vincent e os Blues Caps, obtendo o sétimo lugar nas paradas americanas em 1956.

diapasão do disco, ou seja, uma retomada, uma contemplação, uma busca das vísceras do *rock and roll*[19].

O lançamento do LP coincidiu com a morte de Raul Seixas, gerando assim muitos comentários, por uma parte dos fãs, de que o disco era uma despedida do compositor que teria inclusive deixado, por meio das canções que o compõem, mensagens cifradas e/ou mesmo explícitas. Como, por exemplo, a balada *soul-country* "Carpinteiro do universo", que trazia os versos: "À noite, a luz do meu quarto eu não quero apagar/ pra que você não tropece na escada quando chegar". Ou a canção "Banquete de lixo": "Mas agora é Raul Seixas que Raul vai encarar/ Nem todo bem que conquistei, nem todo mal que eu causei". Ou mesmo a canção "Nuit": "E quão longa é a noite/ a noite eterna do tempo/ se comparada ao curto sonho da vida". Outra característica que contribuiu para essa visão dos fãs é o tom melancólico presente em algumas canções. Marcelo Nova se posicionou a respeito dizendo que não acreditava que Raul Seixas estivesse se despedindo no LP *A panela do diabo*. Ele traça um interessante comentário sobre a melancolia apontada no disco e deixa algumas interrogações sobre o processo de composição de ambos: "O disco tem melancolia, mas também tem sarcasmo, vísceras e coração. Além do mais, só nós dois sabemos quem escreveu o quê (risos). Nossa intenção era uma só: fazer um disco de rock 'n' roll clássico, sem os exotismos de estúdio da época". (ESSINGER, 2005, p.203).

Dentre as canções compostas e gravadas no disco, uma resumiria bem o que foi ou era o rock para Seixas, assim como para o músico e cantor Marcelo Nova. A faixa intitulada "Rock and Roll" acrescentaria mais ingredientes, reflexões e ironias sobre o que é/era rock. Sua letra trazia versos irônicos e diretos, bem ao estilo de Seixas e Nova. Um título bem peculiar e sintético; uma mescla de duas gerações que compartilharam e aglutinaram, como diria Raulzito, um resumo do rock num país que ainda vivia seus primeiros passos mancos da redemocratização e vivia às voltas com a expectativa de eleição direta para presidência da República após quase três décadas sem poder exercer tal direito.

---

[19] O *rock and roll* nasceu da mistura de alguns ingredientes e da "miscigenação" da música americana, ou seja, do *rhythm & blues*, derivado do *blues* rural, e tendo acompanhamento de guitarras elétricas, dos guetos negros das grandes cidades americanas, mais o *country* que era a música rural do "branco pobre" dos Estados Unidos e o *western* do Oeste. A partir de 1963, especialmente com os The Beatles, o gênero passa a ser conhecido e denominado como rock por abranger e captar vários ritmos e tendências musicais. Portanto, "rock é um rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do *rock and roll*" (SHUKER, 1999, p.249). Ver mais em MUGGIATI (1981), CHACON (1982), FRIEDLANDER (2003), SHUKER (1999).

Rock and Roll[20]

Há muito tempo atrás na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcia
As pessoas se afastavam
Pensando que eu estava tendo um ataque de epilepsia, de epilepsia

No Teatro Vila Velha velho conceito de moral
Bosta nova pra universitário, gente fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê Oxossi de não sei o quê
De não sei o quê.

Oh, Rock and Roll,
Yeah, yeah, yeah,
That's Rock and Roll

A carruagem foi andando
E uma década depois
Nego dizia que indecência era o mesmo feijão com arroz
Eu não podia aparecer na televisão, pois minha banda
Era nome de palavrão, nome de palavrão

E lá dentro do camarim no maior abafamento
A mulherada se chegando, altos pratos suculentos
E do meu lado um hippie punk me chamando de traidor do movimento
Vê se aguento traidor do movimento

Oh Rock and Roll
Yeah, yeah, yeah
That's Rock and Roll

Alguns dizem que ele é chato
Outros dizem que é banal
Já o colocaram em propaganda, fundo de comercial
Mas o bicho ainda entorta minha coluna cervical, coluna cervical

Já dizia o Eclesiastes, há dois mil anos atrás
Debaixo do sol não há nada de novo
Não seja bobo meu rapaz
Mas nunca vi Beethoven fazer aquilo que
Chuck Berry faz, Chuck Berry faz

Roll over Beethoven, Roll over Beethoven
Roll over Beethoven tell Tchaikovsky the news

E pra terminar com este papo eu só queria dizer
Que não importa o sotaque e sim o jeito de fazer
Pois há muito percebi que Genival Lacerda
Tem a ver com Elvis e com Jerry Lee, eu disse Jerry Lee

[20] NOVA, Marcelo; SEIXAS, Raul. Rock and roll. Intérpretes: Raul Seixas e Marcelo Nova. In: SEIXAS, Raul, NOVA, Marcelo. **A panela do diabo**. São Paulo: WEA, 1989. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Por aí os sinos dobram, isso não é tão ruim
Pois se são os sinos da morte ainda não bateram pra mim
E até chegar a minha hora
Eu vou com ele até o fim, com ele até o fim

Oh Rock and Roll
Yeah, yeah, yeah
That's Rock and Roll

Aqui é Raulzito falando baby
This is Rock and Roll
And this is the real one

"Rock and roll" se encaixa perfeitamente na intenção dos compositores de fazerem um disco com faixas baseadas no *rock and roll* clássico. A começar pelo título, a canção apresenta três acordes básicos e clássicos que marcariam o gênero, mantendo, assim, uma estrutura musical, um padrão rítmico muito característico e identificado com o *rock and roll* antigo. Além disso, a seção rítmica traz um conjunto de instrumentos musicais que estão presentes no gênero, composto por bateria, contrabaixo, guitarras e teclados.

A letra de "Rock and roll" pode ser muito bem entendida como uma reavaliação das vidas e das carreiras dos dois compositores e roqueiros baianos, além de mostrarem a importância e o significado do que é rock para ambos. Os compositores misturaram estrofes escritas em português com refrões compostos em inglês, fazendo a mistura, a conexão, a confluência dos dois idiomas e das referências musicais.

Apesar de Marcelo Nova afirmar que só os compositores saberiam dizer quem escreveu cada verso, é interessante notar que as duas primeiras estrofes da canção trazem e entoam passagens que ilustram a vida de Raul Seixas. De outro lado, as duas próximas podem muito bem, como veremos, ser associadas ao tempo em que Marcelo Nova era vocalista da banda Camisa de Vênus.

As duas primeiras estrofes são cantadas por Raul Seixas. Assim "há muito tempo atrás, na velha Bahia/ Eu imitava Little Richard e me contorcia/ As pessoas se afastavam/ Pensando que eu estava tendo um ataque de epilepsia, de epilepsia", mergulha num mundo de um jovem baiano franzino que tivera contato com um gênero musical que abalaria sua estrutura emocional, comportamental e psicológica. Remonta à época em que Raul Seixas se apresentava com o *The Panthers*. O conjunto se apresentava para "uma Salvador um passo além do provincialismo", conforme escreveu Ana Maria Bahiana, e por algumas cidades do interior da Bahia. Ao tocar rock pelo interior baiano, segundo Raul Seixas, "as reações das

pessoas, quando eu caía no chão com o microfone, era indescritível. Foi aí que eu descobri que gostava muito de estar no palco" (BAHIANA, 2006, p.121-122).

Na velha Bahia, o jovem Raul Seixas imitava Little Richard e especialmente Elvis Presley cantando agora nos pequenos palcos. A cena de Raul Seixas deitado no chão se contorcendo possivelmente não seria inusitada, estranha e/ou mesmo exótica apenas para o público das cidades interioranas da Bahia onde o cantor se apresentava com seu conjunto. É muito provável que fosse interpretada da mesma forma em outras cidades do país, especialmente aquelas que tinham pouco ou nenhum contato com o *rock and roll*.

A segunda estrofe mostra os versos ácidos, diretos e provocativos: "No Teatro Vila Velha, velho conceito de moral/ Bosta nova pra universitário, gente fina intelectual/ Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê/ De não sei o quê". E tomam como mote um espaço interessante e marcante da história da velha Salvador e muito elucidativo para também compreendermos mais uma página da história de Raul Seixas e do rock no Brasil.

O Teatro Vila Velha, localizado na região central de Salvador, foi fruto de esforços coletivos, que tiveram como comissão de frente a primeira companhia teatral profissional da Bahia, denominada Companhia de Teatro dos Novos[21]. Alguns dias após a inauguração, que ocorreu em 31 de julho de 1964, entrava em pauta o show "Nós, por exemplo", o qual revelaria Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Maria Bethânia. O show se baseava, principalmente, em interpretações de canções da Bossa Nova. O espaço acabou se tornando um reduto de encontro de estudantes universitários e de intelectuais da época.

Embora não apareça na letra da canção "Rock and roll", outro espaço importante da velha Salvador nos ajuda a compreender a segunda estrofe da canção e a ênfase dada pelos compositores ao Teatro Vila Velha. Doutro lado da cidade, situada na Cidade Baixa, havia o Cine Roma, frequentado sobretudo por proletários, estudantes secundaristas, empregadas domésticas e, provavelmente, por filhos de classe média, talvez até por universitários e, quem sabe, por algum intelectual. Todos corriam até o local para apreciar o *rock and roll*. O cinema foi fundado em 27 de novembro de 1948, pela irmã Dulce e pelo frei Hildebrando Kruthaup.

---

[21] A Companhia de Teatro dos Novos "partiu para uma campanha popular visando à construção de um teatro que, arquitetonicamente, refletisse o pensamento inovador da companhia. Enquanto isso não se realizava, o grupo trabalhava em vários espaços improvisados. [...] Naquela época, casas de espetáculos eram escassas. Salvador contava apenas com o Teatro Santo Antônio. O intenso trabalho cultural do Teatro dos Novos levou o Governo do Estado a ceder, a título precário, um espaço no Passeio Público, atrás do Palácio da Aclamação para a construção da sua sede. Assim, em 1964, no dia 31 de julho, depois de uma maratona em busca de financiamentos para aquele arrojado projeto junto aos Governos Estadual e Municipal, empresários e toda a sociedade baiana - muitos bingos e livros de ouro depois - finalmente é inaugurado o Teatro Vila Velha. [...] era a concretização do sonho daqueles jovens: o primeiro teatro independente da Bahia. Acessível em http://www.teatrovilavelha.com.br/historia.

O objetivo inicial era angariar fundos para o Círculo Operário da Bahia, mas acabou se tornando um importante espaço sociocultural que promoveu diversos festivais de música, de peças teatrais, congressos e até concursos de beleza. Na década de 60, o Cine Roma acabou ganhando a alcunha de "Templo do Rock". Pelo local passaram Jerry Adriani, Wanderleia, Renato e Seus Blue Caps e o grande nome e propagador da Jovem Guarda, Roberto Carlos. Nesse show o autor de "É proibido fumar" se apresentou com o apoio de uma banda local chamada Panteras, liderada por Raul Seixas.

Duas referências eram recorrentes no discurso de Raul Seixas quando o músico era solicitado a comentar sobre a Bossa Nova, o Teatro Vila Velha e o Cine Roma. A primeira alude ao fato do cantor roqueiro nunca ter escondido sua aversão à Bossa Nova. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, nos anos 1970, falou de sua repulsa:

> Eu não gostava de Bossa Nova. Tinha ódio de Bossa Nova. Não conseguia tocar, não sabia aquelas drogas daqueles acordes dissonantes, era chato para mim. Barquinho... Upa Neguinho... aquelas coisas assim... tão fora da realidade de época... eu já sacava. (BAHIANA, 2006, p.124).

A segunda se refere ao fato do roqueiro baiano estabelecer, corriqueiramente, a dicotomia entre Bossa Nova e rock, como podemos notar na entrevista a Ana Maria Bahiana (2006, p.113): "A Bossa Nova significava ser nacionalista, ser brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de rock era ser reacionário... entreguista, americanista (Raul dá um meio riso)". Ou no depoimento concedido a Sylvio Passos (1992, p.78): "A Bossa Nova significava ser nacionalista, ser brasileiro. Gostar de rock era ser reacionário... entreguista, alienado". Raul Seixas acreditava, equivocamente, que a Bossa Nova, nos anos 1960, era símbolo e *status* de nacionalismo. Ora, o gênero musical difundido por João Gilberto e outros mais também foi alvo de muitos críticos que a chamavam de americanizada, devido à incorporação de certos procedimentos jazzísticos. O expoente máximo das críticas à Bossa Nova foi José Ramos Tinhorão[22].

No entanto, quando Raul Seixas canta, em 1989, fazendo um trocadilho ácido, "Bosta Nova pra universitário, gente fina, intelectual", mesmo que ele esteja ironizando a Bossa

---

[22] Segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, "Tinhorão defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja consequência inevitável foi a perda de referenciais de origem. Historicamente, Tinhorão destaca dois momentos cruciais, onde este processo de expropriação está bem marcado: o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50. Este último movimento, mais do que se apropriar do material musical popular, deformou-o num nível tão elevado, que o teria diluído no jazz. Essa é a sombria conclusão de Tinhorão, na contracorrente da euforia gerada pela renovação da música brasileira, nos anos 60, entre artistas e intelectuais de esquerda". (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, s/p).

Nova, o que está em jogo são as diferenças de classes sociais. Ou seja, ele retoma o embate entre o Teatro Vila Velha, caracterizado como coisa de gente fina e intelectual que ouvia Bossa Nova, *versus* o Cine Roma, reduto de gente pobre e da classe trabalhadora que frequentava o espaço para ouvir e dançar ao ritmo do rock.

O capital cultural musical de Raul Seixas se alicerçou no repertório do rock. Para o compositor, uma característica do rock é seu espírito subversivo e rebelde. E na Bahia dos anos 1950 e 1960 o rock era associado a pessoas de classe baixa, a trabalhadores e as domésticas. Não era coisa de "gente fina e intelectual". Justamente o oposto do que a mãe de Raul Seixas, Dona Maria Eugênia Seixas, mesmo oriunda de uma classe popular, mas muito preocupada e zelosa com as convenções sociais, desejava para o filho. Aliás, tanto a mãe como o pai, como vimos, não queriam que Raul Seixas fosse artista, e sim diplomata. A projeção dos pais de Raul Seixas se aproxima daquilo que Pierre Bourdieu chama de "essencial da herança paterna": a tendência dos pais em projetar e tentar perpetuar nos filhos a sua posição social. Segundo o sociólogo (1997, p.8), a transmissão da herança familiar depende dos veredictos das instituições de ensino. E esses veredictos podem ir ao encontro ou desencontro das vontades e projeções familiares e se relacionam com a construção da identidade dos sujeitos.

Segundo Raul Seixas, "era chique tocar Bossa Nova e o Chá-Chá-Chá era até permitido. O rock era outra estória; eu tinha que ir até o clube das empregadas para dançar com elas" (ESSINGER, 2005, p.47). A afirmação do cantor baiano mitifica de certa forma o rock, mesmo que inicialmente tenha sido incorporado por uma parcela popular, o rock é plural, foi ouvido e tocado por diferentes núcleos sociais. Aliás, Raulzito buscou associar essa dimensão entre as classes menos abastadas economicamente e o gênero, conforme o músico:

> A empregada lá de casa era minha fã. Chegou uma vez para minha mãe e disse que tinha dançado comigo. Minha mãe quase morreu... E eu ia dançar também com o pessoal da TR (uma transportadora de lixo). Era a moçada que curtia rock. A bossa nova era com o pessoal do Teatro Vila Velha. Na sociedade não se falava em rock, era coisa de gentinha. Eu frequentava o Iate e o Tênis Clube, que eram os clubes mais metidos a besta de Salvador. Chegava de gola levantada e ficava encostado num canto tomando Cuba Libre, enquanto os outros dançavam. Eu me sentia diferente, importante, tipo: "tô revolucionando tudo!" (ESSINGER, 2005, p.47).

Na mesma Baía de Todos os Santos, que já tinha revelado ao país Dorival Caymmi, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia e o roqueiro Raul Seixas, nasceria, no final de 1970, um grupo de rock que misturava *rock and roll* com a

postura anárquica do *punk rock*. Camisa de Vênus era formada por Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Robério Santana e Aldo Machado, e chegou, inclusive, a se apresentar no Teatro Vila Velha, que era anteriormente, como já dissemos, reduto da Bossa Nova e da MPB, bem como da resistência cultural e política ao governo militar de direita.

E é justamente ao nome da banda que a terceira estrofe da canção "Rock and Roll", cantada por Marcelo Nova, faz referência. Ao entoar "A carruagem foi andando/ E uma década depois/ Nego dizia que indecência era o mesmo feijão com arroz/ Eu não podia aparecer na televisão, pois minha banda/ Era nome de palavrão, nome de palavrão", Nova se remete ao episódio que envolveu a banda e a gravadora Som Livre, das Organizações Globo. Este fato ocorreu em 1983 e a gravadora insistia que a banda trocasse de nome para facilitar a entrada nos programas televisivos e, com maior exposição midiática, alavancar a venda do LP homônimo, lançado no mesmo ano. Os integrantes da Camisa de Vênus não só mantiveram seu nome de batismo como quebraram o contrato com a gravadora de Roberto Marinho. No ano seguinte, os roqueiros baianos viriam a assinar contrato com a RGE e lançar o disco *Batalhões de Estranhos*, que trazia o sucesso radiofônico de "Eu não matei Joana D'Arc". Conforme Marcelo Nova, foi após o sucesso desta canção que a banda foi convidada a se apresentar no programa *Cassino do Chacrinha*, mas com o nome original de batismo. O que era indecente no início tinha se metamorfoseado em algo exótico, diferente e atraente para os programadores da TV[23].

Segundo Arthur Dapieve, a implicância e/ou mesmo a censura ao nome Camisa de Vênus já remontava ao início da história da banda ainda em Salvador. Descreve o jornalista que os "setores mais conservadores da cidade (o jornal *A Tarde*, por exemplo) queriam que a censura castrasse o próprio nome Camisa de Vênus e "Ejaculação precoce", título de seu espetáculo" (DAPIEVE, 2000, p.162).

Marcelo Nova sempre gostou do trabalho de Raul Seixas e o tinha como uma grande referência no campo musical. Além de Raulzito, o *punk rock* foi outro catalisador de inspirações para Marcelo Nova, em especial devido ao espírito e ao lema *punk* "*do it yourself*", mais do que a ideia de participar de um movimento. Embora Marcelo Nova e os integrantes da Camisa de Vênus adotassem posturas comportamentais que são associadas ao punk, a banda sempre frisou para sua filiação ao rock. A quarta estrofe da canção "Rock and roll" retrata, com ironia e sarcasmo, as contradições e mesmo as apropriações por uma pequena parte de roqueiros ou *punks* do que seria um rock ou *punk* puro e fidedigno ao

[23] *Bizz*, outubro de 1986.

movimento. Marcelo Nova, por meio da canção, ironizava supostos ataques de detratores, *punks*, que, volta e meia, o acusavam de traidor do movimento: "E do meu lado um hippie punk me chamando de traidor do movimento/ Vê se aguento traidor do movimento".

O que seria um *hippie punk* que Marcelo Nova canta ironicamente? Uma contradição, em princípio. Embora ambos os movimentos, *hippie* e *punk*, tenham como base a crítica à sociedade vigente, os respectivos comportamentos e filosofias são antagônicos e muito díspares em sua essência[24]. O ex- vocalista da Camisa de Vênus está chamando atenção justamente para a contradição que há na crítica feita por um *hippie punk*. Em linhas gerais, era como se ele cantasse assim: quem és tu para julgar a "traição" ao movimento? Quem és tu para vir a falar de coerência e fidelidade a um movimento? Aliás, movimento *punk* do qual Marcelo Nova nunca havia participado.

Marcelo Nova comentaria sobre a importância do *punk* rock em sua carreira e em sua formação musical, bem como de que forma enxergava a ideia de movimento transmitida e cobrada por muitos aderentes do *punk*:

> Me fascinava no punk a possibilidade de que alguém como eu, sem experiência pregressa, sem carteira assinada, fizesse sua parte. Quanto aos dogmas, quanto ao "punk unido jamais será vencido", ao coturno e ao casaco de couro, nunca me identifiquei. Movimento? Que movimento? O único movimento em que acredito é o das marés, que enchem e vazam (*apud* ALEXANDRE, 2002, p.65).

Marcelo Nova e Raul Seixas ainda pincelaram na canção um resumo do gênero musical que explodiu na década de 1950, ao cantarem que o rock já foi chamado de banal, que foi utilizado em propaganda de diversos produtos, mas que o *rock and roll* não perdeu sua vitalidade, uma vez que ele ainda entortava as colunas cervicais de ambos.

Os roqueiros baianos trazem na estrofe seguinte uma referência a uma passagem bíblica, especificamente o capítulo 1, versículo 9, que diz: "O que foi, isso é o que há de ser, e o que se faz, isso se tornará a fazer; de modo que nada há de novo debaixo do sol", deixando

---

[24] Bem resumidamente e de maneira bem geral, segundo Shuker (1999, p.80), "os hippies representaram um estilo de política cultural que rejeitava ostensivamente os valores e a sociedade dominantes, mas com evidentes contradições internas". Tornaram e chamaram a atenção da sociedade em todo mundo com especial destaque para os anos de 1966 e 1967, sobretudo em São Francisco, Estados Unidos. Originalmente muitos eram originários de famílias de classe média e "recriminavam a tecnologia, mas muitos deles possuíam magníficos aparelhos de som; e a 'liberdade' defendida às vezes, convivia com o sexismo e com esteriótipos de gênero". Já os *punks*, no sentido de comportamento e estilo de vida e não apenas ao movimento, "em parte, o movimento foi uma reação ao romantismo hippie e a uma perda de *status* social – alguns estudiosos consideram os punks como jovens desempregados que celebram essa condição. [...] O estilo punk envolvia a noção do 'faça-você-mesmo': uma combinação de uniformes escolares velhos, sacos plásticos de lixo e alfinetes de segurança, transmitindo a imagem chocante e zombeteira" (SHUKER, 1999, p.222).

subentendido que o *rock and roll* se manterá apesar de toda espécie de apropriação e banalização da indústria cultural. Os versos também podem ser compreendidos como uma figuração de no campo musical, por exemplo, não há tanta novidade, criação, originalidade quanto se pensa e se prega. Outra referência que aparece em seguida é a citação do sucesso de Chuck Berry, "*Roll over Beethoven*", que alcançou em maio de 1956 o vigésimo nono lugar nas paradas americanas. Aliás, os versos cantados por Raul Seixas e Marcelo Nova ("*Roll over Beethoven, Roll over Beethoven, Roll over Beethoven tell Tchaikovsky the news*") fazem parte da letra da canção de Chuck Berry.

Segundo o historiador americano Paul Friedlander, a canção "*Roll over Beethoven"* chamou a atenção da nação americana, ironicamente, "para o entusiasmo do novo som, ao alertar os compositores de música clássica Beethoven e Tchaikovsky para que saíssem de cena e abrissem caminho para o rhythm and blues (isto é, o *rock and roll*") (FRIEDLANDER, 2003, p.56).

"E pra terminar com este papo", como diz o verso da canção, os compositores remetem à confluência que marcaria especialmente a carreira de Raul Seixas, o qual misturou, aglutinou e metamorfoseou, como poucos, alguns gêneros denominados nacionais, como o baião, com o rock. O cantor baiano sempre ressaltou, em entrevistas, a importância musical de Luiz Gonzaga e Genival Lacerda em sua formação musical. Ou seja, não importa o sotaque e nem o idioma que se utiliza para cantar o rock, mas a forma como se produz e se compõe rock.

O *rock and roll* se tornaria ao longo da vida de Raul Seixas uma representação de como via, veria e buscaria difundir, por meio de suas canções, uma visão social do mundo, assim como deixaria rastros, conteúdos, mensagens e imagens que seriam apropriadas por parte do público ouvinte. Exemplo máximo de apropriação por parte dos fãs pôde ser consumada com o grande número de *covers* ou sósias de Raul Seixas, ou seja, a apropriação fictícia, artística e até mesmo profissional e procuram "imitar" e reproduzir tanto as canções de Raul Seixas quanto a maneira de agir e se comportar no palco.

Raul Seixas viria a ser conhecido por grande parte da crítica e pelos fãs como o pai do rock brasileiro e sua canção "Rock and Roll", em parceira com Marcelo Nova, é interessante por vários motivos. Primeiro, foi escrita no findar da década de oitenta, quando o denominado rock nacional dos anos 80 apresentava sinais de esmorecimento. Muitas bandas começavam a perder espaço no campo musical, e algumas não tiveram e nem continuaram uma carreira mais sólida na década seguinte. Segundo, porque retrata períodos da carreira e da vida dos compositores desde meados da década de 1950 até praticamente o fim dos anos 80. Terceiro,

porque nos permite remontar à discussão sobre o que era, foi e é rock. Ademais – consciente ou inconscientemente –, é uma forma de produção de sentido, de representação para os ouvintes e fãs, afetando, assim, a maneira de enxergar, sentir e compreender o rock. E, por fim, mesmo se tratando de um caso específico, de uma canção presente no repertório do rock brasileiro, "Rock and roll" é, sintomaticamente, um resumo, uma alusão e um bom exemplo de estudo de caso de vários temas que iremos tratar durante as próximas páginas e capítulos da tese, tornando-se, portanto, quase e/ou mesmo um prefácio com notas de conclusão.

Para Raul Seixas o rock viria a se tornar, desde muito cedo, um modo de ser, agir, pensar e se expressar no mundo. Ainda adolescente desejava ser popular no mundo inteiro. Para o cantor e compositor português Rui Veloso, podemos assinalar, por meio da interpretação de sua trajetória pessoal e musical, que o rock também era um mecanismo de expressão, ou melhor, uma maneira pela qual ele podia se expressar perante o mundo. Se a Bahia de todos os Santos foi importante para a vida e a formação da carreira de Raul Seixas, a cidade do Porto está afinada com o interesse musical de Rui Veloso.

"Quem vem e atravessa o rio/ Junto à serra do Pilar/ Vê um velho casario/ Que se estende até ao mar/ Quem te vê ao vir da ponte/ És cascata sanjoanina/ Erigida sobre o monte/ No meio da neblina"[25] são alguns versos da canção "Porto Perdido", com letra de Carlos Tê e música de Rui Veloso. Eles retratam algumas imagens, símbolos e paisagens da cidade do Porto, situada ao Noroeste de Portugal. Quem chega, por exemplo, à cidade via Ponte Luis I em dia de festejo popular em homenagem a São João, o que ocorre no mês de junho, possivelmente se defrontará com algumas cascatas sanjoanias, uma espécie de presépio animado, onde a imagem de São João com seu inseparável carneirinho é posto como figura de destaque num altar.

Rui Veloso nasceu em Lisboa em 1957, mas aos três meses de idade sua família alçou voo para outros ares e instalou-se na cidade do Porto. Embora tenha nascido em terras mouriscas, considera-se um portuense nato. E sobre sua relação e afeição com a cidade, Rui Veloso foi categórico em afirmar: "Não interessa onde é que uma pessoa nasce, interessa onde vive e sente"[26].

Rui Veloso é filho do engenheiro Aureliano Capelo Veloso, que após a Revolução de 25 de abril foi eleito presidente da Câmara Municipal do Porto, e da dona de casa Emília Veloso. Ele nunca estudou música profissionalmente. Um dos motivos apontados pelo

---

[25] TÊ, Carlos; VELOSO, Rui. Porto Perdido. Intérprete: Rui Veloso. In: RUI VELOSO. *Rui Veloso*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho, p.1986. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.
[26] Disponível em http://www.viva-porto.pt/Entrevistas/rui-veloso.html. Acesso em: 23/04/2014.

roqueiro se deve à sua repulsa, ainda quando jovem, ao ensino musical português transmitido nas escolas. O ensino, não só musical, era, durante o regime do Estado Novo, impregnado de ufanismos e moralismos. Segundo Rui Veloso, "no liceu, as aulas de Canto Coral, como se chamavam na altura, só serviam para odiar tudo aquilo. Era o hino da Mocidade Portuguesa[27] e outras coisas assim. A minha primeira falta disciplinar foi numa aula dessas, logo no segundo ano..."[28] Muito do seu aprendizado musical se deveu à influência de seu pai. Conforme Rui Veloso, "aí pelos seis anos, já tocava harmônica[29], com o meu pai na viola e na segunda harmônica (com outra pessoa a segurar-lha, porque não tinha suporte). Tocávamos canções infantis, canções de Natal"[30]. Ademais, seu pai, juntamente com seu avô, tinha também o hábito de reunir alguns amigos em casa para cantar fado[31]. Posteriormente, na adolescência, Rui Veloso se tornaria um aficionado por guitarra elétrica. Entre seus ídolos e referências musicais se destacavam B. B. King, Bob Dylan, Eric Clapton, Jimi Hendrix, dentre outros guitarristas. Por essa época, com quinze anos, forma sua primeira banda denominada Magara Blues Band.

Porto é terra natal do letrista de canções do pop rock português Carlos Tê, que, desde 1976, teria uma afinada amizade e frutífera parceria musical com o músico e guitarrista Rui Veloso. Carlos Tê nasceu a 14 de junho de 1955 e vinha de uma família modesta que trabalhava com consertos de automóveis na cidade do Porto. Aos quatorze anos arrumou seu primeiro emprego num escritório de automóveis. Logo após a Revolução de 25 de abril, com dezenove anos, fez uma viagem a Londres por duas semanas, onde pode se aperfeiçoar no idioma inglês e aprofundar seu gosto pelo rock e pela música britânica. De volta às terras lusitanas se licenciaria em Filosofia pela Universidade do Porto por volta de fins da década de 1970. Em 1980 veria algumas de suas letras sendo lançadas no álbum de estreia de Rui Veloso sob o título de *Ar de rock*[32].

---

[27] A Mocidade Portuguesa foi criada durante o Estado Novo em 19 de abril de 1936. Era um agrupamento do regime autoritário que pretendia abranger toda a juventude portuguesa com intuito de estimular a devoção e amor à pátria, o gosto pela disciplina, o sentimento de ordem e, especialmente, o culto aos deveres morais, cívicos e militares.

[28] *Diário de Notícias*, 15/02/1985.

[29] "Instrumento musical do tipo aerofone de palhetas livres, também conhecido como harmônica-de-boca (para se distinguir da designação de harmônica também aplicada a instrumentos como o acordeão ou a concertina). É constituído por uma armação quadrangular (às vezes encurvada) em metal que suporta um conjunto de palhetas metálicas, envolvida por uma proteção também metálica, habitualmente em ferro, que protege as palhetas". CARVALHO, João Soeiro de. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Direção) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*: C-L. vol. 2. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, p. 606.

[30] DN, 15/02/1985.

[31] DN, 24/08/1980.

[32] O LP *Ar de rock* e sua importância para o rock português serão retomados no terceiro capítulo desta tese.

Sobre o clima do lançamento de seu primeiro álbum, Rui Veloso comentou que o *Ar de rock* era "um disco de rock, perfeitamente assumido, já que gosto muito de rock"[33]. No entanto, o roqueiro já anunciava, mesmo que timidamente, as referências musicais de seu próximo disco, pois, segundo matéria do *Diário Popular*, "gravar um disco de *blues* é um dos projetos de Rui Veloso"[34].

O lançamento, em 1982, do segundo LP de Rui Veloso, denominado *Fora de Moda* trazia muitas referências do *blues*. No entanto, podem-se constatar, também, faixas que dialogavam com o *jazz*, balada rock e *rock and roll*. O álbum trazia, entre as dez faixas, nove parcerias entre Rui Veloso e Carlos Tê. Esse LP de Rui Veloso já anunciava cada vez mais a disposição e talento do guitarrista para solos de guitarra e para diálogos entre *blues*, *jazz* e rock. Fato que se confirmaria quando o roqueiro foi muito elogiado pelo jornal *Diário de Notícias* por sua apresentação no Cascais Jazz 84. Segundo o diário, "Rui Veloso impôs-se ainda como instrumentista, na guitarra e na harmônica. Os restantes cinco membros da sua banda constituíram um sólido apoio, bem trabalhado nos arranjos de conjunto e muito positivo nas afirmações de solo"[35].

As referências musicais, especialmente do blues, não afastariam Rui Veloso do rock. Pelo contrário, suas canções comportavam diálogos interessantes entre os dois gêneros. O LP foi lançado ainda sob a sombra do denominado *boom* do rock português, que durou de 1980 a 1982. Neste período despontaram dezenas de bandas de rock em algumas regiões de Portugal.

O ouvinte, na época, que desejasse ou esperasse ouvir a continuação ou mesmo um "Ar de rock 2", encontraria, logo na primeira faixa do disco, a canção "Estrela do rock and roll", cujo refrão "Não tenho jeito para estrela do rock and roll" anunciava o tom do disco.

Estrela do rock and roll[36]

Não quero ser o tão falado detergente
Para dissolver o teu vazio suavemente
Talvez cantar todo o meu sonho
Num castelo de rimas
Sem ter glutões milagrosos
Na patente dos meus enzimas

Viver em estampa no peito da tua camisola
Autocolante no couro da tua sacola

[33] *Diário Popular*, 19/08/1980.
[34] DP, 19/08/1980.
[35] DN, 11/11/1984.
[36] TÊ, Carlos; VELOSO, Rui. Intérprete: Rui Veloso. In: RUI VELOSO. **Fora de moda**. Lisboa: Valentim de Carvalho, p.1982. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Estrela distante
No céu da tua memória
Mito coroado com a poeira
E com a espuma da glória

Não tenho jeito para estrela de rock and roll
Não tenho jeito para estrela de rock and roll

Vaguear no palco perdido entre as luzes
Sangue e vinil na febre louca do show biz
Quando eu morrer talvez triplique
A minha fama
A overdose do costume
Só para dar mais um toque ao drama

Não tenho jeito para estrela de rock and roll
Não tenho jeito para estrela de rock and roll

O instrumento que se destaca na música de "Estrela do rock and roll" não é a guitarra, que se transformou, em todo mundo, em símbolo e marca do rock. O piano, executado pelo próprio Rui Veloso, sobressai na canção. Os solos de guitarras, tornados característica peculiar de Rui Veloso, em "Estrela do rock and roll" abriam espaço para um solo de piano, que trazia arpejos e diálogos com o *jazz*. Na gravação, a guitarra transita mais como um coadjuvante, como um instrumento discreto e tímido, deixando todo espaço para que o piano ganhasse a cena e a visibilidade que se proporciona a um protagonista. Ao final da canção, logo após o refrão, é possível perceber alguns poucos improvisos de guitarra. Vale ressaltar que os improvisos são na maioria das vezes associados a técnicas marcantes do *blues* e, especialmente, do *jazz*. As referências ao *jazz* perpassam toda a duração da música. Nada mais enfático e interessante que trazer elementos de outro gênero musical para condizer com uma letra, cujo refrão enfatiza que o cantor não tinha jeito para estrela do *rock and roll*.

Nos dois primeiros versos da canção, "Não quero ser o tão falado detergente/ Para desfazer o seu vazio suavemente", Rui Veloso destaca o desejo, comungado com Carlos Tê, de não querer ser visto e ouvido, por parte dos fãs, como uma solução ou ferramenta – ou produto – que irá dissolver o vazio existencial que há nos indivíduos. Os mesmos versos também expressam o anseio em não querer ser enxergado e tomado como um guru ou um messias que trará e dará respostas para seus fãs enfrentarem as dores, dúvidas, problemas, inquietações e sofrimentos presentes no mundo.

Os versos seguintes – "Talvez cantar todo o meu sonho/ Num castelo de rimas/ Sem ter glutões milagrosos/ Na patente dos meus enzimas" – são muitos mais figurativos e

metafóricos. Supomos que eles expressem que Rui Veloso pode até chegar a cantar seus sonhos, devaneios e aspirações, mas desde que fique apenas na esfera da poesia.

Na segunda estrofe acreditamos que há, em dois momentos, a utilização de uma figura de linguagem denominada zeugma, ou seja, ocultação de um termo ou expressão que já foi escrito anteriormente[37]. Talvez para facilitar o canto não é repetida a expressão "Não quero" antes do verbo "viver". Do mesmo modo há ocultação da expressão "Não quero ser" antes do substantivo "estrela".

Os versos da segunda estrofe deixam explícito o recado que Rui Veloso pretende transmitir, isto é, que não tem jeito e nem deseja ser estrela do *rock and roll* e tudo que esse universo supostamente apresenta e representa: o estrelato, a fama, a personificação e transformação do sujeito em produto, a idealização por parte de fãs sobre a vida do músico. Sendo assim, ele não quer que sua imagem seja estampada em camisas, camisetas e blusas de rock ou em adesivos que podem ser costurados nas bolsas de couro e mochilas.

No refrão, "Não tenho jeito para estrela do rock and roll", ouve-se um piano suingado acompanhado por bateria, contrabaixo e instrumentos de percussão. Após cantar duas vezes o verso, Rui Veloso pronuncia, ironicamente, repetidas vezes, algo parecido com "rá", ou seja, uma interjeição[38].

Na última estrofe cremos que há novamente a utilização da figura de linguagem zeugma no primeiro verso, antes do verbo "vaguear". Os versos "Quando eu morrer talvez triplique/ A minha fama/ A overdose do costume/ Só para dar mais um toque ao drama" vão ao encontro do que disse Carlos Tê posteriormente sobre o mote da letra. Segundo o autor, ela foi escrita, em 1981, pensando na morte de John Lennon, que foi assassinado por Mark Chapman, em 08 de dezembro de 1980, em Nova Iorque. Mas, sobretudo, os versos da canção foram escritos "em meio às reflexões sobre o desaparecimento de alguns de seus mitos musicais como o próprio Lennon, Janis Joplin e Jimmy Hendrix, todos esses mortos prematuramente"[39].

O interessante da canção não está apenas na negação do imaginado e projetado mundo do estrelato do rock e problemas e complicações do universo musical roqueiro, mas na própria reflexão sobre uma representação que foi sendo constituída e construída no rock, ou seja, a ligação do rock com a morte trágica de jovens músicos roqueiros. Como veremos no segundo

---

[37] Disponível em: http://www.infoescola.com/linguistica/zeugma/ Acesso em: 20/11/2014.

[38] "Interjeição é uma palavra (ou frase) invariável que expressa emoções, sentimentos, sensações. Ela não possui nenhuma relação sintática com o restante do período no qual se encontra, e pode ser compreendida sozinha, sem auxílio de nenhuma outra palavra ou frase". Disponível em: http://www.infoescola.com/linguistica/zeugma/ Acesso em: 20/11/2014.

[39] Disponível em: http://ruiveloso.home.sapo.pt/estrela.html. Acesso em: 22/03/2014.

capítulo, a relação entre rock e morte não perpassou apenas o universo dos músicos, mas foi também para fãs que participavam de festivais e de shows de rock. É importante salientar que Carlos Tê e Rui Veloso, por meio da canção "Estrela do rock and roll", não estavam negando seus vínculos, afeições e referências musicais do rock. Pelo contrário, estavam fazendo uma crítica e uma reflexão ao próprio universo roqueiro. É uma crítica por e de dentro do mundo roqueiro.

Por fim, o rock para Raul Seixas era um jeito de ser e uma maneira de se expressar, para Carlos Tê e Rui Veloso ele também é meio de se expressar. É um meio de expressão pelo qual se pode dar vazão aos sentimentos, ideias e críticas frente a tudo que está ligado à vida e ao mundo. O rock é uma maneira de se expressar, até mesmo, para criticar algumas facetas do próprio universo do roqueiro.

1.3 – Rock: uma miscelânea de difícil definição.

> "O rock é, possivelmente, o mais prolixo gênero musical, fruto que é de várias fomes e de várias vontades de comer"[40].

Como vimos no tópico anterior, o rock para Raul Seixas foi e era essencialmente uma maneira de ser, um jeito de ser e agir no mundo. Mesmo se tratando de um caso específico, ou melhor, um caso singular, como diria a psicanálise freudiana, o exemplo tomado é uma referência ao rock como sendo dotado de sentido, de representação, de experiência e de perspectiva, sendo uma forma de Raul Seixas enxergar e ser enxergado na sociedade e no mundo. Já o rock para Rui Veloso, diferente de Raul Seixas, era um modo pelo qual o indivíduo pode se expressar na sociedade.

O leitor/ouvinte que hoje desejar enveredar por algumas considerações acerca das discussões que cercam o rock e seus vários estilos e subestilos e consultar o "*Guia de rock em CD*: uma discoteca básica", do jornalista Arthur Dapieve e Luiz H. Romanholli, lançado em 2004, encontrará um bom e prático guia – mesmo com poucas páginas – para compreender a história de algumas bandas e cantores internacionais e nacionais. Na parte introdutória

[40] DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz Henrique. *Guia de rock em CD*: uma discoteca básica. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004, p.11.

intitulada “One, two, three, four”, os autores pincelaram algumas notas sobre o agitado mundo do rock. Vale a pena toda citação (2004, p.11):

> O rock é, possivelmente, o mais prolixo gênero musical, fruto que é de várias fomes e de várias vontades de comer. A cada noite, quatro ou cinco garotos anglófonos – sim, a língua hegemônica no rock também é o inglês – se reúnem num quartinho ou numa garagem, em Liverpool, Manchester, Seattle, Nova York, Londres, Los Angeles, Dublin ou mesmo Belo Horizonte, e reinventam três ou quatro acordes em canções sobre sexo, drogas e dor de crescer. Uma fração dessas reinvenções cai nas graças da indústria fonográfica, sempre ávida por novos produtos para vender; são dezenas de milhares por ano. Por fim, uma mídia poderosa se nutre dessas reinvenções e desses lançamentos. A influente imprensa musical inglesa, por exemplo, sobrevive à base de semanalmente despir um santo para vestir outro: o grupo saudado semana passada como os novos Beatles (ou o novo Led Zeppelin, ou os novos Sex Pistols, ou os novos Smiths, ou os novos Stones Roses, ou o novo Oasis...) já entrou em decadência esta semana. No fim do processo, resta um leitor/ouvinte/consumidor atônito diante de um mar de títulos. Uma semana de desatenção e o fio da meada poderá estar perdido. E o rock já tem quarenta e tantos anos de idade, ou seja, mais de 2.300 semanas de vida agitada...

Prolixo vem do latim *prolixu*. Que pode significar “demasiadamente longo, demasiadamente extenso ou demorado”: um discurso prolixo é “sobejo, superabundante. Excessivamente circunstanciado; enfadonho, fastidioso”. Ou mesmo “dado a verbosidade e falta de concisão no falar e escrever”[41]. Os autores deixam nas entrelinhas que há muitas concepções e muitos significados sobre o que é rock.

Muito já se disse e contradisse sobre o rock; muito já foi comentado e apontado; muito foi esclarecido e obscurecido; muito ficou perdido e enclausurado; e especialmente muito se construiu e foi sendo construído e constituído acerca dos vários sentidos sobre o que é rock. E o termo prolixo se refere também a essas várias concepções e pedras que foram sendo usadas e roladas na história do rock

Tomemos algumas explicações recentes sobre o que é rock, antes de adentramos na seguinte questão: quais foram e são justamente as concepções e significados que foram sendo construídos para hoje dois autores poderem afirmar que o rock talvez seja o gênero musical mais prolixo, por ser fruto de várias fomes e vontades de comer?

Vejamos, por exemplo, algumas referências sobre o que é rock em alguns dicionários produzidos e editados no final do século XX. Ao folhearmos o “Vocabulário de música pop”,

---

[41] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI*: o minidicionário da língua portuguesa.4. ed. rev. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.561.

de autoria de Roy Shuker (1999), em busca do termo rock, logo procuramos o verbete “rock ‘n’roll”. Nas páginas subsequentes ao verbete são definidos vários estilos e derivações do rock, como rock alternativo/música alternativa, rock cristão, rock progressivo, rock psicodélico/acid rock, até chegarmos ao rock ‘n’ roll. Shuker (1999, p.249) encara da seguinte maneira o termo rock:

> **Rock** é o rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do rock’n’ roll. O rock é muitas vezes considerado detentor de maior peso do que **pop**, com conotações de maior integridade, sinceridade e **autenticidade**. O termo **classic rock** foi usado originalmente por um tipo de emissora de **rádio** que se concentra na divulgação de sucessos “testados e aprovados” do passado, que encontram maior reconhecimento e identificação por parte do ouvinte. Também conhecidos como “oldies” ou “gold”, o repertório do classic rock inclui desde a música dos Beatles até a música do final dos anos de 1970, sobretudo grupos brancos de rock, como Cream, The Doors, Led Zeppelin, Creendence Clearwater Revival e The Who (as palavras em negritos estão como no texto original e se referem, como constatamos, a verbetes que podem se consultados no livro).

Em Portugal o leitor/ouvinte que deseja saber ou ter uma ideia sintética do que seja rock não tem muitas opções de dicionários e enciclopédias. Entretanto, ele pode consultar a ótima e volumosa *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. A enciclopédia, publicada em quatro volumes, dirigida e coordenada pela professora e pesquisadora Salwa Castelo-Branco, é fruto de quase uma década de trabalho e pesquisa que contou, no final, com a colaboração de 158 redatores das mais diversificadas áreas como etnomusicólogos, musicólogos, antropólogos, historiadores, sociólogos, críticos, especialistas em dança e outros investigadores e docentes em universidades portuguesas e internacionais.

A *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* procura abordar as diferentes práticas e processos musicais que marcaram o século XX em Portugal, como a música erudita, a música tradicional, a música popular, o folclore, o *jazz*, o *pop-rock*, o fado, a canção de Coimbra e a música das comunidades migrantes.

Segundo Salwa Castelo-Branco (v.1, 2010, p.III), trabalhos acadêmicos que se ocupam da música em Portugal são escassos. Aliás, conforme a organizadora, não existe no país uma obra de referência atualizada sobre música. Desde o final do século XIX, foram editados três dicionários que se dedicam apenas à música erudita tanto nacional quanto internacional: o *Diccionário musical* (1890), o *Diccionário biografhico de musicos portuguezes* (1900), ambos de Ernesto Vieira, e o *Dicionário de música*, em dois volumes, de

Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça (1956 e 1962)[42]. No campo da música popular foi publicada, em 1998, a "Enciclopédia da música ligeira", dirigida por Luís Pinheiro de Almeida e João Pinheiro de Almeida. No entanto, segundo Castelo-Branco (v.1, 2010, p.IV), a obra "apenas se centrou numa parcela de produção musical em Portugal".

O verbete rock encontra-se na categoria *pop-rock*. Por sua vez, o redator do verbete, o pesquisador Rui Cidra, ressalta em dado momento justamente a divisão que ocorreu entre *pop* e *rock*, pois "as fronteiras são historicamente cambiantes e os estilos e estéticas que conotam frequentemente se sobrepõem" (v.3, 2010, p.1036). Sendo assim, Cidra procura diferenciar o *pop* do *rock*:

> (...) a distinção entre *pop* e *rock* é frequentemente predicada em critérios estilísticos. Considera-se que o rock é mais enérgico e agressivo, está mais próximo das fontes da música negra americana e assenta mais na improvisação. Por oposição à música *pop*, tida como mais "leve", mais assente na exploração tímbrica dos instrumentos através do arranjo, e em padrões anteriores desenvolvidos na canção ocidental, nomeadamente europeia, não ligados à diáspora e à circulação das músicas negras. A frequente sobreposição dos estilos, compositores e intérpretes agrupados em cada uma das categorias revela, contudo, que os critérios presidindo à distinção são acima de tudo ideológicos: o rock é conotado com a "autenticidade" da expressão individual, a criatividade, o compromisso e a seriedade artística; e a *pop* é associada à comercialização, ao entretenimento e à motivação capitalista da indústria fonográfica. Deste modo, um discurso articulado por fãs e músicos filiou o *rock* nos valores culturais e artísticos da música erudita ocidental.

O autor chama atenção para um fator decisivo e importante na história do rock e sobre a incógnita do que é rock e o que é *pop*. Embora saliente acertadamente que as fronteiras estilísticas não são límpidas, "os dois termos surgem comumente agrupados no discurso quotidiano sobre música, no discurso midiático e na produção acadêmica, sobretudo a que se inscreve nos estudos de música popular" (CIDRA, v.3, 2010, p.1036). Aliás, ele acentua que a abrangência da categoria *pop-rock* permite conceber a complexa e heterogênea formação de relações entre estilos e correntes da música popular americana.

Conforme Shuker (1999, p.192), o termo pop é usado muitas vezes como forma de diferenciação em relação ao rock, com base em noções de arte e comércio na música popular:

> O pop envolve valores muito diferentes dos do rock. O pop não hesita em participar do *mainstream*. Aceita e pretende ser agradável e vender

[42] Ortografia conforme utilizada por Salwa Castelo-Branco.

> uma bela imagem de si mesmo. Mas o rock considerava-se, de alguma maneira, mais perspicaz, rebelde, autônomo e inteligente (*apud* HILL, 1986, p.8).

Quanta complicação e quanta confusão poderá dizer o leitor/ouvinte ao buscar uma explicação do que seja rock. Muitas vezes a diferença de subgêneros ou mesmo de gênero é uma discussão complexa. Inclusive os rótulos também são para os músicos formas para descreverem suas habilidades e teoricamente são atitudes ideológicas que estão associadas, inseridas, consumadas e divulgadas num gênero ou estilo (FRITH, 1996, p.87). Por exemplo, se uma banda está a procurar por um guitarrista e seus integrantes decidem fazer divulgação-anúncio por meio de revistas de música, ao expressarem que optam por um guitarrista que goste e ouça *reggae* ou *heavy metal* já estão salientando o perfil que almejam e tudo que está relacionado e associado ideologicamente com o estilo ou subgênero.

Como já dissemos, os limites entre os subestilos e até mesmo os gêneros musicais passam e caminham por uma linha tênue, ou mesmo por uma corda bamba: ora seu balanço capta e traz acordes, notas e comportamentos roqueiros, ora a corda meneia para o diapasão do *pop*, do comercial e até mesmo do que se credita como um produto/trabalho descartável. Vale frisar que, desde suas origens, o rock está de uma forma ou de outra, atrelado à rede da indústria capitalista de entretenimento.

E é justamente nesse balanço da corda bamba, no balançar de estilos e gêneros, que num momento pende para o *pop* e noutro para o rock, que esticamos a rede de proteção. Se pensarmos o caso das bandas brasileiras e portuguesas, não afirmamos que sejam homogêneas, congêneres e idênticas, tanto dentro de um país ou mesmo estado e região. “Mas de qual rock se trata”?, pode perguntar o leitor mais avisado. Afinal, o rock é a uma ramificação de vários estilos e gêneros. Por exemplo, temos *hard rock*, rock psicodélico, *acid rock*, heavy metal, dentre outros. São rocks e roqueiros diferentes, com suas peculiaridades e singularidades; entretanto, ressaltamos e defendemos a tese que há um célula *mater*, embora numa miscelânea de gêneros musicais que marcam o rock e muitas vezes até mesmo o roqueiro. Logo, conjugamos a ideia do rock como ramificações de estilos. Assim, a ideia que trabalhamos o rock nesta tese é o rock como uma forma e um gênero dotado de várias vertentes, gêneros e estilos, apropriações e diálogos, inclusive, com diferentes gêneros musicais.

Se buscarmos as designações e as denominações que foram sendo constituídas e construídas em torno do rock veremos que muito foi sendo incorporado até chegarmos, por exemplo, à conclusão de que o rock é talvez o gênero musical mais prolixo no campo musical,

como se referiu Arthur Dapieve (2004, p.11). Muitas dessas constatações não foram criadas por acaso, desde o surgimento do *rock and roll* e sua derivação mais usual, isto é, o rock. Muito foi sendo agregado ao gênero e com isso muitas ramificações foram sendo geradas.

Como já dissemos, o *rock and roll* nasceu da mistura de alguns ingredientes e da "miscigenação" da música americana, ou seja, do *rhythm & blues*, derivado do *blues* rural, tendo acompanhamento de guitarras elétricas, dos guetos negros das grandes cidades americanas, mais o *country*, música rural do "branco pobre" dos Estados Unidos, e o *western* do Oeste. A partir de 1963, especialmente com *The Beatles*, o gênero passa a ser conhecido e denominado como rock por abranger e captar vários ritmos e tendências musicais. Daí que, repetimos, que o rock seja rock um rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do *rock and roll* (SHUKER, 1999, p.249).

Logo, é interessante adentrar algumas páginas da imprensa e atentar para comentários de músicos e para a bibliografia que noticiaram e refletiram sobre o rock como uma mistura de vários gêneros musicais, atestando que ele é um gênero de difícil classificação e conceituação, ideia que persiste nos dias atuais, fato que reforça a miscelânea que emaranha e entrelaça o DNA do rock.

Em 30 de julho de 1972, o diário carioca *Jornal do Brasil* publicava no seu Caderno B, na seção "A música de hoje em dia", uma matéria intitulada "O que foi o 'rock'". Os leitores dominicais do jornal que, por curiosidade, procurassem o nome do autor que assinava o artigo que tecia comentários sobre o rock se depararíam com Stereo Review. A matéria era possivelmente fruto de uma publicação da revista homônima norte-americana. No artigo o autor (ou autores) apresentava no primeiro parágrafo a complexidade que foi criada sobre o derivado do *rock and roll*, isto é, o rock:

> No decurso de pouco mais de uma década, a música de rock descreveu uma curva parabólica e acabou infinitamente mais complicada do que quando começou. A principio, o rock era uma expressão popular de raízes folclóricas, sem nenhum requisito técnico-artístico, a não ser a transposição simples de emoções vibráteis ao compasso marcante do beat[43].

O artigo procurou rotular, por meio de uma ligação com raízes folclóricas, e destacar uma suposta simplicidade inicial do rock. Em outro momento, o artigo ressalta e associa o rock às mutações, às experimentações e às fusões que se desenrolariam e transformariam o núcleo do rock, como apontava o artigo publicado no *Jornal do Brasil*:

---

[43] *Jornal do Brasil*, 30/07/1972.

> Os elementos básicos da música de rock eram tão simples quanto seus propósitos: em termos de instrumentos, uma bateria, um baixo, uma guitarra e um teclado qualquer; no plano técnico, apenas a batida, o compasso, se destaca; o resto – divisão rítmica, melodia e execução – se perdia no entusiasmo amadorístico dos primeiros grupos, mais preocupados com a transmissão da mensagem empática do que com requintes da estrutura. Vocalmente, também, a sinceridade emocional precedeu a técnica. Às vezes, os recursos cênicos (como no caso de Mick Jagger, músico limitadíssimo) passam a primeiro plano no conjunto da obra e assumem proporções de verdadeira linguagem audiovisual. Nos conjuntos de mais de uma voz, o rock original não apresentou, quando surgiu, grandes inovações. Uma fazia a primeira voz, outro, o contracanto e mais um ou dois completavam a harmonia em vozes intermediárias, sem se afastar muito das tradições de quartetos e pequenos coros[44].

A ida de Elvis Presley para o exército no início da década de 1960 e a histeria sobre o rock esmorecia. A transfusão de sangue de que necessitava essa música direta viria com os *Beatles*. E nessa fase o rock ganhou ascensão e divulgação até então jamais vista. Por quase todo o planeta começou a se falar de rock e especialmente dos ingleses de Liverpool.

> O rock conheceu então sua ascensão maior; para contrabalancear os ingleses, os conjuntos americanos começaram a dosar influências folclóricas com a nova música, numa mistura fértil, enquanto os Beatles, insatisfeitos com o amadorismo das origens, abriram as portas a influências clássicas e jazzísticas[45].

O rock, especialmente na década de 1960, angariou, absorveu, fundiu-se a diversos ritmos e gêneros musicais. Muitas experimentações foram criadas e testadas. Barreiras musicais e até mesmo de fronteiras entre a música do Ocidente e do Oriente foram quebradas, como a canção, composta escrita por George Harrison, "Within you without you", a qual faz uma alusão à filosofia oriental. A música iniciava com notas de uma cítara indiana. Essa canção fazia parte do talvez mais marcante e/ou mesmo mais lembrado álbum da história do rock, o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos ingleses *The Beatles*, lançado em 1967. O álbum trazia em eu bojo um arquétipo conceitual, era o primeiro LP conceitual[46] da

---

[44] JB, 30/07/1972.
[45] *Ibidem*.
[46] "*Sgt. Pepper* não é um álbum temático como, por exemplo, *Tommy* (1969) – a chamada ópera-rock do grupo *The Who* –, ou como *The Wall* (1979) – trilha sonora do filme homônimo do grupo *Pink Floyd* – entre outros exemplos possíveis. A unidade de *Sgt. Pepper* ocorre pela idéia que concebeu e norteou o álbum, e não pela temática das canções nele contidas. *Sgt. Pepper* não conta uma história, conta várias e com vários pontos de vista" (FENERICK, 2008, p.6).

história do rock, embora tratasse de vários temas e não se fixasse apenas e unicamente sobre um mesmo mote.

Em 27 de novembro de 1972, o jornal paulistano *Folha de S. Paulo* publicava, no caderno *Folha Ilustrada*, uma reportagem com quase o mesmo título da matéria do *Jornal do Brasil*. Intitulado "O que é (foi) o rock", o artigo, também escrito em terras do Tio Sam, era assinado pelo crítico norte-americano Joel Vance. Antes de apresentar o texto da reportagem do crítico, o jornal pincelava – muito provavelmente escritas pelo editor do caderno cultural – algumas notas de apresentação, como um chamado, atrativo para prender e criar a curiosidade do leitor e/ou mesmo para explicar o sentido daquela publicação, atentando para o fato do rock ocupar todos os lugares e os espaços, sendo, portanto, uma pauta importante para o jornal, além de mostrar que o periódico estava antenado e atento às novidades e às tendências musicais. Assim, com letras em negrito, a nota introdutória da *Folha de S. Paulo* salientava que o

> **"Rock" passou a ser, gradativamente, uma palavra habitual nos programas de televisão e rádio, e nos noticiários. Todos sabem que ela representa um estilo de música popular, mas muitos sentem dificuldade em defini-la corretamente. Suas origens e qualidade que diferencia os artistas deste gênero também se transformaram em pequenos mistérios, só conhecidos por "iniciados". Nesta reportagem o crítico norte-americano Joel Vance analisa de maneira bem simples esta tendência musical contemporânea que, para muitos é apenas um amontoado de sons caóticos, mas ocupa praticamente todos os lugares das paradas de discos mais vendidos**[47].

Esse "amontoado de sons caóticos", conforme destacava o jornal *Folha de S. Paulo*, era mote para a explicação do crítico americano Joel Vance. Este enfatizava que o rock é um tipo de música popular que apresentava no seu início uma estrutura musical bem simples. Entretanto, ressaltava o crítico, da suposta simplicidade musical inaugural o rock se desenvolveria e acabaria se tornando um gênero musical mais complexo. Ademais, Joel Vance comentava:

> O "rock", na verdade, possui três nomes diferentes. Cada um deles indica um tipo de variação, mais válida na época em que o nome foi criado do que atualmente. O primeiro nome foi "rhythm and blues", depois "rock and roll" e finalmente "rock". A primeira denominação indicava um tipo de música essencialmente negra. A segunda era sua imitação criada pelos brancos (algumas vezes próximas e outras

[47] FSP, 27/11/1972.

> bastante distantes) que se desenvolveu dentro do seu próprio estilo. O terceiro nome é o resultado da união destas duas tendências[48].

O crítico norte-americano chamava a atenção, em 1972, para as variações, as misturas que ressoavam em torno do gênero musical que surgiu no pós-guerra nos Estados Unidos. Joel Vance se valia inicialmente de explicações sobre o *rhythm and blues* e suas duas derivações, o *country* e o que ele denomina de "combo", ou seja, "uma música mais sofisticada e elaborada, geralmente interpretada por grupos vocais acompanhados por pequenas orquestras[49]" para explicar o início do *rock and roll*. Os artistas que executavam o *rhythm and blues* e os que participavam da "combo"

> (...) gravaram discos que foram vendidos principalmente entre a população negra das cidades grandes e nos estados do sul dos Estados Unidos. Músicos amadores brancos e negros, do norte e sul, ouviram estes discos, se entusiasmaram, e tentaram criar canções de um destes estilos. Assim começou o "rock and roll"[50].

Assim, em meados da década de 1950, os discos daquela mistura com intérpretes brancos e negros começaram a ser executados nas estações de rádios brancas. E "um 'disc jockey' de Cleveland, chamado Allen Freed, inventou a palavra 'rock and roll'. Por que, não se sabe, mas o termo realmente se popularizou e passou a pertencer à linguagem habitual"[51], discorria o crítico Joel Vance.

Vance apontou as misturas e as fusões que resultaram no que era o *rock and roll*. Novamente, ele salientava a miscelânea, no caso, entre o *rock and roll* e o folclore, tanto americano quanto inglês, para justificar tanto a invasão das bandas inglesas, denominadas de *beat music* ou *beat* britânico[52] quanto para explicar o que é rock. *The Beatles* e as bandas inglesas "tocavam *rock and roll*, mas com uma nova forma"[53]. Vance assinalava as miscelâneas e as fusões feitas pelos *Beatles*, com o apoio do produtor George Martin, como

---

[48] FSP, 27/11/1972.
[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*.
[51] *Ibidem*.
[52] Segundo Roy Shuker (1999, p.35) *beat music* ou *beat* britânico é "estilo musical e gênero vago, caracterizado por uma batida simples e forte. O termo *beat music* foi empregado para a música dos Beatles e de outros grupos ingleses do início dos anos de 1960: Gerry and the Pacemakers, The Dave Clark Five, The Searchers e The Hollies. Por isso, é chamado algumas vezes de *beat* britânico. O repertório desses grupos inspirava-se no *rock' n' roll* e no *rhythm 'n' blues*. Inicialmente encorajados pela simplicidade do *skiffle*, a formação característica dos grupos *beat* era: bateria, guitarra líder, baixo, guitarra rítmica e um vocalista líder (às vezes, como no caso dos Beatles, este também era um dos instrumentistas)".
[53] FSP, 27/11/1972.

um dos fatores de aglutinação de vários estilos, como o folclore, o *jazz*, a música erudita; dessa maneira o "rock foi se tornando cada vez maior pela absorção de diversos estilos"[54].

A mistura de gêneros, estilos, subestilos musicais feita e incrementada por diversos músicos roqueiros de diversas nacionalidades, especialmente pelos americanos e britânicos, foi se transformando numa incógnita e num gênero de difícil definição para os críticos musicais ou mesmo para os jornalistas que acompanhavam e noticiavam sobre o rock.

As mutações ou as fusões, bem como as várias derivações, denominações e designações para nomear os estilos e subestilos do rock, acabaram sendo mote para comentários, ainda no início da década de 1970, do jornal *Diário de Notícias*. Em Lisboa, no dia 15 de junho de 1972, a matéria desse jornal defensor do Estado Novo, noticiava, no espaço denominado "Vida Artística", mais uma festa popular que aconteceria em Portugal. Com o título "Nas festas populares de S. Pedro no Montijo: dez horas de música rock... na praça de toiros", o jornal, que desde a sua fundação buscava ser popular e levar mais notícias aos leitores, anunciava a tradicional festa. No entanto, os editores do jornal não sabiam ao certo qual gênero musical anunciar no texto da matéria. "Dez horas de música 'rock', 'rock jazz', música conceitualto" (*sic*), iniciava a matéria que não era assinada. Noutro parágrafo o texto traçava mais paralelos e também evidenciava a difícil tarefa de definir o rock: "Nem mais nem menos do que sete dos principais conjuntos portugueses de rock, de música "rock", música "pop" ("pop-rock-jazz music", como queiram, já que os limites são por vezes difíceis de traçar) encontra-se-ão, no próximo dia 17, no Montijo"[55].

O jornal concorrente do *Diário de Notícias*, isto é, o *Diário Popular*, que tinha como slogan "O jornal de maior extensão no mundo português", também noticiava a mesma festa. Na matéria, em vez de constatar a difícil tarefa de definir o rock, o *Diário Popular* simplesmente empregava a expressão "Festival de Música Pop"[56].

No início da década de 1970, e em especial em 1972, apareceram, como vimos tanto na imprensa brasileira quanto na portuguesa matérias que tentavam explicar e comentar o que era (é) e/ou foi o rock de maneira geral. A busca por uma explicação coerente marcava o tom das matérias, especialmente as publicações dos jornais *Folha de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil*. As várias misturas e as fusões musicais e especialmente as várias portas e trilhas abertas pelos roqueiros levaram os jornalistas a terem dificuldade de explicar e de conceituar o rock. Talvez muito dessa procura por uma conceituação que resumisse e norteasse os

[54] FSP, 27/11/1972.
[55] DN, 15/06/1972.
[56] O termo "música conceitualto" não foi uma expressão criada pelo *Diário de Notícias*, mas, sim, cunhada pelos organizadores do festival, o qual fora, então, designado o festival de "Música Conceitualto 72".

olhares sobre o rock no ano de 1972 estivesse sendo corroborada pelo fim da década de 1960 e toda a aura que o rock conquistou no período; pelo esmorecimento da contracultura; pelos sonhos, esperanças e devaneios que maio de 1968 gerou; e talvez, no campo musical, pelas mortes de Janis Joplin e Jimi Hendrix, em 1970, de Jim Morrison (vocalista do *The Doors*), em 1971, e também pelo fim dos Beatles, em 1970, que, para muitos fãs, não deixou de ser também uma morte.

Em meados da década de 1970, o crítico Tárik de Souza publicava no *Jornal do Brasil* mais um de seus artigos e comentários sobre música. Num desses artigos analisava, com bom humor e destilando ironia, os lançamentos dos discos *Inseparable*, de Caroline Cole, *Melissa*, de Melissa Manchester, e *Once Upon a Star*, de Bay City Rollers. "Três produtos recentes chegaram à praça nas últimas semanas. Examinaremos suas bulas, posologias e contraindicações. À venda sem prescrição médica[57]", ressaltava o crítico. No entanto, antes das análises das bulas, Tárik de Souza escreveu um bom resumo da miscelânea que o rock se tornara:

> Já foi dito e reescrito aqui: o **rock** pisa a areia movediça do impasse. Recapitulando: inicialmente uma corrente de canto e dança, **rock and roll**, produto de fusão de dois afluentes popularescos das músicas negras e brancas americanas. A seguir, um fenômeno de comportamento, um pensamento **rock**, um movimento geral, desaguando numa atitude contracultural, sustentada por um agitado elenco de cabeças pensantes (Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Guinsberg, Abbie Hoffman, Andy Warhol, etc). Por último, um gigantesco espectro, um polvo de um milhão de tentáculos, exangue, mas impulsionado pelas baterias do consumo, que se alimenta do que puder lhe trazer um mínimo de energia vital. Sem dúvida, um mar morto para o aparecimento de coisas novas, sejam ideias, sons ou personalidade[58] (negrito conforme o texto original).

A ideia de que o rock foi e é uma miscelânea ou mistura de ritmos foi se construindo e se construiu desde meados da década de 60 por críticos, músicos, fãs, agentes da indústria cultural e pelos agentes do campo midiático. Especialmente na década de 1970 o conceito de que o rock é uma fusão e um fundir constante de ritmos e de estilos ressoa pelas páginas da imprensa, devido às misturas que os próprios roqueiros já vinham incrementando desde meados de 60. As diversas misturas e o aparecimento de estilos e subestilos acabaram se tornando uma força motriz para dúvidas, divagações e também para explicações. As próprias

[57] JB, 19/01/1976.
[58] *Ibidem*.

fusões que apareciam eram ao mesmo tempo o próprio compêndio para conceituação e explicação do gênero que cada vez se tornava mais híbrido.

Assim, o rock é muitas vezes visto, proposto e difundido por vários agentes do campo musical como um caldeirão de vários ingredientes, temperos e condimentos musicais que não possui uma receita consensual e linear, uma forma ou uma fórmula, mas que, misturados os ingredientes musicais, chega-se a sabores e aromas diversificados. Logo, o rock é também ouvido, visto e experimentado como uma mistura de difícil explicação e definição, sendo matéria e produto de uma hibridação de várias facetas e substâncias, um caldeamento de vários ritmos e sotaques, de vários gostos e estômagos, de vários ouvidos e silêncios, de várias peculiaridades e generalidades.

Em meados da década de 1980, houve a expansão e o aumento do público consumidor de rock concomitante com o sucesso alcançado por várias bandas do denominado rock nacional dos anos 80. Deu-se, então, por exemplo, a publicação e o sucesso de vendas do guia/livro/dicionário "ABZ do rock brasileiro" (1987), de autoria do poeta e compositor Marcelo Dolabela, que chegaria à décima edição. O guia ilustrado trazia dados e informações sobre cerca de 2.500 roqueiros brasileiros.

O livro de Dolabela contaria, desde a primeira edição, com os prefácios dos músicos Tony Campello, Zé Rodrix e Arnaldo Antunes. Ou seja, trazia prefácios de três gerações distintas do rock brasileiro. Tony Campello, ao lado de sua irmã Celly Campello, fez sucesso e carreira ainda nos anos 50 até meados dos anos 60. Zé Rodrix, ao lado de Luiz Carlos Sá e Guttemberg Guarabyra, formaria no início dos anos 70 o trio Sá, Rodrix & Guarabyra. O trio musical se notabilizaria pelo o que se denominou chamar de rock rural e alcançaria sucesso no campo musical brasileiro misturando e mesclando referências de música rural e caipira (sertaneja) com o rock. Já o músico e roqueiro Arnaldo Antunes, então vocalista, compositor e letrista da banda paulistana Titãs, escreveu uma passagem interessante intitulada: "Heavy rock' a Billy punk tecno hard core pop rythm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye Black metal and roll":

> É muito difícil definir o rock hoje. Qualquer generalização classificatória parece insuficiente. O rock é um rio de muitos afluentes. Heavy rock'a Billy punk tecno hard core pop rhythm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye Black metal and roll. Muitos grupos que se formam e/ou se extinguem diariamente. Fusões com reggae funk blues soul samba jazz. Nada disso satisfaz. Só uma coisa permanece e permite que continuemos chamando-o de. Uma coisa que não está no som. Está na sede.

> O rock tem urgência de agora. Presentidade. Vitalidade que assassina a memória. Por isso é tão difícil catalogar. Dicionarizar. Compartimentar.
> Ao mesmo tempo em que essa impossibilidade se exibe, sentimos que há uma tradição a não passar impune. Onde o passado vale por manter vivo o eterno presente. Só queremos que se faça uma cultura rock no Brasil se for assim. Não para sedimentar, mas para clarear. Uma cultura que se mova com a mesma agilidade do seu objeto.

O título do texto de Arnaldo Antunes chama a atenção desde o início para a profusão de estilos e maneiras de se tocar e criar rock, ressaltando as fusões e as misturas que são jogadas e dispostas no caldeirão musical. Misturas, fusões, aglomerações e mutações que, aliás, segundo o músico Arnaldo Antunes, espelham a difícil caracterização e dicionarização do rock.

De maneira diferente, porém análoga, Rita Lee, cantora, compositora e ex-vocalista da banda Os Mutantes – cuja fase áurea foi nos anos 1960, quando esteve muito próxima ao movimento Tropicalista –, retratou com ironia e humor uma perspectiva da miscelânea em que se transformou o rock no livro *Que rock é esse?*, apresentado por Edgard Piccoli e organizado por Ana Tereza Clemente. O livro é baseado nas falas e nas entrevistas que roqueiros brasileiros deram ao programa homônimo, exibido em 13 episódios no canal *Multishow* e que buscava retratar e apresentar histórias do rock brasileiro desde os anos 1960. Logo no início da obra, eis que surge um pequeno e bem humorado texto que resume muito bem o rock para Rita Lee (CLEMENTE, 2008, p.07):

> Agora acabou a farsa. Chegou a hora de confessar publicamente que eu nunca tive a mínima ideia do que seja esse tal de “roque enrow”. Sou do tempo de Chuck Berry, depois Elvis Presley, e já diziam os indignados de antanho que rock era coisa de crioulo safado e de veado branco. Foi justamente por isso que comecei a prestar mais atenção naquela gente bronzeada que queria mostrar seu valor e mandar o mundo praquele lugar. E o cardápio de guloseimas roqueiras cresceu tanto que não havia restaurante que saciasse aquela larica existencial. Posso afirmar que a trilha sonora da minha juventude foi uma viagem de LSD cujo bilhete era só de ida. Assim sendo, nunca mais retornei ao meu sagrado lar, onde vivia sossegadinha na minha vidinha bestinha. Daí que, quando chega alguém me perguntando “Que rock é esse?”, eu respondo uma bobagem qualquer e saio à francesa. É um pássaro? Um avião? Um disco voador? Uma guitarra distorcida? Uma inteligência artificial? Um violãozinho porreta? Sei lá eu, meu, bota tudo num liquidificador e chama de rock1 n’ roll.

Embora as entrevistas aparentemente se ocupem mais especificamente da questão “que rock brasileiro é esse?”, as palavras de Rita Lee soam e ressoam das misturas e das fusões e

da difícil explicação que o rock, de maneira geral, transformou-se durante os anos. A cantora e compositora ainda faz alusão e se utiliza da intertextualidade ao citar o trecho "gente bronzeada que queria mostrar seu valor" da canção "Brasil Pandeiro", de Assis Valente, cuja primeira gravação, em 1941, contou com o grupo Anjos do Inferno, após Carmem Miranda ter se recusada a gravar a canção. A mesma canção fora regravada anos depois, em 1972, pelo grupo Os Novos Baianos.

Já o leitor do *O Estado de S. Paulo* que consultasse, em 1973, o caderno "Suplemento Literário", na seção dos livros mais vendidos escritos no Brasil se depararia, no terceiro lugar em vendas, com o título: *Rock, o mito e o grito*, de Roberto Muggiati[59]. Embora nas edições seguintes do caderno "Suplemento Literário" não constatamos o aparecimento do livro do jornalista Muggiati entre os mais vendidos, a presença do livro entre os mais vendidos em julho de 1973 nos proporciona algumas pistas sobre o interesse do público leitor pela obra, e logo pelo tema.

Uma terceira edição revista e atualizada de *Rock, o grito e o mito* foi lançada em 1981 e oferecia um painel, um panorama da história do rock americano e inglês, procurando elucidar desde os primeiros acordes do gênero, sua ascensão e suas mutações ao longo da história recente, tecendo comentários inclusive sobre o rock no alvorecer dos anos 1980. Na introdução Roberto Muggiati apresenta algumas considerações e reflexões interessantes sobre a estrutura, sobre o caráter variável que envolve e engloba no rock (MUGGIATI, 1981, p.8):

> O parentesco entre a música de Elvis Presley e a dos Beatles acabou consagrando esta palavra compacta de quatro letras, ROCK, com suas conotações múltiplas: rocha, balanço, acalanto, embalo. A palavra "rock" engloba na verdade uma variedade de formas musicais, que vão desde o berro gutural e a batida primitiva do folclore até os sons eletrônicos mais depurados e abstratos. Como saber então o que é e o que não é rock? Talvez seja mais fácil dizer certas proposições musicais *são mais rock* do que outras, isto é, preenchem um número maior de características básicas [as palavras em itálico seguem conforme o texto original].

No início da década 1980, o historiador Paulo Chacon lançava *O que é rock* (1982). O livro é uma obra fundamental, pois serve de embasamento bibliográfico quanto de fonte, uma vez que integrava a Coleção Primeiros Passos, da editora Brasiliense. Diferentemente do contexto de Portugal onde o denominado *boom* do rock nacional surgiu em 1980, notadamente com Rui Veloso, UHF, Táxi e Xutos & Pontapés, o livro de Chacon foi escrito

[59] *O Estado S. Paulo*, 15/07/1973. Provavelmente houve erro na diagramação do texto do jornal, pois originalmente o livro chamava-se "Rock, o grito e o mito".

antes do surgimento e especialmente do sucesso alcançado por bandas e cantores do denominado rock nacional dos anos 80.

Embora não tenhamos a certeza que se os mesmos dados foram empregados na primeira edição lançada em 1982, uma vez que nos utilizamos de uma reimpressão datada de 1995, na parte dedicada à apresentação do autor, mais especificamente o item “Sobre o autor”, Paulo Chacon destilava com ironia e paixão algumas considerações biográficas sobre rock e também sobre o contexto dos trabalhos acadêmicos no período. O historiador salienta que é um “rockeiro” fanático e que, em 1979, escreveu e dirigiu um audiovisual sobre o rock e os anos 60 chamado “Beatles, espírito de uma década”. A ironia – e talvez também a paixão – não está impressa e expressa nessas poucas linhas, e, sim, no final da parte destinada aos dados biográficos do autor: “Não deu ibope como historiador do rock. A mídia preferiu o discurso pós-moderno e a universidade achou a pesquisa sobre Jovem Guarda uma ‘bobagem da ideologia dominante’. Optou então pelo lado educador, onde achou que suas ideias eram mais bem aceitas”.

No primeiro parágrafo do primeiro capítulo de seu livro, Chacon também disparava com ironia e sarcasmo contra alguns roqueiros e, com especial destaque, contra a comunidade acadêmica: “Tenho certeza que as próximas páginas vão provocar reações azedas, de rockeiros convictos a anti-rockeiros (*sic*). Tudo bem. O que importa é que, bem ou mal, falemos dele. Talvez assim ele conquiste um espaço acadêmico que a comunidade sempre lhe negou” (CHACON, 1995, p.11).

Ironias e sarcasmos à parte, o livro de Chacon se notabiliza pela compreensão do que é (foi) o rock. Uma reflexão interessante que vem ao encontro de tudo que escrevemos até agora sobre as misturas, as fusões, as mutações e as miscelâneas do rock. O termo polimorfo, adotado pelo historiador, sintetiza muito bem todas as variações e variáveis, ou talvez uma das essências do rock, isto é, a capacidade de mudar e se apresentar sob diversas formas. Assim, refletia e esclarecia que o rock é “absurdamente polimorfo, ele parece variar mais no tempo e no espaço do que o fazia, por exemplo, o barroco na Idade Média” (*sic*) (CHACON, 1995, p.11). Mais adiante complementa que o rock não é uniforme e varia tanto individual quanto coletivamente, ou seja, é polimorfo, adapta-se ao tempo, às mudanças de gerações e às fusões com a cultura local (CHACON, 1995, p. 18-19).

Embora o rock não seja o objeto central das reflexões do professor de Literatura Brasileira, ensaísta, compositor e músico José Miguel Wisnik, ele salienta que “o rock é a superfície de um tempo que se tornou polirrítmico. Progresso, regressão, retorno, migração,

liquidação, vários mitos do tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneos, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens" (WISNIK, 1989, p.89).

Por fim, vale ressaltar que as várias denominações ou os vários estilos e os subestilos que permeiam o rock, como, por exemplo, *punk rock*, *hard rock*, *heavy metal*, *pop rock*, *progressivo*, *new wave*, *gothic rock*, *grunge*, entre outros, poderão hoje dizer alguns fãs ou leitores que se tratam de "coisas" muito diferentes e bem distintas. Obviamente, cada estilo ou subestilo possui sua especificidade e suas características singulares. Inclusive, algumas diferenciações podem ser notadas por meio de alguns aspectos de sociabilidade e de identificação que os adeptos/fãs de cada estilo específico adotam e procuram criar, embora muitos comportamentos e aspectos da sociabilidade sejam análogos e próximos.

Hoje para um leigo, ou mesmo para um indivíduo que conheça um pouco de rock, é muitas vezes difícil diferenciar tanto a música tocada, como a dessemelhança de uma canção *heavy metal* quanto a uma *trash metal*, ou *gothic* a *emo*, quanto a forma de se vestir, de se comportar e de se viver dos adeptos de cada estilo. Mas, dificilmente, alguém olhará, por exemplo, para um típico fã de rock, um amante do *heavy metal*, um *punk* e/ou um apreciador do *gothic rock* e o confundirá com um indivíduo que ouça exaustivamente, ame ou se comporte como um fã de música sertaneja, de pagode ou de axé.

Esses vários estilos e subestilos que engendram o rock são rótulos para as mais variadas vertentes e variedades que se desenvolveram a partir do *rock and roll* e ganharam vulto com o rock de meados dos anos 1960. E todos – fãs, críticos e os adeptos de cada estilo –, estão, queiram ou não, ligados e permeados por algumas características e especificidades do rock e são nuances e variações de um mesmo tom, ou seja, do rock. Há, logicamente, especificidades, inclusive estéticas, como cortes de cabelo, roupas, e ideológicas que diferenciam um punk de um metaleiro, mas da mesma forma há proximidades e semelhanças entre ambos, pois estão ligados e associados ao gênero rock.

Outro ponto que podemos associar às várias criações ou denominações de estilos e subestilos é a artimanha ardilosa e gananciosa da indústria cultural para angariar, promover e vender mais discos. Todavia será que tudo fica apenas e exclusivamente na questão do econômico? Lembremos e retomemos Simon Frith: "O rótulo ou rotulação está no coração dos juízos de valor da cultura pop" (Frith, 1996, p.75, tradução nossa). Enfim, o processo de classificação, de agrupamento, de denominação é uma prática comum na cultura popular, uma vez que cria valores, associa julgamentos e proporciona a criação de grupos e de consumo cultural. Os gêneros musicais são frutos de processos coletivos, portanto, são construções que englobam diferentes agentes que compõem o campo musical. As canções que compõem os

gêneros não são apenas reflexos dos ouvintes, mas também apontam como e qual sentido essas canções ou gêneros têm para os ouvintes (FRITH, 1996, p.88, tradução nossa).

Assim, o rock era, foi e é uma mistura de vários ritmos e estilos; uma fusão que gerou e gera vários tentáculos e ramos musicais. Ramos – estilos ou subestilos – que muitas vezes crescem e procuram se distinguir. Um ramo muitas vezes é cultivado – às vezes até cultuado – na crença de que é impar, natural e que surgiu e cresceu de uma semente nunca antes vista. Entretanto, os ramos são partes concomitantes da mesma raiz comum do rock que advém do *rock and roll*. Assim o rock é uma variedade, uma gama de variações que se recriam e se reciclam.

1.4 – Rock à margem – das fímbrias para o âmago da sociedade.

> O que é rock? É uma música que veio das fímbrias da sociedade e, quando pega os jovens, pega aqueles elementos da sociedade que ainda não entraram nela, estão sendo preparados para isso, portanto é o seu último gesto de rebeldia, de reação (Nicolau Sevcenko)[60].

Dezembro de 1969. Portugal vivia uma ebulição política. António de Oliveira Salazar já não era mais o presidente do Conselho de Estado Novo, após ficar no governo durante 36 anos, entre 1932 e 1968. E não foi uma revolução militar de esquerda, nem uma revolução popular armada e muito menos um levante popular que levaria à queda de Salazar. Mas, ironicamente, foi uma cadeira de lona!

Natural de Vimieiro, no concelho[61] de Santa Comba Dão, situado na plataforma inferior da Beira Alta, entre os rios Mondego e Criz, atravessado em seu âmago pelo Rio Dão, filho de uma família de agricultores, “pobre, filho de pobres”, como muitas vezes gostava de recordar (RAMOS, 2010, p.627), o ilustre filho de Vimieiro estava com problemas de saúde agravados após uma queda de uma cadeira de lona, levando-o então a chocar a cabeça no chão de pedra, em 3 de agosto de 1968. Aparentemente a queda não havia gerado nenhuma complicação à saúde de Salazar, entretanto, tempos depois, o ditador reclamará de fortes

---

[60] *Veja*, 25/01/1984.
[61] Ortografia conforme as normas lusitanas.

dores de cabeça, fruto de sintomas de um hematoma cerebral. Em 16 de setembro de 1968, sofreu “um grave acidente vascular no hemisfério cerebral direito. É operado de urgência. Salvam-lhe a vida, mas a 25 os médicos declaram-no incapacitado” (PAÇO, 2010, p.181).

No mês natalino de 1969, o cargo, outrora ocupado por Salazar encontrava-se com o ex-professor de Direito e ex-reitor da Universidade de Lisboa, Marcelo Caetano, que fora nomeado presidente do Conselho de Ministros em meados de setembro de 1968. Conforme o historiador Fernando Rosas, Marcelo Caetano era

> o candidato óbvio não só para os seus apoiantes de sempre do regime, mas também para influentes setores dos grupos financeiros mais apostados na abertura à Europa, para parte das chefias militares, que surdamente começavam a inquietar-se com a ausência de uma solução política para a guerra colonial, para os meios diplomáticos da Europa Ocidental, para um largo sector da opinião pública, cansada da guerra e do imobilismo opressivo de uma situação caduca (*apud* PAÇO, 2010, p.184).

Entre 1961 e 1970, mais de um milhão de portugueses emigraram, maiormente, para países da Europa (PAÇO, 2010, p.175). Muito provavelmente, boa parcela desse milhão era composta por jovens: parcela da população mais vulnerável ao desemprego, às políticas de repressão, como também a mais disposta física, mental e socialmente a emigrar e buscar novas e melhores condições de vida. Outro fator que afastava os jovens das fronteiras portuguesas era o alistamento militar e, consequentemente, a participação nas guerras coloniais. Para se ter uma ideia, em 1968, 36% do orçamento português era gasto com o exército de 149 mil homens, designados para defender as colônias de Angola, Moçambique e Guiné contra as lutas de independência. “Foi o maior esforço militar de um país ocidental desde 1945”, conforme Rui Ramos (2010, p. 679-680). Muito provavelmente a afirmação do historiador se refere ao percentual e não ao montante, calculado em milhões, gasto e consumido no período. Basta lembrarmos, para ficarmos num só exemplo, da participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, conflito que certamente consumiu muitos milhões (ou bilhões) a mais que os gastos de Portugal. Entretanto, também é óbvio que o montante investido na guerra pelo governo americano não chegou a 36% do orçamento anual.

E em dezembro de 1969, a primeira revista especializada em música popular portuguesa estava a nascer na cidade do Porto. “Neste dia, que vamos com toda a alegria ao teu encontro, não podemos deixar de te endereçar, JOVEM, a quem esta pequena revista é

especialmente dirigida, uma palavra de saudação e amizade”[62], iniciava o editorial da revista *Mundo da Canção*, do fundador e editor Avelino Tavares da Silva, que buscava justamente o público jovem como alvo. O editorial intitulado “Neste dia...” apresentava os seguintes propósitos:

> No plano nacional divulgar o mais possível todos aqueles que estão lutando para transformar e dar novos rumos à música Portuguesa. Uma nova música Portuguesa simples, mas com poesia de conteúdo dirigida a todas as pessoas, para cantar o que se passa na vida, a realidade do quotidiano. Alguém afirmou – “Importante é cantar o que acontece em cada dia, a fome, o sofrimento, os males universais. As pessoas têm que ouvir, têm que saber. Nós dizemos a cantar o que achamos que todos devem saber”. A nossa posição fica tomada e tudo faremos para que este movimento de renovação se imponha. A música é a expressão mais importante da reivindicação da juventude de todo o mundo e tu, Jovem de Portugal, tens uma palavra a dizer. No plano internacional, das canções que dia após dia nos chegam serão publicadas as letras das que maior êxito obtiverem entre nós libertos, por conseguinte, de directrizes rígidas[63].

A revista de edição mensal começaria com uma tiragem tímida de 4.500 exemplares e chegaria, em pouco tempo, a 20 mil, ganhando terreno no campo musical e notoriedade nas diversas regiões de Portugal. Em suas edições iniciais, podiam ser encontradas propagandas voltadas para músicos e especialmente para os jovens, como propagandas de aparelhos gravadores e sonoros “Guimar Rádio – gravadores, discos, gira-discos”[64]; da “Sonolar, loja de discos, discofones, rádio e TV e eletrodoméstico”, da cidade de Braga; “Discos – estabelecimentos electro-visão”; da grande empresa de aparelhos sonoros Sony[65]; de roupas, como a “Hertemodel”; da “Discoteca Santo António”, da cidade do Porto, onde os jovens poderiam se embalar ou apreciar “os maiores sucessos internacionais[66]”. Mas as propagandas estampadas nas páginas da revista não agradaram a alguns leitores do periódico. O editorial do número de abril de 1971, sob o título “Pontos nos iii’, e...”, buscava explicar o porquê da publicidade nas páginas da revista: “Outro ponto que incomoda outra gente – a publicidade. Pois bem, sem ela não pode haver MC, como, aliás, não pode haver imprensa. E a publicidade não é texto; é exactamente publicidade e nada mais que isso”[67]. Publicidade não era apenas publicidade, especialmente para uma parcela que tinha empatia e proximidade com os valores

---

[62] *Mundo da Canção*, dezembro de 1969.
[63] *Ibidem*.
[64] MC, abril de 1970.
[65] MC, junho de 1970.
[66] MC, setembro de 1970.
[67] MC, abril de 1971.

e ideias marxistas e/ou comunistas, sendo muito provável, portanto, que essa fatia do público leitor enxergasse a publicidade como um dos pilares e estandartes do capitalismo e/ou como algo ligado ao imperialismo.

Muitas páginas da revista eram compostas e preenchidas por letras de canções, tanto de cancioneiros lusitanos quanto de congêneres brasileiros e, especialmente, de letras de bandas e cantores de rock, com destaque para a banda inglesa *The Beatles*. Já no primeiro número do periódico encontrava-se um cupom com os seguintes caracteres: "N.°2 – a sair em janeiro poderá incluir os êxitos da tua preferência. Ajuda-nos indicando por ordem decrescente de preferência as LETRAS do teu agrado"[68].

Será, então, que a proeminência das letras dos "garotos" de Liverpool era fruto dos recorrentes pedidos do público à revista? É possível que sim. Primeiro, porque eles já haviam conquistado sucesso em quase todo mundo, tornando a banda de rock mais conhecida no planeta. Outro fator é que no ano de 1970 havia rumores do fim do conjunto de Liverpool, fato que se concretizaria em abril daquele ano. Outro ponto a considerar é o lançamento, em maio, na Inglaterra, do LP *Let It Be*.

Os responsáveis pela revista escreveram, em junho de 1971, o editorial denominado "Contribuir", justificando o porquê das diferenças numéricas de publicação de canções portuguesas e estrangeiras.

> Evidentemente que gostaríamos que a maior parte das letras publicadas fossem pertencentes a canções portuguesas. Mas, infelizmente, assim não é e esse facto somos nós – MC – os primeiros a lamentar. No entanto observe-se que não temos (nós, portugueses) um espólio abundante de canções que realmente valha a pena pôr em letra de forma. Isto porque a maior parte do que se canta pertence ao rimanço comercialão e popularucho, com quadras vazias de sentido, ora lamechas ora de graça mais que duvidosa. Aliás a muito autor, cantor, cançonetista e produtor não interessa a qualidade mas aquilo a que aqui há alguns anos atrás o povo chama 'modinha"[69]

Nos primeiros números da revista, com especial destaque para o ano de 1970, os editoriais destacavam a necessidade e o intuito da cooperação dos leitores, numa "colaboração efectiva de críticas sistemáticas e sugestões constantes". E destacavam: "Sabemos que a maioria dos leitores são jovens e nós acreditamos na juventude.". Mas o editor da revista *Mundo da Canção*, Avelino de Oliveira, não buscava aproximação e, especialmente, colaboração de qualquer jovem. Garimpava entre os leitores da revista "a juventude atenta.

[68] MC, dezembro de 1969.
[69] MC, junho de 1971.

Atenta e capaz de dizer: 'É preciso avisar toda a gente/ Dar notícia, informar, prevenir/ Que por cada flor estrangulada/ Há milhões de sementes a florir"[70]. Avelino de Oliveira citava os versos do poeta João Apolinário, então exilado no Brasil, desde dezembro de 1963, devido à oposição ao regime ditatorial de Salazar. Com tal citação, o editor destacava e afirmava suas diretrizes, sua conduta, seu posicionamento político e, consequentemente, da revista. Avelino de Oliveira buscava a colaboração da juventude que estivesse disposta e fosse capaz de dizer, de informar, de criticar, de se posicionar contra o regime ditatorial que imperava em Portugal.

Assim, entre dezembro de 1969, ano de lançamento da revista, até abril de 1974, mês em que ocorreu a Revolução dos Cravos, a linha, o posicionamento do editor e dos colaboradores da revista se caracterizou, sobretudo, pela crítica a tudo que estive avizinhado e espelhasse ao governo vigente, isto é, criticavam os "gêneros como a música ligeira, o nacional cançonetismo e o fado enquanto defendia fervorosamente o trabalho de novos cantores de protesto que integravam o movimento denominado de 'nova música Portuguesa'" (NUNES, 2011, p.6).

Avelino de Oliveira reafirmava o tom direcionado aos jovens, buscando aproximação e empatia: "Dispensamos o tratamento de 'V. Ex.ª com que nos massacram alguns leitores (...) somos jovens e a revista que organizamos é para todos"[71]. Em setembro de 1970, um dos colaboradores da revista, Tito Lívio, assinava um artigo intitulado "O rock: (ex)pressão de uma época", buscando assim explicar, sistematizar, algumas características do gênero musical. Abaixo do texto de Tito Lívio, era publicada uma pequena propaganda: "A Discoteca Santo António, apresenta sempre em 1° lugar os maiores sucessos internacionais".

Para aquele colaborador da revista, o rock surge como um gênero submerso, o qual vem à tona na sociedade, "como reacção contra uma música convencional", surgindo assim "como um grito no meio da convencionalidade e banalidade quase geral da música ligeira. A forma musical, o jogo de cena agressivo dos primeiros rockers foram os indícios de uma certa recusa, uma certa tomada de consciência"[72].

A opinião de que o rock surgiu como um gênero à margem[73], ou melhor dizendo, como um gênero de substrato submerso e contra uma música denominada como convencional, seria corroborada anos mais tarde em terras além-mar de Portugal.

---

[70] MC, janeiro de 1970.
[71] MC, fevereiro de 1970.
[72] MC, setembro de 1970.
[73] A ideia de que o rock nasceu como um gênero à margem e que traz elementos que estão submersos não deve ser confundida com marginal, ou seja, como um algo que se coloca como fora das leis, como algo que foi tratado, especificado e apontado como deliquente, vadio ou nocivo.

Diferentemente de Portugal, onde havia sido deposto, com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, o regime ditatorial de direita que ficou no governo por quase 50 anos, o Brasil, à época, ainda vivia politicamente dominado por um regime militar de direita, cujo advento completara uma década, e sob a sombra da censura, das prisões arbitrárias, das perseguições políticas e das práticas de torturas.

Em 1975, o jornal carioca *O Globo* tinha acabado de contratar o jornalista e produtor musical Nelson Motta para escrever no "Segundo Caderno". Nelson Motta já trabalhava nas Organizações Globo desde 1968 e começara como comentarista no *Jornal de Verdade* e também como repórter em eventos musicais. Em 1969, foi o responsável pela seleção e organização da trilha sonora para a novela *Véu de noiva*, de Janete Clair. Segundo Motta, "foi a primeira trilha sonora feita especialmente para uma novela. Tinha Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque – os dois já estavam exilados, mas consegui músicas inéditas"[74]. O LP com as canções da telenovela foi uma parceria com a Phillips, gravadora em que Nelson Motta também atuava como produtor[75]. Vale destacar também que Nelson Motta, conjuntamente com Paulo Sérgio e Marcos Valle, em 1971, compôs a vinheta de final de ano da emissora da Rede Globo: "Hoje a festa é sua/ Hoje a festa é nossa/ É de quem quiser/ De quem vier".

O jornalista mantinha no jornal uma coluna diária onde, segundo o próprio, escrevia uma coluna de meia página todos os dias na própria redação do jornal. E numa matéria sob o título "Moda rock: a vingança do sistema ou o lixo dourado das butiques", Nelson Motta procurou discutir a relação híbrida entre o rock e a moda. No texto, o jornalista tratou do surgimento de nutrientes e substâncias que estão aparentemente à margem da sociedade e que o rock capta, para logo em seguida ser consequentemente captado tanto pela indústria fonográfica quanto pela indústria da moda.

> Como produto de raízes intensamente populares nos Estados Unidos (rhythm & blues, folk songs, be bop), o rock teve imediata aceitação entre todas as camadas jovens e consumidoras. Acabou por desdobrar-se em diversos movimentos musicais (alguns de grande importância) e tornou-se a mais poderosa indústria dentro do mundo do espetáculo "all over". [...] O rock estabeleceu formas novas de falar, de vestir, de andar, de gestos e atitudes: uma série de signos poderosos para

[74] Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/nelson-motta/trajetoria.htm. Acesso em: 23/05/2014.

[75] O LP da telenovela *Véu de Noiva* vendeu 100 mil cópias, fato que motivou as Organizações Globo a fundar no mesmo ano de 1969 a gravadora Som Livre com o intuito de desenvolver e comercializar as trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo de Televisão. A Som Livre era parte integrante da SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda.), cujo fundador e presidente era João Araujo.

> identificar os que tinham uma forma rock de viver. Os signos da geração rock estão em constante mutação e a cada dia surgem novas formas de falar ou de vestir em busca de uma expressão ainda não consumida pelo *establishment*[76].

Nelson Motta exagera em dois momentos em sua matéria. Primeiro, ao salientar que o rock é um "produto de raízes intensamente populares nos Estados Unidos". Como vimos, o rock foi fruto de construções que traz elementos de diversos estratos musicais, sociais e culturais. Segundo, ao afirmar que o gênero teve "imediata aceitação em todas as camadas jovens e consumidoras" é o mesmo que dizer que todo e qualquer jovem, independentemente da origem social, cultural e geográfica, ouvia e gostava dos acordes roqueiros, isto é, que o rock foi uma unanimidade entre os jovens. No entanto, conforme Nelson Motta, o rock "se ramificou em diversas correntes de expressão artística, algumas de extrema criatividade e outras apenas de diluições para consumo das expressões mais novas"[77]. E, para o jornalista, muitas dessas expressões de "extrema criatividade" eram justamente aquelas que traziam à superfície elementos musicais, sociais e culturais que estavam antes à margem da sociedade.

O rock traz, por meio de uma renovação ou pelos estilos e subestilos criados e divulgados pelo campo musical e midiático, elementos que pareciam estar fora da visão geral da sociedade. Como o *punk rock*, por exemplo, que veio, nos anos 70, como um grito de revolta de jovens proletários tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra.

Em meados da década de 1980, o denominado rock nacional brasileiro e o lusitano, tinham ganhado espaço e terreno em seus respectivos países. As canções roqueiras ressoavam via estações de rádios e por meio de programas de televisão dedicados a música e/ou aos jovens. A imprensa já havia aberto suas páginas para o rock nacional. Assim, o rock alcançava notoriedade e espaço para discussão.

Em entrevista das "Páginas Amarelas" da revista *Veja*, em sua edição de 25 de janeiro de 1984, um "irrequieto intelectual, filho de operários que alterna a leitura de poetas russos e alemães com as aventuras de histórias em quadrinhos de Big Ben Bolt e do Heavy Metal, falou à revista"[78]. Tratava-se do historiador Nicolau Sevcenko. Sob a chamada "As prisões do intelectual: os engajamentos e acomodações que limitam a produção cultural brasileira", Sevcenko comentava, entre outros assuntos, aspectos da ligação entre intelectuais e o engajamento político em suas obras. A certa altura da conversa, Guilherme Cunha Pinto, editor da revista à época, perguntava ao historiador sobre a necessidade de se estar fora do

---

[76] *O Globo*, 31/05/1975.
[77] *Ibidem*.
[78] *Veja*, 25/01/1984.

sistema para se falar livremente. Sevcenko discorre e traça, com acuidade, objetividade e clareza dos bons historiadores, um panorama elucidativo sobre a relação entre a arte e os grupos ou os indivíduos que retratam e tratam de elementos que estão à margem da sociedade:

> As produções mais criativas, aquelas que me parecem transmitir com maior riqueza, contundência e precisão as experiências históricas vividas no país não só nos últimos vinte anos, mas nos últimos 100 anos, sempre partiram de elementos que estiveram numa posição, se não de marginalização econômica, pelo menos de marginalização cultural. Mesmo fora daqui, se você pensar na geração dos poetas do fim do século na França, como Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, mais tarde Valéry, perceberá que todos eles se identificam com uma vida boêmia, à parte da grande sociedade, da grande cultura e do mundo das academias. E as gerações se substituem. Se você pega os boêmios do período da belle époque, depois pega a geração existencialista do entreguerras, depois os beatniks do pós-guerra, da contracultura dos anos 60, você tem sempre gente que, mesmo usando a sociedade, pula para as margens para poder falar num discurso radical[79].

O contexto apresentado pelo historiador Nicolau Sevcenko por si só já seria elucidativo e pertinente para iluminar a relação entre a arte e os substratos submersos da sociedade. No entanto, após refletir e comentar, por exemplo, sobre os poetas franceses e a contracultura dos anos 60, Nicolau Sevcenko demonstra não só perspicácia para pensar a história, mas apresenta e tece comentários buscando explicar e salientar o que é rock para ele,

> O que é rock? É uma música que veio das fímbrias da sociedade e, quando pega os jovens, pega aqueles elementos da sociedade que ainda não entraram nela, estão sendo preparados para isso, portanto é o seu último gesto de rebeldia, de reação. É uma tentativa de resistência, uma tentativa para entrar e não ser devorado[80].

O historiador salienta que o rock, produzido em especial por jovens, traz componentes sociais, culturais, políticos ou comportamentais que não estavam inseridos no seio da sociedade, ou seja, estavam à margem. Com isso, esses elementos acabam se tornando o último suspiro antes de serem incorporados e absorvidos pela sociedade – ou parte dela – pela indústria cultural e pela moda. Assim, o rock "veio das fímbrias da sociedade"; com isso traz elementos e substratos da sociedade que antes pareciam obscuros ou estavam submersos, como a questão do jovem trabalhador, da sexualidade, das relações de gênero, do uso de drogas, do descaso político e social com a periferia das cidades, dentre outros temas.

---

[79] *Veja*, 25/01/1984.
[80] *Ibidem*.

O rock convive e vive num processo contraditório e híbrido entre a crítica e o viver/sobreviver dentro do próprio sistema capitalista e à indústria cultural. Ele se adapta e muitas vezes, alguns agentes da indústria fonográfica buscam adaptá-lo a um imaginado ou idealizado público. Sobre este estado híbrido o professor Keir Keightly (2001, p.127) faz uma reflexão interessante no livro *Pop and rock*, que tem Simon Frith como um dos organizadores,

> Rock pode usar roupas subculturais, identificar-se com as minorias marginalizadas, promover posições políticas contraculturais, e criticar noções refinadas de decoro, mas desde o seu início tem sido em grande escala, industrialmente organizado, mediado pela massa, fenômeno operacional dominante no centro de sociedade.

Por fim, enfatizamos que objetivo deste tópico foi discutir o rock como um gênero musical que veio das fímbrias da sociedade, traz elementos que estavam submersos ou à margem dela e também faz parte e está inserido no bojo da indústria cultural, como um gênero musical de massa. Retomamos aqui reflexões elucidativas e a visão esclarecedora – e com certa dose de paixão e idealização – do historiador Nicolau Sevcenko ao escrever um artigo para uma revista de rock em 1985, onde se autointitula como "pacifista, ecologista e roqueiro convicto":

> O rock é a vida e não a máquina. E, se as indústrias fonográficas e de comunicações vampirizam essa forma impetuosa de vida, resta o consolo de que elas vivem o dilema de todo parasita: se exagerar na ganância ele mata o organismo de que se alimenta e morre junto. [...] Essa é a força do rock, capaz de transcender todo desejo de manipulação que procura cercá-lo. É porque ele chega onde nenhuma ciência alcança que ele incomoda. É porque liberta tudo que deveria estar contido, esquenta o que deveria estar frio e fala o que deveria estar mudo. Por isso é que ele aparece como uma energia subversiva, que deve ser combatida. Mas o rock é assim como o vento: quanto mais suave, mais arrepiante, e quanto mais furioso, mais irresistível. Só um tolo imagina que pode deter o vento. Não queiram portanto segurar o rock 'n' roll, deixem que ele agite o mundo![81]

[81] SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Revista Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan. 1985.

CAPÍTULO II – ROCK BANDIDO

2.1 – Cabeludos e guedelhudos

> Dizia-se, assim, que sob Salazar, os "Beatles" chegaram a ser contatados por uma casa de espetáculos da capital, e que tudo levara a crer um contrato iminente, uma atuação de Paul, Ringo, Harrison, Lennon por estas bandas, não fora o ultimato do ditador:
> *– Beatles, sim, mas só se cortarem os cabelos!*[82]

Lisboa, janeiro de 1970. António Oliveira Salazar, antigo chefe do governo do Estado Novo, vivia confinado na residência oficial de São Bento desde 5 de fevereiro de 1969, quando deixou o hospital, após se recuperar de um coma. E, ignorando que tinha sido exonerado do cargo de chefe de Estado, faz-se conduzir à residência oficial de São Bento (PAÇO, 2000, 186).

> Tudo é disposto para que ignore que já não é o chefe do Governo. O Presidente da República vem visitá-lo regularmente. Ministros atuais e antigos vêm como que "a despacho", embora não se ocupem de assuntos de Estado nem lhe submetam documentos. O País está curioso: Salazar sabe ou não que já não governa? A 6 de setembro de 1969, o diário francês *L' Aurore* publica uma entrevista com Salazar que intitula: "Um ano depois de a doença o ter afastado do poder, encontrei Salazar no seu palácio de Lisboa – julga ainda governar Portugal". "Confinado ao primeiro piso do palacete" de São Bento, conta Maria da Conceição de Melo Rita, a "Micas" que Salazar acolhera na residência oficial trinta e cinco anos antes, "apareceu uma senhora de apelido Múrias para fazer-lhe umas leituras regulares (...), na esperança de que o doente retomasse a ligação com o mundo. Puseram também junto dele um gira-discos, para ouvir trechos de música clássica em pequenas doses. Fizeram-lhe uma festinha de aniversário, que recebeu com indiferença. Por vezes ia-se abaixo, cansado e abúlico (PAÇO, 2000, p.186).

Segundo o historiador António Simões do Paço (2000, p.187), o antigo chefe do governo, Salazar tinha alguns momentos de lucidez entre os "períodos de prostração". E

[82] DP, 08/06/1974.

provavelmente poderia ter se apercebido da conjuntura, ou pelo menos chegou a desconfiar da situação de que não mais governava o país e que toda cena fora montada para aparentar que ainda governava. “E, com o seu feitio, não aceitaria continuar em S. Bento se assumisse que já não estava em funções. Por isso, alinha na farsa, deixa-se ir, enquanto a vida, lentamente, o vai abandonando”. Salazar ficou cerca de dois anos na residência oficial de São Bento “sem ninguém ter coragem de lhe dizer que já não era chefe do Governo (morreu a 27 de julho de 1970)” (RAMOS, 2009, p.696).

O também professor de Direito Marcelo Caetano já havia sido nomeado presidente do Conselho de Ministros, em 23 de setembro de 1968. Caetano, diferentemente de Salazar, “tinha vida familiar, começou a falar na televisão regularmente (as Conversas em Família, desde janeiro de 1969), saiu de São Bento (em abril de 1969 fez uma viagem à África) e sorria” (RAMOS, 2009, p.696). Portugal vivia um período que viria a ser denominado futuramente de “marcelismo” (1968-1974).

Em 21 de janeiro de 1970, poucos dias após Marcelo Caetano expor, por meio do rádio, a ideia de fazer uma urgente reforma do ensino em Portugal, o jornal *Diário de Notícias*, que defendia o regime do Estado Novo, trazia em sua seção denominada “Actualidade Internacional” a seguinte nota: “Lennon cortou o cabelo”. A notícia de que o integrante dos Beatles não era mais um guedelhudo atraía a atenção dos jornais e dos fãs da banda. Talvez, quem sabe, se John Lennon e seus parceiros de banda tivessem deixado de serem cabeludos ou, como tratava o *Diário de Notícias*, guedelhudos, alguns anos antes os portugueses não teriam tido a chance de poderem ver ao vivo, em terras lusitanas, os quatro músicos de Liverpool.

É o que dá a entender o jornal *Diário Popular* de 8 de junho de 1974, quando o periódico português trouxe estampada em seu folhetim, na coluna *Pop + Art(fício)*, a seguinte matéria: “Salazar e os BEATLES”, como pode ser observado na imagem abaixo.

PAGINA 10 DIARIO POPULAR 8-6-1974

depois das nove MÚSICA

POP+ART(IFÍCIO)

Salazar e os BEATLES

JOÃO ALVES DA COSTA

CTT

Serviço Telefónico Interurbano Automático

OS CTT INFORMAM:

Às 0 horas do dia 8 do corrente inicia-se o acesso automático aos telefones das redes de ABELA, ALVALADE, AZINHEIRA DOS BARROS, CERCAL DO ALENTEJO, CRUZ DE JOÃO MENDES, ERMIDAS SADO, GRANDOLA, MELIDES, PORTO COVO, SANTO ANDRÉ, SANTIAGO DO CACÉM, SÃO DOMINGOS e SINES.

Basta marcar o indicativo seguido do número desejado:

DE LISBOA E PORTO — INDICATIVO 0017

DAS RESTANTES LOCALIDADES — INDICATIVO 017

2m

1100 Break. Fui feita para aqueles que "amam" conduzir e muito têm a transportar

60 CV–1118 cm³ 146 km/h.

Se Você tem muito a transportar e "ama" conduzir, pense na Simca 1100 Break. Ela possui características que muitos invejam e que tanto notabilizam a gama Simca 1300. Uma famosa 5.ª porta. Amplo espaço interior. Grande capacidade de bagagem (de 600 a 1600 dm³). Tem tracção dianteira, caixa de velocidades sistema Porsche e travões de disco à frente que lhe garantem uma completa segurança. Esperava mais da Break 1100?

UMA NOVA ESTRADA

BELA VISTA em Olhos de Água!

PREDITUR

Fonte: *Diário Popular*, 08/06/1974.

O título da matéria, com o uso de letras em tipo comum para aludir a Salazar, pode ser lido e compreendido como um artifício utilizado pelos editores do jornal para tentar diminuir a figura de Salazar. Por outro lado, as letras garrafais utilizadas para se referir aos *Beatles*, podem ser assimiladas como uma tentativa de criar certa superioridade e maior valorização dos *Beatles* frente ao ex-chefe de Estado e figura símbolo do período da ditadura portuguesa. Os ventos políticos eram outros à época da publicação da matéria. O salazarismo já havia caído por terra e o *Diário de Notícias* havia sido nacionalizado, devido, sobretudo, a sua proximidade ao longo da vigência do Estado Novo.

O texto foi escrito por João Alves da Costa, que havia se formado em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras e que entre 1963 e 1967 integrou uma banda de rock denominado Os Jets. A banda fazia parte do rol de conjuntos que integravam o que se denominou em Portugal de yé-yé, numa época que se deu o surgimento de várias bandas que tinham como referência o rock inglês da banda *The Beatles*. No Brasil algo similar ocorrerá

no mesmo período, conhecido como iê-iê-iê e/ou Jovem Guarda. Em 1967, Os Jets chegaram a gravar um EP[83], que acabaria se tornando a primeira tentativa de aproximação ao psicodelismo feito por uma banda em Portugal (DUARTE, 2010, p.50).

A matéria de João Alves da Costa iniciava criticando diretamente o cenário da música *pop* em Portugal e fazia alusão a uma notícia que ressoava baixinho nos ouvidos de fãs de rock no período da ditadura salazarista:

> O enfezado panorama da subvida "pop" e "rock" em Portugal, muitos acontecimentos houve que atingiram *os primeiros degraus* da realidade; outros, pela manigância do que não era possível apurar de *fato* e pairava (de boca em ouvido) nas entrelinhas do cochicho do rumor, permaneceram, permanecem ainda, envoltos numa auréola mítica, de lenda cantada (sofrida) pelo jovem de todos os dias[84].

Independentemente de "auréola mítica", de rumores ou de cochichos, o fato é que João Alves da Costa continuava a matéria sem deixar, obviamente, de fazer críticas ao ex-chefe de governo e ditador Salazar:

> Dizia-se, assim, que sob Salazar, os "Beatles" chegaram a ser contatados por uma casa de espetáculos da capital, e que tudo levara a crer um contrato iminente, uma atuação de Paul, Ringo, Harrison, Lennon por estas bandas, não fora o ultimato do ditador:
> – *Beatles, sim, mas só se cortarem os cabelos!*
> Claro que eles, conta-se, se decidiram por um veto psicodélico a Lisboa e à sua moralidade política reacionária. Esta mais uma das lamentações – prejuízos ao tempo do fascismo, facinoramente anti-"pop"...[85]

A matéria escrita por João Alves da Costa apresentava um Portugal com ares bem diferentes em relação ao período de Salazar. Menos de dois meses antes um movimento de capitães do Exército provocou o fim um regime ditatorial fascista que tinha se instaurado e se instaurado desde 28 de maio de 1926. O golpe levado a cabo pelo Movimento dos Capitães, no dia 25 de abril, ficaria conhecido mundialmente como a "Revolução dos Cravos". A revolução ganhou este nome porque durante as comemorações da população nas ruas de Lisboa, ainda na manhã do dia 25 de abril, vendedoras de flores distribuíram cravos aos soldados, que, com as mãos ocupadas, colocavam as flores nos canos das armas.

---

[83] O extended play (EP) ou compacto dublo, segundo Shuker (1999, p.255) "é um *single* ampliado. Trata-se também de um disco de vinil de sete polegadas, mas com quatro canções, habitualmente". Esse formato foi muito mais utilizado pelas gravadoras portuguesas do que as brasileiras em matéria de bandas e cantores de rock.
[84] DP, 08/06/1974.
[85] *Ibidem*.

Retornando à matéria de João Alves da Costa, o fato é que se os *Beatles* foram contatados ou não durante o governo de Salazar, não é um acontecimento que podemos confirmar ou desmentir. O caso é que a notícia dada e transmitida por meio de um jornal de grande circulação agregou à lenda ou à veracidade da notícia um capital simbólico. Além de que, ao ser publicada por uma grande empresa jornalística, ganhou, para muitos de seus leitores, ares de verdade.

Outra história análoga envolvendo os *Beatles* e suas cabeleiras também é alvo de uma lenda do período de ditadura militar brasileira. Durante o mandato do general-presidente Castelo Branco, a seleção brasileira de futebol disputou a Copa Mundial na Inglaterra em 1966. Conforme o ex-jogador de futebol Pelé, integrante do rol de jogadores convocados, a diretoria da Confederação Brasileira de Desportos (CBD) proibiu um show exclusivo, dentro da concentração, da banda inglesa para os jogadores da seleção. Em entrevista concedida em outubro de 2013, Pelé confirmou a história envolvendo os *Beatles* e a seleção brasileira e ressaltou: "a história realmente aconteceu. Eu só tive certeza de que realmente aconteceu (o pedido da banda para se apresentar à seleção em 1966) quando eu estava em Nova Iorque para estudar inglês. Eu encontrei John Lennon e ele perguntou sobre aquela intenção de fazer o show"[86]. Pelé lembraria, ainda na entrevista, ter recebido, na concentração um telefonema do empresário dos *Beatles* propondo uma apresentação da banda para os jogadores brasileiros. Conforme o ex-atleta, "A comissão técnica não deixou. Um dirigente falou: 'Não vou deixar esses cabeludos entrarem aqui"[87].

No caso, a notícia em Portugal se referia à proibição de Salazar quanto aos *Beatles* por eles serem "cabeludos", no caso brasileiro a oposição não partiu de um presidente ou de um chefe de Estado.

No entanto, problemas envolvendo cabeludos e guedelhudos não se resumiram apenas aos *Beatles*. O jornal brasileiro *Folha de S. Paulo*, em 7 de fevereiro de 1970, publicou uma pequena nota no caderno *Ilustrada* sob o título: "Prefeito é contra 'cabeludos'", a qual trazia o seguinte texto:

> Antonio Gonzalez Varela, prefeito de Villanueva, município de Zacatecas, raspou pessoalmente a cabeça de mais de cem "cabeludos", segundo se informou aqui. Gonzales decretou que "nesta localidade não deve haver barbudos, "hippies" e iniciou imediatamente uma

[86] Disponível em: http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2013/10/16/pele-chora-ao-lembrar-do-pai-e-relembra-cano-que-deu-nos-beatles.htm. Acesso feito em 12/05/2014.
[87] Disponível em: http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/disseram/pele-a-comissao-tecnica-nao-deixou-os-cabeludos-nos-fazerem-um-show/. Acesso feito em 12/05/2014.

> batida contra todos eles. Auxiliados por funcionários da Prefeitura e alguns vizinhos, ele se entregou a sua tarefa com verdadeira fúria. Interrogado sobre os motivos de sua atitude, o prefeito disse que os "hippies", além de apresentar mau aspecto, confundem-se com as mulheres e constituem um mau exemplo para as crianças"[88].

Na nota publicada na *Folha de S. Paulo* não aparece em nenhuma linha sequer a palavra rock ou roqueiro. No entanto, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, o movimento *hippie* e o rock se entrelaçaram. Embora se trate de categorias ou mesmo de grupos distintos, isto é, roqueiros e *hippies* não podem e nem devem ser vistos e interpretados histórica e socialmente como sinônimos, não podemos deixar de atentar que o rock era (ou é ainda) o gênero musical que embalava e compunha a trilha sonora do movimento *hippie*, à época crescente e se ramificando em diversas partes do mundo. Aliás, o próprio movimento *hippie* não pode ser visto como homogêneo e único, uma vez que é múltiplo.

Mas de forma geral, segundo Shuker (1999, p.80), os *hippies* estavam localizados inicialmente na região de Haight Ashbury, em São Francisco, onde se tornaram o centro das atenções em diversas partes do mundo, especialmente entre os anos de 1966 e 1967. "As drogas 'leves' como (maconha e LSD), os cabelos longos, as comunidades, a paz, o amor romântico, o amor livre, as flores, o rock psicodélico e o *acid rock* foram os aspectos divulgados pela imprensa". E a "a preferência dos hippies pelo rock psicodélico era coerente com os outros valores da subcultura, particularmente o desejo de 'voltar ao passado' e o uso de drogas" (SHUKER, 1999, p.80).

Segundo a revista *Veja*, em sua edição de 17 de setembro de 1969, vários *hippies* foram escorraçados em Portugal:

> (...) quando a sociedade se sente insegura, mesmo os hippies inofensivos assustam. Por isso, já foram escorraçados de Portugal, da Espanha e da Guatemala, onde o chefe de Relações Públicas do Exército chamou-os de inimigos irreconciliáveis da higiene, cheios de parasitas e frequentes portadores de doenças contagiosas (uma alusão às doenças venéreas e à hepatite, subprodutos do amor livre e das injeções de drogas)[89].

O acontecido no município de Zacatecas, no México, bem como em Espanha, Guatemala e Portugal, pode ser compreendido como expressão de políticas higienistas, de

---

[88] FSP, 07/02/1970.
[89] *Veja*, 17/09/1969.

exclusão, de censura e de marginalização. No Brasil não foi diferente. Em São Paulo, por exemplo, no auge dos "anos de chumbo", sob o governo do presidente e general Emílio Garrastazu Medici, o estado considerado mais rico do país adotaria medidas repressivas de controle social e contra os *hippies*. Como noticiou um periódico paulista,

> Os hippies de São Paulo que não apresentarem compromisso de que estarão empregados dentro de 90 dias, segundo determinação do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC), serão autuados em flagrante por vadiagem pelo titular daquele setor, delegado Abraho Burikan, e encaminhados à casa de detenção. Segundo o delegado, "70% dos hippies são vagabundos e ridículos no seu jeito de vestir e a sua maneira de viver não se enquadra com os princípios morais da população paulista que sempre se destacou pelo trabalho constante e honesto". O titular do setor de vadiagem insiste em afirmar que o povo brasileiro não pode aceitar a filosofia *hippie*, e, embora muitos *hippies* trabalhem no artesanato de couro, não concorda com as atitudes desrespeitosas para com a moral pública (*apud* SAGGIORATO, (2008, p.34) *in Revista POP*, 1972, p.27).

Os exemplos que apresentamos sobre os *hippies* tanto em Portugal quanto no Brasil não são para meramente ilustrar o comportamento ou o corte (ou a falta de corte) de cabelo. Seja pela associação feita quanto à categoria *hippie*, que está intrinsecamente ligada à contracultura e a alguns elementos do rock, seja pelo gênero musical, o que está em jogo é a questão da marginalidade ou mesmo do estereótipo que os governos ajudaram a propagar via leis e decretos, por atos de repressão e também por meio de representações divulgadas via imprensa.

A mesma reflexão vale inicialmente para os exemplos dos *Beatles* que não chegaram a se apresentar em Portugal e nem para a seleção brasileira de futebol. Nas entrelinhas é muito mais que o corte de cabelo, e sim todo o comportamento cultural, político e social que foi se constituindo em torno do rock e/ou mesmo dos *hippies* e sua ligação com a contracultura, com o psicodelismo e, sobretudo, como uma forma de subversão dos moldes culturais, sociais e morais imperantes nas sociedades.

O exemplo do cabelo ou guedelha é fruto da política de cerceamento, de censura, de repressão, de controle social e marginalização que estava agindo, compondo e buscando controlar e estigmatizar algumas categorias que, mesmo sendo minorias, atuavam e estavam presentes na sociedade.

A figura do cabeludo não era unicamente algo ligado ao universo roqueiro. Em meados da década de 1970, por exemplo, o uso de cabelos longos por homens se popularizou. No entanto, o uso de cabelos longos é, grosso modo, especialmente na moda, uma apropriação

do universo do rock e/ou mesmo da contracultura. Assim, a figura do cabeludo e roqueiro não era muito apreciada, muito mais pelo lado comportamental à militância política engajada e partidária. Aliás, muitos músicos roqueiros, por exemplo, negavam-se a ter de qualquer vínculo com partidos e movimentos estudantis[90].

A figura do roqueiro cabeludo é um mote para histórias de músicos brasileiros e portugueses. Em meados de 1969, quatro músicos roqueiros brasileiros saíram de carro da cidade do Rio de Janeiro com destino a Corumbá, Mato Grosso do Sul, em busca de consolidar mais um espaço para poderem apresentar o repertório da banda que variava entre os clássicos dos *Beatles* e canções dos *Byrds*, bem como aproveitaram para apresentar composições próprias.

> O ano de 1969 estava bem adiantado. O que se iniciava era uma longa aventura rodoviária, que partia do Rio com destino a Corumbá (MS). Amontoados na Kombi de Sérgio Hinds, com este ao volante, Vinícius Cantuária, Jorge Amiden, João e Robertinho dividiam o espaço limitado do veículo com guitarras, baixo, violões, bateria e amplificadores. Eles se autoproclamavam Os Libertos, não como um acinte ao governo militar. A intenção era outra, mais ingênua e inofensiva. Mesmo assim acabaram presos em Bauru (SP).
> Naqueles tempos, cabeludos não eram bem-vistos pelas autoridades policiais. Ainda mais em uma cidade do interior. Se não eram drogados, talvez fossem subversivos. Ou as duas coisas ao mesmo tempo. No caso deles ainda havia uma agravante: o sugestivo nome. Para o delegado que os prendeu tudo parecia claro como água (RODRIGUES, 2014, p. 260-261)

A banda com o sugestivo nome de Os Libertos era o embrião da futura banda carioca O Terço. Segundo o pesquisador Nelio Rodrigues (2014, p.261), o nome Os Libertos na realidade era uma forma de se libertarem do passado; de se libertarem totalmente das bandas Hot Dogs – da qual Sérgio Hinds participava – e da banda Joint Stock Company – que Jorge Amiden e Vinícius Cantuária haviam formado em 1968 – e dos bailes da vida. Ambos os conjuntos eram bandas que se apresentavam com repertórios para animar os bailes da noite. Enfim, os integrantes da banda "queriam enveredar por novos caminhos sonoros, criar o seu próprio som, daí aquele nome. O difícil foi convencer a autoridade policial" (RODRIGUES, 2014, p.261). Após muitas explicações, os músicos de Os Libertos readquiriram a liberdade e seguiram viagem para Corumbá.

A vida para os roqueiros portugueses no período da ditadura do Estado Novo também não era fácil e promissora. A dificuldade deles com a censura não se restringia à ordem

[90] Retomaremos e aprofundaremos a discussão sobre a relação entre rock e política no quarto capítulo da tese.

política e oficial, posto que se viam às voltas com a censura moral oriunda de vários setores da sociedade.

Tomemos o caso do músico Julio Pereira integrante da banda Petrus Castrus. Formada em 1967, em Lisboa, ela inicialmente era integrava pelos irmãos Pedro Castro (de início com a guitarra elétrica e, mais tarde, contrabaixo) e José Castro (piano e voz) e mais o colega deles Rui Reis (piano e teclados). Suas referências musicais vinham de bandas emergentes do rock progressivo e as experiências sonoras que os *Beatle*s começaram a desenvolver com o auxílio do produtor George Martin, registradas a partir do LP *Revolver* e, especialmente, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, respectivamente lançados em 1966 e 1967. Pouco tempo depois a Petrus Castrus integraria mais dois músicos: Julio Pereira (guitarra) e João Seixas (bateria); ambos tinham composto o grupo musical denominado The Playboys.

Júlio Pereira, nascido em 1953, se manteria na banda entre 1971 a 1973. Bem mais tarde, ele comentaria a importância do rock em sua vida, especialmente na adolescência: "Praticamente só ouvia rock. E gostava de tocar o que na altura se designava por *Hard Rock*[91]. Formação clássica: baixo, guitarra e bateria". E falaria de suas outras influências musicais: "Só perto dos 20 anos que descobri o jazz e outras músicas". Salientaria também como era difícil ser roqueiro em tempos do pré-25 de abril: "Estar no rock nesse tempo era difícil porque muitas vezes acarretava desavenças com a família, com a escola, com os vizinhos e... sobretudo, com a polícia..."[92]

Muito da imagem do roqueiro durante os anos 1960 e 1970 foi marcada, moldada e, mesmo, estereotipada a partir das referências dos *Beatles*, das bandas do *hard rock*, do rock psicodélico ou do rock progressivo, além de associações com comportamentos da contracultura/movimento *hippie*. A partir de final da década de 1970 e durante os anos 80, outros atributos foram somados à imagem e ao estereótipo do roqueiro em decorrência da

---

[91] Segundo Shuker (1999, p. 155), "é um "gênero/estilo vago e amorfo, e é também chamado de *heavy rock*, *cock rock* ou *stadium rock*. O termo foi aplicado, desde final de 1960 (por Small Faces, The Who) e início da década de 1970 (Bad Company), a diversos grupos cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, pelo uso do backbeat (sobre cordas) e pelas melodias curtas, limitadas no âmbito da altura sonora. Basicamente, a estrutura formal das canções do hard rock é estrofe-coro-estrofe-coro-solo, (tocado pela guitarra líder), estrofe-coro".

[92] Disponível em: http://blitz.sapo.pt/rock-em-portugal-anos-70-electricos--revolucionarios=f4922. Acesso 15/11/2010. A partir de fins da década de 1970, Júlio Pereira deixa cada vez para trás as referências roqueiras e envereda na pesquisa da música popular portuguesa, buscando recriar e fazer experimentos por meio da música tradicional portuguesa, além de buscar retomar alguns instrumentos denominados tradicionais na música lusitana, como o cavaquinho e o bandolim, este tendo apreendido a tocar desde os sete anos de idade. Trabalho, pesquisa e experimentos que resultam nos LPs *Mãos de Fada* (1979) e *Cavaquinho* (1981), este constituído, sobretudo, por versões instrumentais de canções que faziam parte do repertório tradicional português. Cf. (CASTELO-BRANCO, 2010, p.985-6).

popularização, em diversas partes do mundo, do *heavy metal*, inclusive muitos deles se mantendo até os dias atuais no senso comum sobre rock e roqueiro.

Mas mesmo em meados da década de 1970 vários dos estilos, subestilos do rock ampliaram vertentes e formas de se vestir, de se comportar e, consequentemente, a aparência do roqueiro, como o caso do *punk rock*, com a ostentação de certa violência.

Segundo Friedlander, existem duas explicações que apontam o surgimento e a natureza violenta do *punk* na Inglaterra. A primeira enfatiza o declínio da economia britânica como o principal impulso, uma vez que crescia constantemente o desemprego entre a parcela jovem nas periferias e nos guetos, bem como a falta de oportunidades no sistema educacional. Os jovens foram percebendo que não havia um futuro promissor, advindo daí um dos lemas punk: *no future*. A outra tese defende, principalmente, a escola de arte como cordão umbilical do movimento, uma vez que vários integrantes, como Glen Matlock, dos *Sex Pistols*, Paul Simonon, Joe Strummer e Mick Jones, do *The Clash*, e empresários e tutores de bandas, como Malcom Mclaren (*Sex Pistols*), trouxeram e misturaram conhecimentos da escola ao movimento punk: "A escola de arte e suas discussões sobre choque de valores, performance enquanto arte, teorias situacionistas de subversão e de moda se manifestaram no punk rock" (FRIEDLANDER, 2003, p.354-355).

Outro ponto que chamou atenção foi a vestimenta dos *punks*. Calças jeans apertadas, curtas e velhas; camisas surradas, com golas e mangas arrancadas e muitas vezes com uma frase de efeito; jaquetas pretas cobertas com *buttons*, tachinhas, alfinetes e muitas vezes com emblemas, como a suástica e o *A* circundado, de anarquia; correntes e cintos que ora continham pregos, são alguns acessórios e vestimentas que os punks apresentavam, principalmente os da periferia paulistana. O corte de cabelo apresentava semelhanças com os ingleses, embora os *punks* paulistanos não tingissem os cabelos tanto quanto os londrinos. Segundo Abramo (1994, p.101-2), a construção da própria imagem baseada em símbolos e sinais negativos não tem caráter de auto-aniquilação e autocompungência, mas o oposto, isto é, a negação da sociedade e da realidade que lhe são hostis e sem qualquer vestígio de futuro e utopia. Contudo, como reflete a autora, o hábito de vestimentas e expressões corporais diferenciadas é próprio da juventude, tanto entre *punks* como demais jovens de múltiplos e diversificados estilos, posto que "a roupa e a imagem corporal assumem uma importância particular para os jovens, por vários fatores. [...] A busca de exibir sinais seguros e visíveis de pertencimento a um determinando grupo faz parte do processo de definição de identidade característico dessa fase" (ABRAMO, 1994, p.71).

É certo que a imagem de cabeludos ou guedelhudos e sua associação inicial com os *Beatles*, *hippies*, metaleiros e, acima de tudo, com o rock e com os roqueiros em geral tenha sido fruto de construção sócio-histórica, envolvendo a mídia em geral e particularmente a indústria fonográfica, os músicos, os fãs, os detratores do rock e/ou não simpatizantes. Isso nos leva a compreender que, baseando-nos nos ensinamentos de Pierre Bourdieu (1989, 2009), imagens, atributos, apreciações e, mesmo, julgamentos de valor quanto aos roqueiros, lançados e nutridos em diferentes espaços sociais e temporalidades, tomaram o uso do cabelo longo, quando não desgrenhado, como elemento de representação do universo roqueiro. Elemento de representação que, como o de qualquer outra representação, foi socialmente construído, em franca disputa com outras concorrentes. Isso equivale a dizer que uma representação social particular, prenhe de interesses grupais, transformou-se em uma representação geral e simbólica.

Ademais, o uso do cabelo comprido seguiu até os dias atuais tanto para parte dos roqueiros se identificarem quanto para serem identificados pelo outro, reafirmando aquele elemento de representação investido no universo do rock. Aliás, como veremos nós próximos tópicos deste capítulo, não é apenas a representação de "cabeludos" que foi associada, construída, amalgamada à esfera do rock, mas também, de maneira análoga, questões como rebeldia e violência.

2.2 – Delinquência, rebeldia e atitude.

> É uma atitude. Uma atitude social. É descarga. É uma resposta provocatória às provocações sociais. Com características musicais específicas. E é tão construtivo e habilidoso como a música sinfônica. Ou como o folclore, que é todo monótono: vem do trabalho. Vem das canções necessárias às populações para trabalharem (António Manuel Ribeiro, vocalista e guitarrista da banda UHF)[93].

Em meados dos anos 50 o *rock and roll* semeava e ampliava seus acordes além da fronteiras dos Estados Unidos. Para tanto, contaria com um forte aliado: o cinema. O *rock and*

[93] DN, 06/11/1983.

roll difundiu-se principalmente com o lançamento, em 1955, do filme americano de Richard Brooks *Blackboard jungle*, cuja trilha sonora continha a dançante "Rock around the clock" do conjunto Bill Halley and His Coments, cujos compositores eram Max C. Freedman e Jimmy De Knight.

Embora o filme de Brooks apresentasse, segundo Santos (2013, p.296), uma postura conservadora ao tratar da questão da delinquência juvenil, obteve grande audiência entre o público jovem americano. Muito do sucesso, inclusive, deveu-se à trilha sonora que conquistou e contagiou a juventude. Conforme James Gilbert (*apud* SANTOS, 2013, p.296), o próprio Brooks, ao assistir à pré-estreia do filme, ficou "surpreso, e obviamente maravilhado, quando os jovens da plateia começaram a dançar *rock and roll* nas fileiras. Isso ocorreu repetidamente em apresentações depois que o filme estreou". Em muitas salas de cinemas americanos foram registrados atos de vandalismo quando da exibição do filme, como quebra de poltronas por parte de um público jovem. Não tardou para associarem a formação de gangues juvenis e atos de violência, ocorridos à época, à influência do filme de Brooks. Como enfatiza Santos (2013, p.296), para setores mais conversadores da sociedade norte-americana "a película de Brooks parecia glorificar a violência adolescente". Com tal fama e prejulgamento, o filme teve reclassificada a faixa etária de público em algumas cidades dos EUA, restrita ao público adulto.

Tanto no Brasil quanto em Portugal o filme de Brooks foi batizado quase com o mesmo nome. A diferença ficou por conta da preposição: *Sementes da Violência*, no Brasil, e *Sementes de Violência*, em Portugal. No Brasil o estrondoso sucesso permitiu que sua música-tema ganhasse uma inusitada versão brasileira, sob o título "Ronda das horas"[94], na voz de Nora Ney, então com carreira firmada como cantora de samba-canção. O filme, retratando conflitos da juventude, foi exibido nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro em outubro de 1955. A estreia aconteceu poucos dias após a morte trágica de um ídolo da chamada "juventude transviada": James Dean. A película de Brooks também gerou alguns casos de vandalismos nos cinemas brasileiros por parte de seu habitual público jovem.

Em Portugal, o filme estreou em Lisboa em novembro de 1955, recebendo classificação etária para o público maior de 18 anos, como se pode conferir no cartaz de anúncio da película abaixo. Segundo o *Diário Popular*, a trilha musical do filme de Brooks causara alvoroço entre jovens portugueses, "um delírio junto dos apreciadores da música moderna". E o jornal complementava a notícia com dados sobre vendagem do disco do filme:

[94] A canção "Ronda das horas", lançada por meio de um 78rpm pela gravadora Continental e interpretada por Nora Ney, é cantada em inglês.

"(...) a primeira remessa para Portugal é da ordem de 1.500 discos e que já se encontra vendida mesmo antes de chegar"[95].

Fonte: http://guedelhudos.blogspot.com.br/2010/11/sementes-de-violencia.html

Pouco menos de um ano após o lançamento da película, chegava às telas dos cinemas *Rock around the clock*, filme de Fred F. Sears, contando novamente com Bill Haley and His Comets, além de Little Richards e *The Platers*, entre outros. No Brasil o filme fora batizado como *No balanço das horas*. E, na Bahia, Raul Seixas, então um adolescente que se nutria de elementos do universo roqueiro, como visto no capítulo anterior, assistiria ao filme e apreciaria, como muitos de seus contemporâneos, tanto o enredo como o que acontecia nas salas de cinema quando da sua exibição. Experiência que reforçaria nele, de maneira significativa, o espírito roqueiro, como lembraria décadas depois:

[95]DP, 19/12/1955.

> O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o *teddy boy* da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão de adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Haley chegou com "Rock around the clock", o filme "No balanço das horas", eu me lembro, foi uma loucura pra mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer eu estou aqui (*apud* BAHIANA, 2006, p.116).

A cena contada por Raul Seixas não se tornaria apenas um caso isolado. Em São Paulo, algumas salas de cinemas foram depredadas ao som do novo ritmo. Houve casos, inclusive, de proibição da exibição do filme em alguns cinemas. Jânio Quadros, então governador de São Paulo, ordenou ao secretário de Segurança que determinasse "à polícia deter, sumariamente, colocando em carro de preso, os que promoverem cenas semelhantes" às de quebra-quebra verificados em salas de cinemas por onde havia sido exibido *Rock around the clock*", se fossem jovens menores de idade, devia-se "entregá-los ao honrado juiz". O juiz de menores Aldo de Assis Dias baixou uma portaria proibindo o filme para menores de 18 anos sob a alegação de que "o novo ritmo" era "excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais"[96].

Em Portugal, *Rock around the clock*" foi batizado como o título *O ritmo do século*. Em 22 de outubro de 1956, dava-se a estreia dele em Lisboa. Diferentemente de *Sementes de violência*, permitido para maiores de 18 anos, o filme de Sears foi classificado para maiores de 13 anos. O título da película em Portugal, além do apelo propagandístico, chamava a atenção para o ritmo, o gênero musical que captaria ouvidos e corpos de centenas de milhões em todo mundo, deixando antever, assim, a posição que o rock ocuparia no cenário cultural/musical do século XX. Na reprodução abaixo de cartaz da época é possível perceber a importância que é dada ao gênero, identificado como o "novo ritmo que embalou o mundo", mas também a conotação da sintonia de Lisboa com a efervescência cinematográfica e musical de célebres capitais europeias e da metrópole nova iorquina.

---

[96] Disponível em http://super.abril. com.br/cultura/hora-rock-445224.shtml. Acesso 23/03/2014.

ROCK
AND
ROLL
EM LISBOA!

...depois do estrondoso delírio de PARIS, LONDRES e NOVA IORQUE!

ROCK AROUND THE CLOCK, o tal filme a que se têm feito tantas referências ultimamente, chegou finalmente a Lisboa!

A partir de SEGUNDA-FEIRA, já toda a juvenlade de Lisboa poderá assistir a uma espanhosa parada de ROCK AND ROLL, o novo ritmo que abalou o Mundo, no filme da COLUMBIA «O RITMO DO SÉCULO», a apresentar no CAPITÓLIO.

(Menores de 13 anos)

Fonte: http://guedelhudos.blogspot.com.br/2010/10/50-anos-de-rock-portugues.html

Não encontramos registros sobre casos de quebra-quebra, vandalismos ou tumultos causados nas exibições do filme de Sears em Portugal. Mas, de qualquer forma, o filme arrebataria multidões e traria algo inédito para a sala do tradicional cinema lisboeta Capitólio, o primeiro a exibir a película. A exibição foi acompanhada de festiva recepção pelo público,

fato noticiado pelo *Diário Popular*, cuja redação ainda tratava o rock como "música moderna de jazz" e o público de cinema como "telespectadores":

> Um espetáculo de características acentuadamente populares, que se destina muito em especial aos amantes de música moderna de "jazz", dominada agora pelo ritmo alucinante do "Rock Around the Clock". Os apreciadores de tal gênero têm, no novo cartaz do Capitólio, fartos motivos de agrado. Graças à colaboração dos famosos conjuntos de "Bill Haley and his Comets" (os pioneiros do "Rock and Roll") e de "Freddie Bell and his Bellboys", que cantam, tocam e dançam música de verdadeira loucura, que contamina toda a assistência. O filme causou verdadeira revolução nos nervos dos telespectadores – alguns dos quais, mais exuberantes, chegaram a dançar nos corredores durante o intervalo – fato talvez único nos anais do cinema Capitólio![97]

Os filmes *Blackboard jungle* e *Rock around the clock*" ajudaram a implementar, expandir e reforçar os acordes roqueiros no Brasil e em Portugal. Aliás, com o sucesso de ambas as películas e, principalmente, de suas trilhas sonoras, os primeiros passos do rock e/ou dos roqueiros começaram, mesmo que timidamente, a deixar rastros e pegadas no campo musical e no âmbito comportamental nos dois países. Em 1957, aparecia a primeira canção roqueira composta no Brasil: "Rock and roll em Copacabana", de autoria de Miguel Gustavo e interpretada por Cauby Peixoto, à época com carreira no início, mas já reconhecida por crítica e público, além de ter excursionado pelos EUA, inclusive gravando várias faixas com o nome de Ron Coby. No ano seguinte, os irmãos Tony e Celly Campello lançavam, pela gravadora Odeon, um 78 rpm com duas canções em inglês com arranjos do diretor da companhia, Mário Gennari Filho. O disco trazia as faixas "Perdoa-me (Forgive me)", um rock balada, e "Belo Rapaz (Handsome boy)", um calipso, cantados, respectivamente, por Tony e Celly Campello[98].

Em Portugal, o termo "*rock and roll*" aparecia pela primeira vez no disco homônimo do Conjunto Jorge Machado, lançado em 1956. O conjunto não era propriamente uma banda de rock. Nessa época havia em Portugal muitos conjuntos musicais que se apresentavam e animavam os bailes, sendo conhecidos à época como "conjuntos de baile". No mesmo disco de Machado, contendo a canção "Rock and roll rag", havia gravações de músicas de outros gêneros musicais, como o fado. O que se quer ressaltar é a presença imediata, já em 1956, da expressão *rock and roll* no imaginário dos ouvintes de música e do público que assistia às

---

[97] DP, 22/10/1956.
[98] Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br. Acesso em 03/09/2014. A alusão aos gêneros dessas duas composições de Mário Gennari Filho e Celeste Novais é a que figura na etiqueta do 78 rpm.

apresentações do Conjunto Jorge Machado. Em 1958, era criada, em Coimbra, a primeira banda portuguesa de rock, denominada Babies. Entretanto, ela não chegou a deixar nenhum registro fonográfico. Segundo Edgar Raposo e Luis Futre (2013, p.10), o primeiro registro de rock em Portugal foi feito por Joaquim Costa. No entanto, essa gravação não teve na altura edição comercial. O disco comercial pioneiro do rock português foi *Caloiros da canção*[99]. Produzido em1960, trazia duas composições assinadas e interpretadas por Daniel Bacelar, bem como duas versões de canções americanas com o duo Os Conchas.

Um dos primeiros traços marcantes que foi sendo associado ao rock estava essencialmente ligado à questão comportamental. Isto é, a postura rebelde, de inconformismo, de revolta contra a sociedade, a família ou mesmo disputa de gerações e de contestação à cultura dominante. Nos casos dos filmes de Brooks e Sears foi, especialmente, a trilha sonora, isto é, o rock – ainda chamado de *rock and roll* – que catalizou a energia da latente rebeldia da juventude, tornando-se a trilha sonora de uma parcela jovem[100]. Segundo Friedlander (2003, p.53), a decisão de utilizar a canção *Rock around the clock* como música de fundo dos créditos de abertura do filme "assegurou à música, e a Bill Haley, um lugar nos livros de história. Os adolescentes ganharam um hino de rebeldia, e os pais descobriram um alvo". O rock acabou aglutinando uma parcela da juventude urbana e se tornou um grito, bem como um mito de rebeldia durante os mais de 60 anos de existência do gênero.

Como bem ressalta Chacon (1995, p.27-28), Elvis Presley representou a vanguarda de um movimento que ele mesmo não percebera o alcance, a dimensão e nem o furor que dele adviria:

> (...) Bill Haley era muito velho e gordo, além de pouco criativo para resistir às novas exigências. Só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores e "cantando e suando como um negro" poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução. E assim surgiu Elvis, the Pelvis. A verdade é que Bill Haley está para São José assim como Elvis está para Jesus: Bill pode ser o pai da criança, mas o que conta é a própria criança. [...] Dizendo não compreender qualquer possível relação entre deliquencia e música, Elvis declarou: "Como o rock and roll poderia fazer alguém rebelde contra seus pais"? Elvis não via portanto o que fazia, e o Rock teria de esperar sua segunda geração, sair de sua infância e entrar na adolescência, para que seus porta-vozes tivessem uma maior consciência da realidade.

[99] Citação fiel à ortografia lusitana.
[100] Ressaltamos que discutiremos sobre a categoria juventude e sua ligação com o rock mais consistentemente no quarto capítulo da tese.

É consenso entre historiadores e pesquisadores do rock, como Frith (1996), Chacon (1995), Shuker (1999), Friedlander (2003) e Muggiati (1981), o fato de o rock nos anos 1970 já ter se tornado um produto de massa. No entanto, é justamente dos paradoxos e das ambiguidades que o rock se alimenta e se reproduz. Se a rebeldia do rock é incorporada dentro de uma cultura de consumo, se a indústria cultural captou tal rebeldia e a transformou num produto, o rock auxilia e serve como um catalizador e um propagador de mensagens e críticas para o seu público ouvinte. O rock, como vimos descrevendo, tem sido para muitos e há muitas décadas uma maneira de ser, de viver e de enxergar o mundo. E, como ressaltou Sevcenko (1985), o rock trouxe substâncias submersas para o âmago da sociedade. Assim, o rock cria identificação com grupos marginalizados, subculturas que estão à margem.

E a rebeldia é uma das características desde o *rock and roll* e tem lampejos até os dias atuais, tanto que é possível perceber apontamentos e discussões acerca dessa propriedade por meio de representações e comentários por parte da imprensa, dos músicos, dos fãs, dos agentes da indústria cultural. No entanto, volta e meia aparecem críticas em jornais ou revistas que procuram tentar desvencilhar tal característica da trajetória mais contemporânea do rock ao salientar que ela apenas esteve presente no início do rock, isto é, somente no *rock and roll*.

Em artigo intitulado "O rock: (ex)pressão de uma época", publicado na edição de setembro de 1970 da revista *Mundo da Canção*, Tito Lívio disparou algumas reflexões a respeito do rock e rebeldia. Sobre a fase inicial do gênero, o colaborador da revista se pronuncia da seguinte maneira:

> O espetáculo torna-se ao mesmo tempo uma forma de sacrifício com o seu ritual próprio, espécie de catarse, libertação de tensões sociais acumuladas, escape para uma certa agressividade. O ato era violento, a tomada de consciência ainda hesitante e confusa. Era necessário abater as barreiras e as fronteiras: as cadeiras tornavam-se um símbolo atacado e destruído, qualquer que fosse o local ou o preço dos lugares[101].

Para Tito Lívio, o rock era uma música que surgira para satisfazer a aspiração e os anseios de um público "sem capacidade de escolha", mas "o rock valeu essencialmente como um início", posto que o "atual rock [em 1970] – *o* renascido *ou revival perdeu muito* da sua agressividade e pureza iniciais". Tendo como perdido o caráter de ritual do rock, o colaborador da revista não deixa de estender sua crítica aos supostos então novos fãs e ouvintes de rock:

[101] MC, setembro de 1970.

> De igual modo o jogo cênico perdeu também o seu caráter de ritual e iniciação num ritmo sincopado, como grandes gritos de revolta. O novo público do rock será doravante composto de pequenos burgueses pacíficos que, calorosamente, vão acolher uma música que balança, que não é hoje senão o invólucro vazio do grande grito brutal arrebatador de outrora. O público rock é hoje aquele que gosta de dançar, de encontrar as mesmas linhas simples, deixando de lado a pesquisa que acha superficial. O rock perdeu também todos os seus símbolos quase rituais: as motorizadas, os cabelos curtos, os blusões de couro. Hoje apenas um saudosismo[102].

O *rock and roll*, chamado no artigo de rock, não havia perdido naquele distante ano de 1970 e nem perderia em sua trajetória até hoje seus símbolos e rituais. Isso pode ser comprovado por fãs e amantes do gênero que se vestem com alguns símbolos roqueiros, como a jaqueta de couro, e mantêm estilos ligados ao universo do rock, por exemplo, cabelos longos.

De forma geral, as crônicas, as críticas musicais, os artigos e as notícias sobre o rock que foram publicados pela imprensa, especialmente a brasileira, ao buscarem explicar o que era o rock, ressaltavam a questão comportamental, de atitude, de revolta, que, aliás, estava inserida nos discursos e nas representações do rock. Em sua coluna semanal em *O Globo*, Nelson Mota buscava salientar a questão comportamental e a rebeldia do rock. Na matéria intitulada "Para quem não gosta de rock", o jornalista frisava que o rock tinha passado "a ser uma forma de vida", tendo surgido justamente em "uma época de grande contestação dos valores estabelecidos". E com entusiasmado continuava: "O rock introduziu o valor da fúria na conceitualização musical". Com ênfase na importância do aspecto comportamental do rock, Mota resumiu bem a dimensão do gênero: "O rock é mais que música; é expressão musical de uma geração voltada para novas realidades concretas, palpáveis, angustiantes e doloridas"[103] (o mais correto seria afirmar que o rock foi expressão de uma parte dos jovens, de uma parcela da geração).

Numa outra matéria, publicada quase um ano depois e com o título "Moda rock: a vingança do sistema ou o lixo dourado das butiques", Nelson Mota retomava a discussão sobre a importância do rock como revolta e como atitude frente ao mundo:

> Muito mais que um gênero musical, a música de rock acabou por se tornar uma forma de comportamento diante da arte e do mundo. Criado inicialmente como uma forma musical extremamente simples,

[102] MC, setembro de 1970.
[103] OG, 07/07/1974.

> capaz de ser tocado por qualquer um, o rock and roll veio com toda uma carga de violência e rebeldia e permitiu que milhares de *teenagers* americanos e europeus se expressassem em forma musical; [...] O rock and roll foi a primeira forma musical capaz de determinar todo um comportamento extra-música. [...] Porque rock não é música, rock não é moda: é uma forma de comportamento diante do mundo, das coisas e das pessoas. E certamente diante de si mesmo[104].

Anos antes, o jornalista e redator Renato Sérgio tratou a respeito das origens e histórias do *rock and roll*, em matéria publicada no *Jornal do Brasil e* sob o título "Rock and Roll: o balanço em nova hora". Com sua matéria, ele chamava a atenção dos leitores, especialmente os mais jovens, para o fato de que o *rock and roll* dos anos 1950 era visto como inofensivo ou mesmo "careta" pela juventude de então. No entanto, o novo ritmo que havia embalado e contagiado milhões de pessoas no mundo há quase duas décadas tinha sido considerado pelo *establishment* como uma fonte "deletéria dos bons costumes – a ponto de seus cantores e fãs serem perseguidos pelas autoridades". E não deixava de ressaltar que, quando Elvis Presley apareceu, criou-se inclusive uma subcomissão no Senado americano para investigar supostas ligações entre o novo gênero musical e a delinquência juvenil[105]. Enfim, Renato Sérgio buscava chamar a atenção para a questão de que desde o início do rock o aspecto político e a rebeldia marcaram o gênero. Aliás, pode-se complementar que as investigações daquela subcomissão não focavam apenas o ato de cadeiras quebradas em salas de cinemas, mas todo e qualquer tipo de crimes e práticas de delitos causados pelos jovens, em franca e arbitrária associação entre delinquência e rock.

O rock como atitude foi mote para a cantora Rita Lee, que durante os anos 1970 já havia conquistado o título, por parte da imprensa e dos fãs, de Rainha do Rock Brasileiro. Numa entrevista para o jornal *O Globo*, a roqueira salientava que ser roqueiro(a) é, antes de tudo, liberdade e atitude[106]. Renato Russo, antes mesmo de sua banda Legião Urbana alcançar o sucesso, em uma de suas primeiras entrevistas para um canal de televisão, em 1985, destacava que o "bom rock and roll é atitude"[107]. Mesmo muitos anos depois, no alvorecer do século XXI, o cantor Lobão ressaltava, em entrevista concedida a Carlos Alves Junior e Roberto Maia para o livro "Rock Brasil: um giro pelos últimos 20 anos do rock verde-amarelo" (2003, p.9), que o rock tem, sobretudo, "uma postura rebelde, insubordinada".

---

[104] OG, 31/05/1975.
[105] JB, 31/10/1973.
[106] OG, 09/06/1976.
[107] Disponível em: http://blogfilhosdarevolucao.wordpress.com/2012/10/31/arquivo-o-bom-rock-n-roll-e-uma-atitude-diz-rr-em-uma-das-primeiras-entrevistas-para-tv/. Acesso em 23/05/2014.

Em Portugal, os músicos de UHF, Xutos & Pontapés, Táxi, dentre outras bandas de rock, também não seriam dissonantes quanto ao consenso sobre uma das principais características do rock. Em entrevista concedida ao *Diário Popular*, o compositor e vocalista da UHF, salientou o caráter comportamental do rock esclareceu de maneira lúcida, o que era o rock para ele e, por extensão, para sua banda:

> É uma atitude. Uma atitude social. É descarga. É uma resposta provocatória às provocações sociais. Com características musicais específicas. E é tão construtivo e habilidoso como a música sinfônica. Ou como o folclore, que é todo monótono: vem do trabalho. Vem das canções necessárias às populações para trabalharem[108].

Para os roqueiros da banda Xutos & Pontapés o rock era um mecanismo ou um meio pelo qual poderiam expressar suas mensagens e suas atitudes perante o mundo. Aliás, os músicos ressaltavam que suas canções e mensagens eram direcionadas, sobretudo, "para aqueles, estudantes ou trabalhadores, sem dinheiro e sem soluções na vida"[109].

Enfim, o rock como atitude, como gerador de revolta contra a cultura dominante ou mesmo contra as normas e as formas normativas da sociedade é algo ressaltado tanto por parte da imprensa quanto por alguns músicos roqueiros nas décadas de 1970 e 1980, quer no Brasil quer em Portugal.

2.3 – Violência sob e sobre o rock

> "(...) as melhores bandas de rock têm um objetivo mais elevado: pegaram as ansiedades sexuais e as tendências violentas de um grupo social de adolescentes novo e agressivo, porém muitas vezes frustrado, e transformaram-nas em arte (John Rockwell)[110].

A vida não é um roteiro escrito com a tinta fresca do maniqueísmo. A vida, como a história e as artes, é feita de contradições e incoerências. Assim é a história dos movimentos sociais, das revoluções, das artes, da juventude, do futebol, do rock, isto é, de tudo que está

[108] DN, 06/11/1983.
[109] DN, 27/12/1985.
[110] OESP, 22/12/1979.

impregnado e relacionado com o social, o política, o econômica e o cultural, ou seja, tudo que está na sociedade. Estamos falando e tratando de pessoas e de indivíduos. O rock é um gênero musical que percorre e perpassa relações além da esfera e do diapasão musical. O rock está afinado com o comportamental, com os paradoxos e com as contradições; está impregnado de paixão, logo está inserido e carregado de amor e ódio, de compreensão e raiva, de fervor e descrença.

Desde seu surgimento, e com especial destaque para os anos 1970, o rock no mundo acabou sendo associado à violência, às drogas e, inclusive, à morte, sejam as de músicos, como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones, entre outros, sejam as de fãs, geralmente relacionadas ou ocorridas em participação deles em festivais ou shows de rock. E a imprensa, embora investisse em explicações, supostamente objetivas, abriu espaço às visões e julgamentos que buscavam associar e, mesmo, comprovar as nocividades geradas pelo rock, especialmente pela suposta violência dele.

Como já dissemos no tópico anterior, houve casos de jovens quebrarem cadeiras das salas de cinema ao assistirem ao filme *Rock around the clock*, de Fred F. Sears. Parece que aquela cena e sua imagem se fixaram entre os editores do *Diário de Notícias* ao ponto de que, doze anos depois daquela quebradeira, o jornal valeu-se delas ao comentar sobre um festival musical que ocorreria no tradicional Olympia de Paris.

Em pequeno editorial da seção "Vidas Artísticas" intitulado "Um festival de underground music", a redação do jornal enfatizava que no Olympia, por onde já haviam passados tantos espetáculos e tão famosas atrações, seria palco de um festival de *pop music* por seis dias. E informava que no evento se apresentariam *Moody Blues*, Richie Heavens, *Manfred Man*, *Canned Heat*, entre outras bandas e cantores, porém ressalvando que "este é o tipo de música que eletriza o público e o obriga a partir as cadeiras". Contudo, o editorial destacava que o empresário responsável pelo festival, Bruno Coquatrix, ansioso e apreensivo com a repercussão e o desenrolar do evento, disparara a seguinte sentença: "Seja o que Deus quiser. Antes o façam arrebatados pelas orquestras do que em sinal de protesto contra o espetáculo"[111]. Após comentar rapidamente o estilo de cada banda que passaria pelo festival, era deixado bem explícito o tom da opinião do jornal sobre o evento e principalmente acerca do provável público que a ele acorreria:

> Este tipo de música está em voga entre os "hippies" e afins. Para os ouvir, esses vagabundos dos negros dias fazem longas peregrinações,

[111] DN, 10/01/1970.

> assentam arraias ao ar livre, e ali se quedam entre nuvens de "marijuanas" e de incenso. Ao festival de "undreground music" não faltarão espectadores, pois a imensa maioria da juventude delira com estes ritmos executados por "virtuoses" cabeludos da guitarra elétrica. E, se houver cadeiras partidas, Bruno Coquatrix não terá preocupações da maior... O público mais fanático da "pop music" está habituado a ouvi-lo sentado no chão...[112]

Mas a associação entre rock e violência/mortes se demonstraria bem distante das cenas iniciais de rebeldia, isto é, a quebra-quebra de cadeiras e poltronas de cinemas. Muito dessa associação, deveu-se à forma como a imprensa divulgou seus comentários sobre acontecimentos ocorridos em festivais de rock ou mesmo em shows de uma banda específica.

Logo após o sucesso do maior, mais conhecido e marcante festival de rock do mundo, o Woodstock[113], acontecido entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, numa fazenda na cidade de Bethel, a cerca de 160 quilômetros de Nova Iorque, muitos festivais inspirados no modelo dele começaram a brotar por diversas partes do mundo. Os componentes: rebeldia, contracultura, cabelos compridos, *hippies*, atitude, aglomeração de jovens, drogas, rock; isso não era uma mistura, um caldeirão que muitas autoridades de países tanto considerados democráticos quanto em nações que viviam em regimes ditatoriais gostariam de ver, presenciar e ter que tratar.

Se Woodstock foi considerado o festival da paz, o Festival de Altamont foi marcado, tachado e recordado como o festival da morte. No final de 1969, num autódromo abandonado no Norte da Califórnia, o Festival Altamont, organizado pelos agentes da banda inglesa *Rolling Stones* e reunindo cerca de 300 mil pessoas, contou com a apresentação de *Jefferson Airplane*, Carlos Santana, *The Flying Burrito Brothers*, Crosby, Stills, Nash &Young e com apresentação final da banda envolvida com a organização do evento. Com entrada grátis, o festival foi uma segunda homenagem dos músicos da *Rolling Stones* a Brian Jones, guitarrista que fazia parte da banda e que havia sido encontrado, naquele mesmo ano, morto na piscina de sua casa. A primeira homenagem havia ocorrido em meados de agosto, no Hyde Park de Londres, e reuniu cerca de 250 mil pessoas. Porém a morte não se limitara apenas à vida do homenageado no Festival de Altamont, posto que nele foram registradas quatro mortes. Uma delas, "a de um negro apunhalado pelos Hell'sAngels,[114] deu-se diante das câmaras e, depois,

---

[112] DN, 10/01/1970.

[113] Retomaremos no terceiro capítulo a discussão acerca da importância dos festivais para o rock nacional português e brasileiro, bem como dos que foram realizados em terras brasileiras e portuguesas. Por ora temos o objetivo de apontar e discutir a relação entre rock e violência.

[114] Os Hell's Angels são, resumidamente, um grupo de motociclistas, como um moto clube.

tendo suas imagens fixadas no filme *Gimme Shelter*, focalizando a turnê americana dos Stones" (MUGGIATI, 1981, p.26).

Diversos festivais ocorreram em todo mundo durante a década de 1970, no entanto muitos outros foram proibidos pelas autoridades. Nos Estados Unidos, onde diversos festivais aconteceram e se notabilizaram, alguns estados tomaram medidas drásticas e proibiram qualquer tipo de festival de rock, como o estado de Iowa. Em agosto de 1970, na cidade de Middlefield, um juiz federal proibiu a realização de um festival na cidade[115].

No Líbano dois festivais de rock foram proibidos em 1971 e 1972. O primeiro, a ser realizado na cidade de Beirute, teve proibição após protestos feitos pelas autoridades religiosas, pois se tratava de um "atentado contra as boas maneiras e reflete as piores doenças sociais", diria o Xeique AkiDruze, chefe espiritual de uma comunidade religiosa[116]. Já em 1972, o festival quase chegou a ser realizado, no entanto, segundo o *Diário de Notícias*, "trinta mil jovens libaneses souberam, no último momento, que não podiam assistir a um 'acontecimento histórico com base em música à maneira de Woodstock', como prometiam panfletos publicitários distribuídos em várias regiões do Líbano". Neste caso, as autoridades somavam à proibição mais uma justificativa, "por motivos de segurança, de princípios morais e ainda por causa das circunstâncias atuais, achando que essa manifestação é de estilo estranho aos usos, costumes e hábitos do Líbano"[117].

Na terra que lançara o brado "liberdade, igualdade e fraternidade" vários festivais de rock foram proibidos durante a década de 1970, como veiculava uma matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, de Claude Flèouter, do *Le Monde*, com o título "O rock ressurge fortalecido no festival de Orange". E a destacava e elogiava, entre outras coisas, o caráter libertador e anárquico do rock,

> Há cinco anos o fracasso dos festivais de rock na França parecia definitivo. Portarias da prefeitura ou das comunas os proibiam, pura e simplesmente. De tal maneira que o rock, música de libertação, de contradições, carregando consigo um romanesco anarquizante, se refugiava nas salas de espetáculo ou, mais curiosamente, mais originalmente, aparecia nas festas organizadas pelos partidos tradicionais, nas quais os nomes e a importância dos artistas variavam com o número dos que aderiam[118].

[115] DP, 01/08/1970.
[116] DP, 17/06/1971.
[117] DP, 10/07/1972.
[118] FSP, 03/09/1975.

E a proibição francesa aos festivais continuaria ainda no ano seguinte, como se podia ler no *Diário Popular*, em matéria com o título "Festival 'Pop' proibido em França". A matéria destacava que o festival de rock previsto para ocorrer simultaneamente nas cidades de Orange e Nimes, entre 26 a 28 de agosto de 1976, tinha sido proibido pelas autoridades francesas. A alegação e a justificava das autoridades de Nimes era que, uma semana antes, em outro festival, na cidade de Arles, houve incidentes entre o serviço da ordem e os jovens. Segundo as autoridades, os distúrbios ocorreram porque jovens tentaram adentrar o local sem ingressos. Assim, segundo a municipalidade de Nimes, a proibição se devia ao "receio de que fosse perturbada a ordem pública". No caso de Orange, se justificava que a cidade somente comportaria um dia de festival, posto que para os outros dois dias, como previsto, não era possível suportar e "encarar no plano do acolhimento e da higiene a vinda de uma quantidade tão grande de visitantes"[119].

Na Inglaterra, onde surgiram dezenas de bandas como *The Beatles*, *Rolling Stones*, *Led Zeppelin*, *The Who*, *Pink Floyd*, as autoridades não chegaram a proibir totalmente os festivais. Mas, em junho de 1972, o Parlamento inglês votou e aprovou uma lei que interditava concertos de música ao ar livre depois da meia-noite, fato que a imprensa portuguesa também não deixou de noticiar[120].

Na Colômbia, por exemplo, aconteceu um caso inusitado e digno de nota. Segundo Hernandez, L'Hoeste e Zolov (2004, p.2), em 1971, o prefeito de Medellín, pressionado por alguns setores da sociedade, como a Igreja Católica, renunciou ao cargo após ter permitido que um grande festival de rock se realizasse na cidade de Ancón. Embora a cidade ficasse exatamente do lado de fora de Medellín, foi o prefeito de Medellín que acabou recebendo as pressões. No México, ainda segundo os autores, festivais musicais ao ar livre foram proibidos em 1971, após a realização de um grande festival naquele estilo. A proibição mexicana perduraria por mais de uma década.

Mas não foram apenas notícias, manchetes ou notas publicadas sobre a proibição de festivais de rock que estamparam as páginas dos jornais brasileiros e portugueses. Muito destaque foi concedido, especialmente por meio do título das matérias, para distúrbios, atos de violência e mortes que ocorreram em festivas de diversas partes do mundo. As manchetes e títulos são ótimos para termos algumas indicações sobre as representações que foram se construindo a respeito dos festivais e especificamente do rock.

---

[119] DP, 18/08/1976.
[120] DN, 28/01/1973.

O jornal *Diário de Notícias*, em meados dos anos 1970, dava destaque para um festival na Califórnia com o seguinte título: "Música 'rock' e cabeças partidas..."[121]. Na matéria era destacados atos como a quebra de vidraças, a ocorrência de 265 prisões e, obviamente, "cabeças partidas", frutos de desentendimentos entre a segurança do festival e alguns presentes no local.

Após as comemorações da virada de ano, no feriado do dia primeiro de janeiro de 1970, o leitor da *Folha de S. Paulo* poderia ler a seguinte manchete: "Um morto e muitos presos num festival de rock". Na pequena nota lia-se o relato sobre uma morte, a detenção de 47 pessoas e o corte de energia, devido a uma falha de energia, no Festival de Rock Miami-Hollywood. E ela seguia informando: "Allan Wayne, de 20 anos, morreu vítima de uma fratura no crânio ao cair durante a escuridão, do alto de uma torre onde estavam instalados os refletores"[122].

Sobre o festival de rock ocorrido na Califórnia, em 1978, denominado "Califórnia Jam II", que reuniu cerca de 250 mil pessoas, o *Diário Popular*, na seção denominada "Espetáculos", trazia o seguinte título: "Violência e droga num festival de rock". A matéria se iniciava com o saldo do festival aos olhos do jornal: "duas violações, duas pessoas apunhaladas, várias prisões por embriaguês, uso de droga, roubo e assaltos foram os resultados de um concerto de rock realizado no último fim de semana no autódromo de Ontário"[123].

Muitas matérias foram publicadas destacando a relação entre violência, distúrbios e mortes e o ritmo do rock. Aliás, segundo os periódicos, muitas das ocorrências envolvendo juventude e rock se deviam ao fato de jovens tentarem entrar nos recintos dos concertos ou shows de rock sem terem adquirido os ingressos. Nessa condição, alguns jovens pulavam cercas, quebravam vidraças ou causavam tumultos nas entradas dos eventos, fatos quase sempre destacados, por exemplo, em várias matérias do *Diário Popular* cujos títulos já davam conta do recado que se queria transmitir: "Distúrbios no show do Rolling Stones" (EUA); "Festival 'Rock' no Porto causa zaragata" (Portugal); "Violência num concerto do Genesis" (Itália)[124].

Outras matérias noticiavam brigas entre os próprios grupos de jovens: "Os 'Anjos do Inferno' lançam a violência no Festival Pop de Weely" (*Diário Popular*, 30/08/1971). Mas as mais notáveis são as reportagens que relatavam supostas brigas entre um pequeno grupo de

---

[121] DN, 14/07/1970.
[122] FSP, 01/01/1970.
[123] DP, 22/03/1978.
[124] Respectivamente nas datas: 15/06/1972, 14/05/1979, 09/09/1982.

jovens com a polícia: “O festival pop terminou em desordem”, na Itália, (*Diário de Notícias*, 19/09/1972), “Rock faz feridos em festival de Atenas” (*Diário de Notícias*, 28/07/1985).

No Brasil encontramos um número menor de matérias e reportagens. Contudo, isso não significa que não se construíram representações acerca da relação entre rock e violência no campo da mídia impressa. O jornal *Folha de S. Paulo* trazia a seguinte matéria: “Música jovem é caso de polícia”. Na matéria era ressaltado que, em Londres, quarenta pessoas entre o público e a polícia ficaram feridas. Segundo o jornal, o motivo da briga era: “divergências musicais”...

> Os envolvidos, do lado dos populares, eram todos fanáticos adeptos da música pop. A polícia havia proibido um festival, iniciado domingo, no Parque Real. Quando a desordem começou, os policiais investiram contra os manifestantes, a golpes de cassetetes. O grupo de manifestantes compunha-se de mais de duas mil pessoas, todas negando-se a abandonar o local. Depois dessa verdadeira batalha, a polícia prendeu mais de 100 fanáticos musicais[125].

O Estado de S. Paulo também não deixaria de noticiar e vincular violência com festivais de rock. Aliás, por meio de um correspondente do jornal chamado Raymond Heard, o diário destacava, inclusive, supostos casos de estupros. E sentenciava o fim da era dos festivais de rock. Sob o título “Violência acaba com os festivais”, o jornal registrava que

> Alex Cooley estava com a razão. Há um mês ele – que patrocinou o desastroso Festival de “rock and roll” de Bryon, Georgia – declarou aos jornalistas que não via jeito de alguém, em lugar algum, organizar outro festival de música a menos que utilizasse como meios de proteção cercas eletrificadas e metralhadoras. Em Bryon milhares de “penetras” gritavam: “A música livre pertence ao povo” quando avançaram violentamente contra uma força especial de segurança formada por motociclistas armados com pesadas correntes e chaves-inglesas. Em meio à multidão de 200 mil pessoas, registraram-se vários casos de estupros, quatro graves esfaqueamentos e milhares de casos de dopagem. Os acontecimentos da semana passada sugerem que o festival de rock, como fenômeno, tem seus dias contados[126].

O jornal *O Globo* destacou, em sua primeira página, sob o título “Os desordeiros”, distúrbios ocorridos num festival de rock na Califórnia. Abaixo do título o diário trazia duas fotos e um pequeno texto que salientava que

---

[125] FSP, 31/08/1974.
[126] OESP, 31/07/1970.

> A Prefeitura de Chicago organizou um festival de "rock", tentando promover "maior ligação entre a velha e a nova geração". O festival redundou em baderna com tiros e pedradas entre jovens e policiais, e um saldo de 58 feridos e 148 presos. É que um conjunto não se apresentou na hora marcada e houve protestos, que degeneraram em pancadaria, quando a Polícia interveio. Cerca de 4 mil jovens assistiram ao espetáculo. Nas fotos hippies apedrejando a Polícia e um dos carros incendiados. A onda de violências atingiu outras quatro cidades dos EUA[127] (p.9) (grifo nosso).

Partindo apenas da leitura desse texto, é possível tirar duas conclusões. Em primeiro lugar, que os atos de violência ocorridos no festival de rock em Chicago se alastraram por mais quatro cidades americanas. A segunda leitura indica que o texto associava o festival e o rock com a violência em Chicago e em outras quatro cidades.

O pequeno texto de *O Globo* era, no mínimo, tendencioso. O leitor do diário que se dispusesse a correr as páginas do periódico ou mesmo direcionar prontamente sua leitura para a página nove, indicada pelo jornal, não se depararia com nenhuma matéria com a manchete intitulada "Os desordeiros". Encontraria, dentre outras reportagens e assuntos internacionais, uma matéria sob o título "EUA: verão violento". Esta se dividia em dois textos ou dois blocos, com informações da sucursal de Nova Iorque e de Chicago. Conforme o primeiro texto, "A onda de violência desencadeada anteontem em Chicago, depois de choques entre a Polícia e jovens 'hippies', atingiu também Bridgeport, Connecticut, New Bedfort, Massachusetts, West Chester e Pennsylvania. Houve numerosas prisões e pessoas feridas"[128].

Mas o mais interessante da matéria, se lida pela ótica da relação entre rock e violência, era o que estava assinalado nos próximos parágrafos. Conforme o jornal, em *West Chester* cerca de cem policiais "tiveram de empregar" gás lacrimogêneo para dispersar um grupo de manifestantes negros que protestavam e exigiam a prisão de um indivíduo branco, acusado de ter apedrejado uma jovem negra. No parágrafo seguinte era destacado que cerca de 20 pessoas foram presas em New Bedford "após ligeiros incidentes no bairro South End". Em Bridgeport, a violência originou-se após uma prisão que a polícia realizou. Já em Asbury Park, Nova Jersey, "a Polícia foi obrigada a repelir a bala uma investida de manifestantes negros. Os distúrbios ocorridos ali, no início deste mês, deixaram um saldo de 160 feridos, 200 presos e quatro milhões de dólares de prejuízos"[129], ressaltava a matéria publicada em *O Globo*. E por fim, a reportagem ainda destacava que em Houston, Texas, a situação era mais tranquila, embora militantes negros e policiais se acusassem mutuamente sobre um tiroteio que causou a morte de uma pessoa.

---

[127] OG, 29/07/1970.
[128] *Ibidem*.
[129] OG, 29/07/1970.

A tal "onda de violência desencadeada" nas cidades como New Bedford e West Chester, entre outras citadas pelo jornal, a nosso ver não tem nenhuma relação com o rock e com os distúrbios ocorridos no festival de rock de Chicago. A onda de violência e de protestos por parte de militantes negros americanos se refere a um problema muito mais profundo e enraizado da sociedade norte-americana, isto é, a segregação e a discriminação racial entre brancos e negros.

No segundo texto que completava a matéria "EUA: verão violento" era ressaltado que o festival de rock desencadeou "uma batalha feroz envolvendo cerca de quatro mil jovens, forças policias e espectadores". Segundo o diário carioca, devido ao atraso da apresentação da banda *Sly and the Family Stone*, milhares de espectadores destruíram bancos e atiraram objetos no palco e nos músicos do conjunto. E mais, "a multidão apedrejou também edifícios vizinhos e os policiais mobilizados para dispersar os manifestantes. Vários automóveis foram incendiados e algumas lojas do distrito comercial de Grant tiveram suas janelas quebradas"[130].

Não se pode negar que houve casos, sim, de violências, de brigas, de distúrbios provocados por jovens e espectadores em diferentes festivais de rock. Por exemplo, em maio de 1977 o jornal *Diário Popular* trazia uma matéria intitulada "Violência e destruição ao ritmo do rock and roll". No município de Scheessel, na Alemanha, cerca de 20 mil "entusiastas do rock", segundo o jornal, "enfurecidos devido a conjuntos não terem aparecido para atuar como estava programado, largaram fogo ao palco e a três 'roullotes' durante um festival, no fim da semana, de música popular nesta pequena cidade da Baixa Saxônia (...)"[131]. Aliás, arbitrariedade, autoritarismo e atos preconceituosos, quando não reacionários também são encontrados em fãs e músicos roqueiros, como já dito no capítulo anterior. Tanto que a reportagem de *O Estado de S. Paulo* apontava casos de violência e racismo de um grupo de *skinheads* ingleses ao som de rock[132].

Houve, sem dúvida, como já vimos, casos de morte em shows e festivais do gênero, como anunciavam as manchetes dos jornais: "Rock faz mortos e feridos", na Argentina (*Diário de Notícias*, 22/12/1984) "Show de rock: onze mortos", (*O Estado de S. Paulo*, 05/12/1979), "Morreram espezinhadas onze pessoas num concerto do grupo britânico 'The Who'" (*Diário Popular*, 04/12/1979).

Justamente por isso iniciamos este tópico ressaltando que o rock, e todo seu universo comportamental e musical, está impregnado de paixão, logo está inserido e carregado de amor

---

[130] OG, 29/07/1970.
[131] DP, 05/09/1977.
[132] OESP, 19/06/1979.

e ódio, pois ele também, é fruto de contradições e paradoxos. O que queremos deixar bem claro é que por meio de casos de violência e distúrbios – muitos deles relacionados, inclusive, com a forte (re)ação, repressão e opressão por parte da polícia e das autoridades – e de mortes, que ocorreram em shows e festivais de rock, muitas notícias divulgadas pela imprensa – com respaldo de certa parcela da sociedade – buscavam associar rock com violência, com brigas e inclusive com a morte, como se isso representasse uma relação essencial e inescapável.

Os periódicos procuravam dar visibilidade e ênfase, na maioria das vezes, tanto por meio de notícias e manchetes quanto por comentários, aos festivais de rock em que ocorriam casos de violência, distúrbios e morte. No entanto, é muito importante ressaltar e destacar que foram publicadas, especialmente por meio de textos e comentários escritos por colunistas, matérias que buscavam trazer um olhar diferenciado sobre os festivais de rock.

Em meados dos anos 70, no jornal *O Globo*, o colunista e aficionado por rock Big Boy, em sua coluna "*Hello, crazy people*", explicava: "Ao contrário do que se procurou informar, o rock não traz violência, haja visto o meio milhão de Woodstock, Ilha de Wight, etc.[133].

No *Jornal do Brasil*, o crítico e produtor de discos Júlio Hungria comentava, em uma coluna intitulada "Rock permitido", uma pesquisa realizada pelas autoridades do Parlamento britânico após receberem queixas de alguns setores da sociedade inglesa contra os festivais e concertos de rock ao ar livre, em parques ou em campos. Segundo Júlio Hungria, o Parlamento organizou uma comissão, chefiada por Denis Stevenson, do Ministério do Meio Ambiente, para "investigar os chamados festivais pop, a multidão que eles reúnem e os males e possíveis benefícios que causam"[134]. O caso, que ficaria conhecido como Relatório Stevenson, seria motivado pelos seguintes acontecimentos,

> (...) queixas a princípio dos habitantes das regiões rurais que afirmavam ser o barulho e o tumulto dos concertos os causadores de danos irreparáveis em suas culturas – hortas pisoteadas, galinhas que deixavam de pôr ovos, vacas sem leite. A seguir, foram os cidadãos urbanos mais conversadores que acusavam os festivais de "depredação de locais públicos e incentivo à licenciosidade". Por fim, o xerife de Londres interditou o Hyde Park, em atitude inédita da tradição britânica de respeito à liberdade dos parques, alegando que, no último concerto do Pink Floyd, os assistentes "inundaram o local com detritos de toda espécie, em desrespeito frontal aos princípios básicos de preservação de propriedade pública"[135].

[133] OG, 31/05/1975.
[134] JB, 05/09/1973.
[135] JB, 05/09/1973.

Essas discussões ganharam notoriedade e destaque nas páginas dos periódicos e foram objeto do olhar atento da rede de televisão BBC. Segundo Júlio Hungria, o resultado das conclusões do Comitê Stevenson para festivais pop e rock era aguardado com ansiedade por produtores, empresários, músicos e fãs de rock. Aliás, o crítico destacava que a decisão não "surpreendeu quem conhece bem a estrutura britânica de sociedade":

> Foi completamente favorável aos festivais, que são "um direito lógico e assegurado", com apenas algumas recomendações, como "melhoria do sistema médico-sanitário". O relatório refuta todas as acusações como improcedentes: o problema da droga existe independente de festivais, e "há mais violência numa partida de futebol que num show pop". "O público desses espetáculos é calmo e ordeiro, e jamais quebrou uma janela dos trens que o transportam, ao contrário dos fãs de futebol". E quanto à licenciosidade, diz o mesmo, "nossos parques são habitualmente poços de iniquidade comparados com o que acontece nos festivais de rock[136].

As pesquisas e as investigações que o Comitê Stevenson realizou refutaram todas as acusações feitas por diversas categorias sociais. Refutaram as críticas inusitadas, de ordem econômica, como a perturbação causada a "galinhas que deixavam de pôr ovos, vacas sem leite"; as de ordem penal, como uso de drogas; as de ordem moral como associar rock e festivais do gênero com violência e desordem, como se uma coisa fosse, necessariamente, sinônimo de outra.

A coluna de Júlio Hungria, escrita ainda nos anos de chumbo da ditadura brasileira, também serviu de mote para o jornalista elogiar a política britânica e, especialmente, a liberdade que se vivia no país. O crítico musical iniciava sua coluna com os seguintes elogios: "Se é verdade que se pode medir o estágio de civilização de um povo por seu respeito às liberdades do indivíduo, então o caso do Relatório Stevenson, na Inglaterra, é bastante significativo para o respeito que se tem por aquele país"[137].

O Estado de S. Paulo publicou, no final da década de 1970, uma matéria sob o título "No rock, a violência e a função social", de John Rockwell, do jornal *New York Times*. O autor buscava refletir sobre as mortes ocorridas no show do *The Who* em Cincinnati, mas, sobretudo, procurava refletir sobre a relação entre rock e violência. Segundo Rockwell, muito se discutiu, após o incidente, sobre o fato de que os shows de rock deviam ser mais bem

---

[136] *Ibidem*.
[137] JB, 05/09/1973.

organizados e controlados. Os óbitos que sucederam no show do *The Who* não foram resultados de brigas entre os próprios espectadores e nem entre público e a polícia. Conforme o jornalista, milhares de pessoas se espremiam antes do show nos portões que ainda estavam fechados. Após os organizadores abrirem os portões, muitos fãs, na ânsia de conseguirem os melhores lugares perto do palco, acabaram derrubando pessoas ao chão, que foram pisoteadas. As mortes estavam, portanto, mais relacionadas à falta de organização do que a atos de violência.

O jornalista em seguida levantava uma questão interessante: "Há algo inerentemente violento na música rock?" Segundo ele, "o rock nasceu como uma expressão livre e sem precedentes de energia sexual e agressividade dos adolescentes". Em seguida expõe sua visão sobre o rock,

> Alguns acham que a atitude pré-rock era como devia ser; que certas coisas da natureza humana não devem ser tocadas, ou devem ser reprimidas ou, no mínimo, não encorajadas. Há um gênero de rock que realmente explora o sexo e a violência de uma maneira semelhante aos filmes de pornografia e exploração – e como esses gêneros, são criados puramente para fins comerciais de lucro. Mas as melhores bandas de rock têm um objetivo mais elevado: pegaram as ansiedades sexuais e as tendências violentas de um grupo social de adolescentes novo e agressivo, porém muitas vezes frustrado, e transformaram-nas em arte[138].

É interessante sublinhar que a apreciação de Rockweel, por vezes, chega a idealizar o rock, sem se dar conta que sua opinião era portadora de uma concepção um tanto quanto unilateral sobre o rock. Dessa forma, sua análise confere certo grau de intencionalidade por vezes problemático, pois pode ser entendido como "missão" e papel do roqueiro transformar a toda e qualquer violência social dos adolescentes em arte. Aliás, tal função aparece na fala do líder do conjunto The Who, como pode ser lido nas próximas linhas.

O autor salientava que bandas como *The Who* e *Rolling Stones* "enfrentam da maneira mais decidida os instintos agressivos de suas audiências". Aliás, mesmo que a banda tenha inserido em suas apresentações a destruição ritualizada dos instrumentos musicais no palco, *The Who* traz uma ligação positiva entre o rock e a violência. Pete Townshend, líder do conjunto, comentou, após os incidentes, que o papel de uma banda de rock é "evocar e compreender paixões de adolescentes e depois procurar, através da música, transformá-las –

[138] OESP, 22/12/1979.

para 'ajudar os jovens a saírem inteiros do outro lado'"[139]. Refletindo sobre o rock e sua banda, o músico comentou: "Acho que somos bastante fortes para transformá-lo em algo bom – não apenas em termos de melhorar os concertos, mas de melhorar o próprio rock"[140].

John Rockwell finalizava seu texto reafirmando que há algo inerentemente violento no rock. E que há, inclusive, grupos que acentuam essa violência. Mas os melhores grupos, embora pareçam que mergulham de cabeça no centro da violência, "procuram transformá-la em uma experiência artística ou até mesmo religiosa"[141].

Em Portugal, uma reportagem intitulada "A propósito de Genesis e da violência de criminosos", do jornalista João Alves da Costa, foi publicada no *Diário de Notícias*. O autor, roqueiro convicto e colunista do jornal, foi encarregado de assistir aos shows da banda britânica Genesis e, consequentemente, narrar suas impressões e críticas. Formada em 1967, a Genesis se apresentou nas noites de 6 e 7 de março de 1975, no Pavilhão de Desportos, em Cascais. João Alves da Costa relatava alguns distúrbios ocorridos na apresentação da banda britânica,

> Em relação aos tristes acontecimentos ocorridos no "show" de ontem à noite, gostaria de isentar deles o grupo Genesis. [...] Ontem foi triste: milhares de jovens (para além dos 6 mil bilhetes esgotados) acorreram ao Pavilhão, ainda "arranjaram" cartões de ingresso (como?) e violentaram uma sessão de paz e qualidade. Os próprios Genesis me haviam referido: "O nosso espetáculo é para se ver sentado, em calma. Não gostamos e nem provocamos desordens". Poderei dizer que o espetáculo é um reflexo dos próprios músicos: elementos serenos, metódicos, avessos a drogas, praticantes de ioga. Como aconteceu uma escalada de violência oito feridos hospitalizados? [...] Como as portas foram rebentadas, três pavilhões de jovens tentaram aglomerar-se num só. O policiamento foi impotente. E houve criminosos (não têm outro nome) que ainda se aproveitaram do caos para roubar os fundos da secção de hóquei, troféus e galhardetes. Chegou a haver disparos. [...] Daqui se insiste: quem é responsável? Quem providencia para que a vergonha nunca mais aconteça e possamos a continuar a ter manifestações de super-rock?[142]

É perceptível que João Alves da Costa tentava desvencilhar qualquer vínculo de violência das apresentações da Genesis em Cascais. É possível supor que o autor temesse que as notícias dos incidentes ganhassem maior proporção do que o concerto em si, bem como

---

[139] OESP, 22/12/1979.
[140] *Ibidem*.
[141] *Ibidem*.
[142] DP, 08/03/1975.

receasse que, devido aos incidentes, parte da imprensa e de setores da sociedade vinculassem qualquer show de rock a atos de delinquência, violência e tumultos. Desse modo, contribuiria para futuras proibições por parte das autoridades, ou mesmo para o esmorecimento de iniciativas privadas ou públicas que desejassem organizar futuras apresentações de bandas roqueiras.

A apreensão e a vergonha assinaladas e ressaltadas por João Alves da Costa não eram sem fundamento. O país vivia uma situação de efervescência e instabilidade política que inauguraria o denominado Processo Revolucionário em Curso (PREC), que, sobretudo, visava a levar Portugal rumo ao socialismo. Segundo Jorge Fontes (2012, p.172-173), o governo havia proibido uma manifestação no Porto, no dia 9 de março, convocado pela Frente Eleitoral dos Comunistas (FEC), pelo Movimento de Esquerda (MES), pela Liga Comunista Internacionalista (LCI) “contra a carestia e os despedimentos, mas esta realiza-se na mesma, com milhares de manifestantes”. Os liceus estavam paralisados, os funcionários da Rádio Renascença em greve, e na TAP convocava-se uma nova greve. Em suma, as fábricas e as empresas do país “estavam em polvorosa”. Ademais, é muito provável que, devido às recorrentes publicações nos diários portugueses, que, direta ou indiretamente associavam festivais de rock a violência, o clima de apreensão quanto à realização de festivais e shows de rock aumentasse.

Enfim, de volta ao começo deste capítulo, propusemo-nos a discutir como episódios de violência e mortes relacionados ao universo do rock foram noticiados, tanto por meio de notas e manchetes quanto por comentários, pelos jornais brasileiros e portugueses. Desse modo, buscamos refletir histórica e comparativamente sobre como os periódicos colaboraram, reforçaram ou mesmo questionaram, direta ou indiretamente por meio de alguns de seus colunistas, direta ou indiretamente a (des)construção de representações e associações entre rock e violência/morte.

CAPÍTULO III – EM DEBATE: NACIONAL *VERSUS* ESTRANGEIRO

3.1. – Festivais lá, festivais cá

> "Não adianta comprar ingressos porque os caras vão cheirar todo mundo. Quem não estiver limpo é hippie. Quem não toma banho somos nós, mas os sujos são vocês. Aleluia"[143].

Agosto de 1971, Vilar de Mouros. Aldeia do Alto Minho. Freguesia próxima ao concelho de Caminha, distrito de Viana do Castelo, região Norte de Portugal. Cerca de 30 quilômetros da fronteira com a Espanha. A dez quilômetros do mar. "Banhada pelo Coura, que desliza suave e sem problemas para o Minho. Terra de muita tonalidade verde e de lavradores. Cerca de mil habitantes. Agora principalmente mulheres, velhos e crianças já que a maior parte dos homens emigraram em busca de trabalho melhor remunerado"[144]. População calma e pacata, totalmente rural, veria o sossego e a tranquilidade do local ser modificada pela presença de milhares de pessoas[145], a maioria de jovens que trazia mochilas, farnéis, barracas e cobertores e que aos poucos ia montando acampamento nas imediações do rio. "De começo espantaram os habitantes de Vilar de Mouros que os viram entre admirados e temerosos. Que iria aquela gente de cabelos compridos, trajes esquisitos e ideias 'loucas' fazer? Ouvir música bem diferente, diziam os mais esclarecidos"[146]. O público foi para assistir rock e *pop* no Festival de Vilar de Mouros[147].

Organizado pelo médico António Barge, o Festival de Vilar de Mouros ocorreu nos finais de semana entre os dias 31 de julho a 15 de agosto. O primeiro fim de semana foi

---

[143] *Correio da Manhã*, 13/2/1971.
[144] MC, agosto de 1971.
[145] O número certo de participantes não é um consenso. Segundo a revista *Mundo da Canção*, agosto de 1971, foram cerca de 30 mil pessoas. Já para o *Diário de Notícias*, de 10 de agosto de 1971, foram aproximadamente 15 mil presentes. Conforme o *Diário Popular*, de 9 de agosto de 1971, "Vinte mil jovens nos dois dias (7 e 8 agosto), é a estimativa feita, com risco de certo exagero".
[146] MC, agosto de 1971.
[147] "A denominação Festival de Vilar de Mouros foi adoptada em 1965 para designar o primeiro festival de folclore desta localidade, evento que se repetiria nos dois anos seguintes, atraindo maioritariamente um público local. [...] Inicialmente motivado pelo desejo de engrandecer a Festa de Nossa Senhora da Peneda (8 set.) (...) e concelho de Caminha, bem como incrementar o intercâmbio luso-galaico e desenvolver o artesanato e o turismo rural". In: CASTELO-BRANCO, 2010, p.498.

dedicado à música erudita[148] e, no encerramento, dias 14 e 15 de agosto, apresentaram-se Duo Ouro Negro e a cantora de fado Amália Rodrigues. Mas a grande euforia tanto da imprensa quanto dos jovens estava reservada para os dias 7 e 8 de agosto, inspirada no Festival de Woodstock. Nesses dias, o rock e o *pop* tomaram conta do palco. Apresentaram-se Elton John e *Manfred Mann* e as bandas portuguesas Sindikato, Cellos, Pop Five Music Incorporated, Psico, Bridge, Quarteto 1111, Pentágono, Objectivo, Chinchilas e Contacto[149]. O cartaz desse final de semana anunciava: "Festival Internacional de Música Moderna". Já na revista *Mundo da Canção*, Jorge Cordeiro chamava o evento de "Festival da Juventude" em sua matéria, de seis páginas, intitulada "Vilar de Mouros: a música como ponto de reunião"[150].

As apresentações das bandas locais se dividiram em dois momentos. Num primeiro às que não foram muito bem recebidas pelo público e pela crítica e, num segundo, àquelas que receberam aplausos e bons comentários. Segundo Jorge Cordeiro, da revista *Mundo da Canção*, o agrupamento Sindikato não logrou muito entusiasmo. Os Celos receberam vaias e gritos de "fora", brados que Cordeiro afirmou serem justas. O repertório dos integrantes do Pop Five Music Incorporated foi chamado de sem expressão e execução medíocre pelo crítico. No entanto, o grupo Psico ganhou elogios do colaborador da revista e aplausos da plateia. Já o conjunto Bridge, de acordo com Cordeiro, estava mais para o *jazz* que para o rock. No entanto, destacou que a música deles era de extrema qualidade. O Quarteto 1111, de José Cid, foi muito elogiado pelo correspondente do periódico, uma vez que apresentou uma música bem elaborada e executada, digna de profissionalismo. A banda Pentágono, "salvou-se da apatia do público porque o seu baterista fez um solo que logrou pôr muita gente de pé..."[151].

Em relação ao grupo Objectivo, Jorge Cordeiro apresentou mais informações. Kevin Hoydale, organista da banda, ao assumir o microfone afirmou que o conjunto "praticava uma música objetiva e 'a melhor que há'". A declaração do músico serviu de mote para as críticas do colaborador da revista. Pois, para este, a música da banda não era ruim, no entanto não era digna de ser chamada de "a melhor". E destacou, "era aceitável. Ouve-se, mas dispensa-se

---

[148] Barge encomendou duas obras, uma chamada '"*Dom Garcia*', cantata cênica de Joly Braga Santos com poemas de Natália Correia e David Mourão-Ferreira, e *Sinfonia concertante*, do maestro António Victorino d'Almeida". In: CASTELO-BRANCO, 2010, p.498.

[149] Os *Beatles*, *Rolling Stones* e *Pink Floyd* foram as primeiras bandas escolhidas. Os *Beatles* (que iriam custar cerca de 1000 contos) acabariam por se separar antes da contratação. Os *Rolling Stones*, *Pink Floyd* e outros como *Moody Blues* e Cat Stevens não tinham datas disponíveis. Disponível em: http://www.rtp.pt/radios/online/woodstock/?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&post=129. Acesso em: 17/10/2010.

[150] MC, agosto de 1971.

[151] *Ibidem*.

bem porque existe quem faça melhor. E não é fundamental (como um fã objectivo referiu), porque muitos aproveitaram para ir comprar *hot dogs*"[152]. Os Chinchilas ganharam elogios de Jorge Cordeiro, uma vez que proporcionaram ao público bons momentos e músicas "inventivas". Os músicos do Contacto não receberam comentários do crítico, no entanto, Tito Lívio, da mesma revista, salientou que os integrantes apresentaram um jazz moderno[153].

O festival ocorreu durante o regime do Estado Novo sob o governo de Marcelo Caetano. Integrantes da Direção Geral de Segurança (DGS), antiga Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), e um pelotão da Guarda Nacional Republicana (GNR) estiveram presentes no evento[154]. Muda-se o nome, fica a prática, pois um membro da DGS fez um relatório pormenorizando os acontecidos do Festival de Vilar de Mouros. Vale a pena citar todo o relatório para justamente entrarmos em contato com o que mais chamou atenção do informante da DGS. Primeiramente, destacamos como foi produzido o documento e a maneira como veio à luz:

> ‹‹**Informação** nº 226-C.I.(I)
> **Distribuição**: Presidência do Conselho, Ministério do Interior, Ministério da Educação Nacional
> **Assunto**: Festival de música "Pop" em Vilar de Mouros
>
> A seguir se transcreve o texto de uma informação redigida por um nosso elemento informativo que assistiu ao "festival" em questão, que teve lugar nos dias 7 e 8 do corrente, a qual se reproduz na íntegra, para não alterar os detalhes que foram alvo do seu espírito de observação[155]

O informante iniciou seu relatório decrevendo a viabilidade, as formas de locomoção e os meios de chegar ao evento, "Dias antes do festival, foram distribuídos, nas estradas do País e nas estradas espanholas de passagem de França para Portugal, panfletos pedindo aos automobilistas que dessem boleias aos indivíduos que iam ver o festival"[156]. Pelas estradas que davam acesso à Vilar de Mouros a organização do evento realmente distribuiu cartazes pedindo aos motoristas que dessem carona às pessoas que tinham o intuito de chegar ao recinto, como podemos ver na reprodução do panfleto seguir,

---

[152] MC, agosto de 1971
[153] *Ibidem*.
[154] A DGS foi criada no governo de Marcelo Caetano para substituir a antiga Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Segundo Kenneth Maxwell (1999, p.58), "a infame polícia secreta (PIDE) passou a chamar-se DGS. A censura recebeu o nome de "exame prévio".
[155] Disponível em: http://www.sabado.pt/. Acesso em: 16/11/2010.
[156] *Ibidem*.

Fonte: http://ww1.rtp.pt/radios/online/woodstock/index.php?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&post=129

Em seguida foram informados detalhes do início do evento e minúcias sobre os músicos estrangeiros, sobretudo, os que dizem respeiro à figura de Elton John, que não ganhou a simpatia do informante,

> No 1º dia, o espectáculo começou às 18h00 e prolongou-se até às 4 da manhã. Ao anoitecer, o organizador, um tal Barge, anunciou que tinham sido vendidos 20 mil bilhetes (a 50$00 cada). Esperavam vender 50 mil bilhetes para cobrir as despesas, que seriam aproximadamente a 2.500 contos. Diziam que tiveram de mandar vir o conjunto Manfred Mann de Inglaterra, mas parece que estava no Algarve, e por isso, a despesa com eles não foi tão grande como parecia.Um dos cantores, Elton John, causou desde o começo má impressão, com os seus modos soberbos e as suas exigências: carro de luxo para as deslocações, quartos de luxo para os acompanhantes e guardas-costas, etc[157].

O local e o público foram alvos da narrativa detalhada do integrante da DGS. Mas o comportamento, o cotidiano, a organização, a dinâmica e a higiene das pessoas presentes mereceram maiores pormenores do mensageiro,

> O recinto do festival era uma clareira cercada de eucaliptos, com um taipal à volta e uma grade de arame do lado do ribeiro. Na noite de 7 estavam muitos milhares de pessoas e muita gente dormiu ali mesmo, embrulhada em cobertores e na maior promiscuidade. Entre outros havia: crianças de olhar parado indiferentes a tudo. Grupo de homens, de mão na mão, a dançar de roda. Um rapaz deitado, com as calças abaixadas no traseiro. Um sujeito tão drogado que teve de ser levado em braços, com rigidez nos músculos. Relações sexuais entre 2 pares, todos debaixo do mesmo cobertor na zona mais iluminada. Sujeitos que corriam aos gritos para todos os lados. Bichas enormes a comprar laranjadas e esperando a vez nas retretes (havia 7 ou 8 provisórias), mas, apesar disso, houve quem se aliviasse no recinto do

[157] Disponível em: http://www.sabado.pt/. Acesso em: 16/11/2010.

> espectáculo. Porcaria de todo o género no chão (restos de comida, lama, urina) e pessoas deitadas nas proximidades[158].

A preocupação com aspectos e detalhes que pudessem assinalar qualquer vínculo com a política ou com movimentos e partidos esteve na mira do integrante da DGS: "Viam-se algumas bandeiras. Uma vermelha com uma mão amarela aberta no meio (um dos símbolos usados na América pelos anarquistas); outra branca, com a inscrição "somos do Porto" com raios a vermelho e uma estrela preta"[159]. Na apresentação da banda *Manfrend Mann*, o membro esmiudou pontos da plateia e alusões aos posicionamentos políticos do conjunto musical, "Houve gritos de Angola é… (qualquer coisa) durante a actuação do conjunto Manfred Mann (de que faz parte um comunista declarado, crê-se que chamado Hugg)"[160].

O suposto comportamento e a reação da população – pois pode ser parte dela – foram descritas, como também, eram destrinchadas informações e críticas sobre os *hippies*:

> A população da aldeia, e de toda a região, até Viana do Castelo, a uns 30 km de distância, estava revoltada contra os "cabeludos" e alguns até gritavam de longe ao passar "vai trabalhar". Foram vistos alguns a comer com as mãos e a limparem os dedos à cabeleira. Viam-se cenas indecentes na via pública, atrás dos arbustos e à beira da estrada. Em Viana do Castelo dizia-se que os "hippies" tinham comprado agulhas e seringas nas farmácias da cidade. Havia muitos estudantes de Coimbra, e outros que talvez fossem de Lisboa ou do Porto. Alguns passaram a noite em Viana do Castelo em pensões, e viam-se alguns de muito mau aspecto, parece que vindos de Lisboa, que ficaram numa pensão. Fora do recinto, junto do rio e de uma capela, havia muitas tendas montadas e gente a dormir encostada a árvores ou muros e embrulhada em cobertores[161].

Por fim, o informante da DGS destacou pormenores a sobre a organização do evento e, novamente, supostas ocorrências envolvendo uma parte do público e a vizinhança,

> Houve grande confusão junto às portas de entrada. Havia quatro bilheteiras em funcionamento permanente e muito trânsito. Toda aquela multidão de famintos, sem recursos para adquirir géneros alimentícios indispensáveis, como se de uma praga de gafanhotos se tratasse, se lançou sobre as hortas próximas colhendo batatas e outros produtos hortícolas, causando assim, grandes contrariedades aos seus proprietários, muitos deles de débeis recursos económicos[162].

---

[158] Disponível em: http://www.sabado.pt/. Acesso em: 16/11/2010.
[159] *Ibidem*.
[160] *Ibidem*.
[161] *Ibidem*.
[162] Disponível em: http://www.sabado.pt/. Acesso em: 16/11/2010.

Diferentemente do informante da DGs, o correspondente, Jorge Cordeiro, da revista *Mundo da Canção*, apresentou outro olhar dos camponeses locais. Segundo ele, os camponeses locais olhavam com admiração e espanto toda aquela gente exótica e cabeluda. Muitos moradores locais, inclusive, "Olhavam com calma olímpica o que acontecia na sua terra onde nada de importante ocorria a não ser os nascimentos de pessoas e animais, a notícia da morte de alguém estimado ou a partida de mais um que vai mourejar para terra de franceses"[163]. Jorge Cordeiro, aliás, ressaltou que muitos moradores locais colaboravam, com o pouco que tinham e ofereceriam seus préstimos. Por fim, o corresponde salientou, "Afinal eram jovens corretos e simpáticos. Iam pela música"[164]

As relações comportamentais e sexuais, o uso de drogas, a "promiscuidade" chamaram a atenção do informante da DGS. Isto é, drogas, sexo e liberdade ao som e na "viagem" do *rock and roll*. Era a juventude ocupando espaços; reunindo-se; dando vazão para sentimentos e comportamentos sufocados por décadas de censura e repressão não só por meio dos aparelhos oficiais do Estado, mas, também, por parte da sociedade civil que muitas vezes atua como agente repressor e discriminatório em nome de suas convicções políticas, culturais, religiosas ou mesmo em nome da moral e dos bons costumes.

Uma parcela dos jovens que estava na mira dos agentes da polícia, de parte da sociedade civil e que foi mote para o relatório de um agente da DGS foram os *hippies*. Sobre eles, o jornal *Diário de Notícias* trazia, um dia após a primeira apresentação, o seguinte comentário tentando acalmar os leitores e menosprezar os *hippies*,

> Não são os tais jovens a respeito dos quais muita gente imagina coisas estranhas. Esses também aqui apareceram, mas em número pouco evidente. Há de tudo, mas a verdade é que a maioria sabe muito bem o que é e o que aqui veio fazer. Os "hippies", se aqui existem alguns, são apenas amostras de "trazer por casa", e a sua presença torna-se quase insignificante. E mesmo ridícula[165].

Se a preocupação com os *hippies* e com o comportamento dos jovens que foram ao Festival de Vilar de Mouros tomava a atenção do integrante da DGS, o apoio financeiro dos órgãos do governo ao evento não foi, obviamente, das maiores. No artigo "Vilar de Mouros: a constatação de uma incultura musical", publicada na revista *Mundo da Canção*, Tito Lívio destacava que a necessária e indispensável contribuição dos órgãos oficiais para um evento que visava a promover o turismo local e da região foi "irrisória: 30 contos quando se apoiou

[163] MC, agosto de 1971.
[164] *Ibidem*.
[165] DN, 08/08/1971.

tão intensamente e de uma forma tão comprometedora os pretensos festivais da Guarda e da Figueira”[166]. Para se ter uma ideia, só a apresentação de Elton John custou à organização 400 contos[167]. Na mesma edição, com o título “Nótulas à margem”, a revista trazia as críticas de António Barge, que teve prejuízos econômicos com o Festival: “Noutra não me volto a meter! Só se houver ajuda! Assim não. O festival levou três anos a organizar, muita canseira e horas de sono! Foi um brinde à juventude. Ela merece-o, porque adere, porque tem um ideal e vive intensamente esse ideal!”[168].

Não foi só a falta de apoio dos órgãos oficiais ao festival que a revista *Mundo da Canção* criticou. Em seu editorial a revista se pronunciava sobre alguns colegas de imprensa – sem dar nomes aos bois – e aproveitou para reprovar a ausência dos funcionários da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP):

> Registraram-se muitas presenças. Até estiveram alguns dos que, na Rádio e na Imprensa, sistematicamente tentam (mas não o conseguirão por franca incapacidade) ridicularizar os jovens e as suas opções musicais. Em contrapartida outros estiveram que viram, emocionadamente, frutificado o seu labor e crença. Vilar de Mouros foi, de fato, uma gigantesca câmara de provas. Mas houve ausências. A maior e a mais notada foi a da Rádio e Televisão Portuguesa, organização que desfruta do monopólio desse tão importante meio de comunicação em Portugal. A RTP, que esteve presente na Guarda e na Figueira da Foz (festivais) para transmitir dois ridículos certames de cantaroleiros, não enviou um único operador à aldeia minhota, para impressionar uns quantos centímetros de película[169].

O editorial da revista *Mundo da Canção*, embora tivesse ressaltado o tom amador do Festival, distribuiu elogios à iniciativa de António Barge. Este destinou espaço e encontro musical dedicado à juventude, pois Vilar de Mouros havia se tornado um símbolo, uma prova irrefutável e tinha valido a pena como experiência e como germe de um movimento. E rompia-se, segundo a revista, “(...) a indiferença e o sectorismo que, de há muito tempo, certos indivíduos pessoais e colectivos tentavam lançar sobre a *pop-music*. [...] Aconteceu música jovem, de jovens e não só para jovens. Aconteceu uma grande multidão de gente nova e uma enorme vontade de estar”[170].

O *Diário de Notícias* destacaria em sua matéria, intitulada “Terminou em apoteose a penúltima etapa do festival”, a importância do Festival de Vilar de Mouros para Portugal, “Um festival que, sem dúvida nenhuma, apesar dos erros, é a manifestação mais importante

[166] MC, agosto de 1971.
[167] DP, 09/08/1971.
[168] MC, agosto de 1971.
[169] *Ibidem*.
[170] *Ibidem*.

que em Portugal se fez no campo da 'música *pop*', para não falarmos em música erudita e no fado"[171]. O mesmo jornal publicaria um dia depois, com elogios exagerados ao feito ocorrido em Portugal, um balanço denominado "Vilar de Mouros 71 – rescaldo positivo", escrito por Álvaro Gomes, chegando a comparar outros festivais de rock com o local:

> Fenômenos como Vilar de Mouros, Wight, Woodstock e outros que acontecem por esse mundo afora, cuja realização era tida, até sábado passado, como impossível em Portugal, constituem, contra o que muita boa gente pensava, uma realização possível em nosso país. A verdade é que, em Vilar de Mouros 1971, a estrutura de todo o festival não foi montada sem outra finalidade que não tivesse sido jogar, nos parâmetros de uma honestidade que é incontestável, com o interesse do público e o valor dos artistas, sempre a favor de qualquer coisa que foi apenas o incremento do turismo minhoto. Fez-se, não temos a mínima dúvida, uma magnífica jornada de promoção turística, e houve, continuamos a não ter nenhuma hesitação em o afirmar, um extraordinário festival de "música pop" que faria inveja a qualquer terra onde cantar não acontece por acaso[172].

O leitor que consultasse apenas a matéria sem entrar em contato com outras reportagens poderia supor que o Festival de Vilar de Mouros foi organizado pelo governo português. A matéria não cita o nome de António Barge uma única vez. Exageros e eloquências à parte, Álvaro Gomes chamava a atenção, ainda em 1971, para a dimensão universal que o rock ia conquistando como linguagem jovem, em vários países.

> Provou-se, também, que o gosto pela música 'pop' é qualquer coisa como um fenômeno universal (em Vilar de Mouros não havia só portugueses nos 15 mil espectadores, por exemplo), e representa hoje, de facto, um meio de comunicação tanto mais admirável quanto é certo que não obedece a uma interpretação exacta[173].

O saldo final do Festival de Vilar de Mouros 71[174] foi, primeiramente, tratado por parte da imprensa como positivo e visto como uma oportunidade do rock aflorar de vez no país. Num segundo momento, foi realçada a importância do evento, pois se tratava de um marco na história dos concertos e foi para a juventude portuguesa um acontecimento que marcaria muito a maneira de enxergar e vivenciar a música. Dinis Abreu e Corrêa dos Santos, do *Diário Popular*, destacaram que Vilar Mouros 71 tinha se transformado em um símbolo[175].

---

[171] DN, 09/08/1971.
[172] DN, 10/08/1971.
[173] *Ibidem*.
[174] O Festival de Vilar de Mouros voltaria a ocorrer em 1982 – e será tratado ainda neste tópico. Uma terceira edição ocorreu em 1996. E a partir de 1999 passou a ser anual.
[175] DP, 09/08/1971.

Por fim, o editorial da revista *Mundo da Canção* destacou o teor, o tom e a característica nacional do evento português, "Vilar de Mouros não foi, nem de perto nem de longe, uma mini-Wight. É fato que não pode sofrer contestação. Com defeitos e qualidades, com coisas belas e muito graves Wight foi Wigth e Vilar de Mouros, algo de muito doméstico"[176].

Diferentemente do sucesso, da promoção do rock em Portugal e sua importância para o cenário jovem, o mesmo não ocorreu com o Festival de Guarapari, Espírito Santo, em 1971, que também foi inspirado no Festival de Woodstock. Aliás, o evento recebeu fortes críticas ao ser comparado, ironicamente, com o estrangeiro Woodstock, principalmente pela revista *Veja*.

O Festival de Verão de Guarapari, popularmente conhecido como Festival de Guarapari, ocorreu entre os dias 11 e 14 de fevereiro de 1971 no balneário de Três Praias. A organização ficou a cargo da Plug Produções, que contava com Rubinho Gomes, Antônio Alaerte, Josias Santos e Gilberto Tristão e obteve apoio inicial das secretarias de Turismo de Vitória e Guarapari[177]. Segundo a *Folha de S. Paulo*, o objetivo era incentivar o "turismo no litoral capixaba, embora Guarapari receba anualmente, cerca de 150 mil pessoas"[178]. Antes da realização do evento, o clima de expectativa tomava conta das páginas dos jornais. Comparações com o Woodstock foram corriqueiras.

O festival, segundo a imprensa, havia ganhado as alcunhas de "Woodstock brasileiro" e "Guaraparistock"[179]. Com o título "Começa dia 11 o Festival de Verão", a *Folha de S. Paulo* publicou que o evento estava "sendo preparado para receber cerca de 50 mil pessoas. Todos os hotéis da região já se prepararam para receber os turistas"[180]. Na mesma matéria, o periódico paulista divulgava a programação completa do festival, que contava com o apresentador Chacrinha e com nomes como Milton Nascimento, Vanderleia, Baby Consuelo, Gal Costa, Som Imaginário, Taiguara, Beat Boys, Erasmo Carlos, Paulinho da Viola, Jorge Ben, Luiz Gonzaga, Elis Regina, Tony Tornado, Mutantes, Roberto Carlos, entre outros.

Já *O Estado de S. Paulo* divulgou que

> O Festival de Guarapari, que está sendo chamado de "Woodstock brasileiro", é uma promoção artística e turística considerada de grande alcance e diz-se que o Espírito Santo, que já ocupou o segundo lugar entre os Estados mais procurados por turistas, reconquistará a colocação. Para lá já estão acorrendo grandes astros do rádio e da televisão, além de representantes de todos os grandes jornais e revistas do país. O êxito

[176] MC, agosto de 1971.
[177] FSP, 03/02/1971.
[178] *Ibidem*.
[179] Respectivamente OESP, 11/02/1971 e FSP, 10/02/1971.
[180] FSP, 03/02/1971

> financeiro é tido como certo, graças ao patrocínio de firmas comerciais e a grande quantidade de ingressos vendidos[181].

Mas a euforia inicial deu lugar à decepção e à crítica quanto à organização e ao desenrolar do festival. Os 50 mil esperados não chegaram a 5 mil presentes. *O Estado de S. Paulo* publicou as matérias "Guarapari é problema" e "Festival só de tumulto"[182]. Nesta trazia trechos do jornal capixaba *Diário*, que segundo o periódico paulista, era um dos que "abrem suas páginas às atividades do governo de Dias Lopes"[183],

> Nas vésperas do festival, depois de muitas vacilações, o governo resolveu autorizar a sua realização. Daí para frente foram feitos contratos fantásticos, com empresários espertos que viram uma oportunidade de ganhar dinheiro de inexperientes promotores, aturdidos pela deusa-cadeia do sucesso e eis o que é o festival de Guarapari: uma desorganização sem precedentes, um amontoado de jornalistas andando de um lado para o outro sem informações exatas, sem recepcionistas, gente chegando sem saber para onde ir ou sem ter onde ficar. A companhia de turismo do governo indiferente a tudo com esse abandono, com esse descaso, o governo permitiu que o festival se transformasse num lamentável tumulto onde a lama que respingar do insucesso da promoção será atirada ao Espírito Santo, ao seu governo e seus homens de governo. Mas alheio a tudo isso, sem sensibilidade para sentir o que está acontecendo, o governo prefere às ardências praianas a calma fria das noites de Santa Teresa. O Festival de Guarapari pode ser uma derrota capixaba, mas nessa derrota a parcela do governo é das maiores[184].

Em *Veja*, a matéria que criticava o festival saiu com o título "Festival: imitação original". Nesta, a revista destacava "uma tentativa de copiar, ao pé da letra e da música, o já histórico festival de Woodstock talvez seja sinal certo de pouca imaginação". Mas, segundo o periódico, os organizadores conseguiram revelar "uma involuntária originalidade: tudo estava tão incrivelmente desorganizado, que a imitação acabou transformada num acontecimento inteiramente diferente do modelo"[185].

O Festival de Guarapari estava marcado para começar, no dia 11 de fevereiro, às 19 horas, mas só iniciou quase à meia-noite. O motivo? Muitos nomes relacionados para participar não tiveram garantias de pagamento do cachê, assim resolveram não ir evento e/ou não se apresentar no dia. Conforme, *O Globo*, "o não cumprimento de condições contratuais foi o fator principal do fracasso do Festival"[186].

---

[181] OESP, 11/02/1971.
[182] OESP, 12/02/1971 e 13/02/1971.
[183] OESP, 13/02/1971.
[184] *Ibidem*.
[185] *Veja*, 17/01/1971.
[186] OG, 15/02/1971.

Outro problema fundamental ocorreu com a empresa de equipamento de som, Amplicord, que não se entendia com os organizadores sobre a remuneração e a garantia sobre a segurança do equipamento. Segundo a *Veja*, a organização do festival, sem haver conseguido auxílio oficial, "nem apoio dos vários patrocinadores consultados", enfrentava "o perigo de não ter equipamento de som"[187]. A empresa de som exigia 50 mil cruzeiros para instalar o equipamento, "e só no fim da tarde concordou em receber 20 mil, deixando o restante para o dia seguinte"[188].

Nos quatro dias do festival, que iniciou com o apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, apresentaram-se Evinha, Eli Barros, Luiz Gonzaga, Baby Consuelo, Ângela Maria, Taiguara, Milton Nascimento, Tony Tornado, Enigmas, Soma, The Bubbes, Novos Baianos (participaram nas quatro noites), Erasmo Carlos, Som Imaginário, Macalé – que foi impedido por um policial de tocar berimbau, pois "a programação não podia ser alterada e que nela não havia sido mencionado o uso desse instrumento"[189]. Além de problemas com a censura, houve incidentes com organização, aparelhagem e falta de cachê prejudicaram o andamento do Festival. Ivan Lins não se apresentou porque na hora de sua apresentação não havia piano. Taiguara, Os Novos Baianos e Milton Nascimento, com a banda Som Imaginário de apoio, foram muito aplaudidos pelo público. Luiz Gonzaga foi outro músico que foi muito aplaudido, chegando mesmo a ser ovacionado, pelos presentes. Já Angela Maria recebeu inicialmente alguns aplausos ao interpretar "O amor é meu país", mas em seguida recebeu e terminou sua apresentação sob vaias. Já Tony Tornado ficaria lembrado por um sério acidente que causou durante sua apresentação. O intérprete do sucesso BR-3, vencedor do V Festival Internacional da Canção, em 1970, repentinamente, jogou-se do palco em direção à plateia e acabou ferindo gravemente uma jovem. O acidente gerou péssima repercussão para a carreira do músico.

Mas, não foi só o acidente e o ambiente de desorganização que imperou. O clima político em Guarapari não estava nem um pouco leve, como uma brisa de mar. O jornalista Artur Laranjeira, da *Folha de S. Paulo*, publicou uma interessante crônica a respeito do Festival de Guarapari, intitulada "O Festival que não houve":

> Guarapari tem mar azul e uma praia de areia preta. É um lugar tranquilo onde as pessoas põem cadeiras nas calçadas. Quase em frente ao principal hotel, Madame Odette – com dois tês – lê a sorte dos que a procuram. Na parede da casa antiga está escrito: "Madame Odette Cartomante". Mas

[187] *Veja*, 17/01/1971.
[188] *Ibidem*.
[189] OESP, 14/02/1971.

> parece que ninguém procurou Madame Odette para saber do Festival de Verão. As cartomantes já não são ouvidas com respeito. Talvez ela dissesse que o Festival seria um sucesso para que os seus organizadores ficassem contentes. Mas talvez Madame Odette dissesse que o Festival seria um fracasso, com muita tensão, jornalistas sendo espancados, pessoas sendo presas e outras recebendo ameaças de morte[190].

De modo figurado, Artur Laranjeira citava o clima de tensão e arbitrariedades no festival. Na mesma página, o periódico publicava, sem mais informações, que os organizadores Rubinho Gomes, Antônio Alaerte e Josias Santos tinham sido presos.

Segundo *O Globo*, os três organizadores garantiram que fizeram seus trabalhos "direitinho", mas acabaram sendo presos ao fim de um dos shows. "Segundo boatos, eles eram responsáveis pelo boicote do controle de luz e som, interrompidos várias vezes durante o espetáculo. Ficaram cerca de meia hora na delegacia de Guarapari e depois foram levados para local ignorado"[191]. Na mesma matéria, intitulada "Festival de Guarapari começou errado e acabou num caos", o periódico carioca ressaltava que "o prefeito Benedito Soter Lira, que interviera para cassar as credenciais dos principais organizadores – Rubens Gomes (Rubinho), Antônio Alaerte e Josias Santos – não conseguiu salvar o festival, limitando-se a oferecer garantias abstratas"[192]. Anos mais tarde, Rubinho Gomes se pronunciou: "como um dos organizadores, posso garantir que realizar um festival em fevereiro de 1971, com a polícia do ditador Garrastazu Médici nos calcanhares, foi um tremendo ato de ousadia"[193].

Mas o clima de tensão política que pairava sobre o Festival de Guarapari já atingia pelas praias do balneário de Três Praias bem antes do primeiro dia do evento. O ritmo da vez? Os *hippies*.

O Estado de S. Paulo publicou, por meio de seu correspondente em Vitória, dias antes de iniciarem as apresentações, a matéria "Hippies não vão a Guarapari". Nesta, ressaltava que as autoridades da Polícia Federal do Espírito Santo não iriam permitir a presença dos *hippies* no festival. Segundo o periódico, "o delegado regional da Polícia Federal, Fábio Wanderley, disse que 'a presença de hippies no festival poderá ser aceita desde que se apresentem com trajes decentes e limpos, caso contrário serão deportados para os seus Estados de origem, a fim de que não venham causar problemas"[194]. Mas os *hippies* foram a Guarapari para infelicidade do poder local e, provavelmente, supomos, para o desencanto do correspondente

---

[190] FSP, 16/02/1971.
[191] OG, 15/02/1971.
[192] *Ibidem*.
[193] Disponível em: http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2009/11/566867-uma+vida+tremenda.html. Acesso em: 13/03/2015.
[194] OESP, 07/02/1971.

do jornal paulista, uma vez que seu discurso assemelhava-se muito à fala das autoridades de Guarapari. Segundo o correspondente,

> Os hippies estão por toda a parte. As autoridades policiais expulsaram 150 que acampavam na praia do Ipiranga, prolongamento da praia das Areias Pretas, a 500 metros do centro da cidade. Sujos e cabeludos arrombavam casas fechadas, tomavam tóxicos e entorpecentes. Anteontem, à tarde levantaram acampamento e armaram suas barracas num terreno baldio ao lado da delegacia de polícia local. Ontem cedo, com mais outros 50 hippies, num total de 200, foram embarcados nos primeiros ônibus para suas cidades de origem. Os hippies, e são muitos, que ficarem em Guarapari, deverão estar limpos, com os cabelos bem tratados, roupas descentes e não serem viciados em drogas[195].

No dia seguinte, *O Estado de S. Paulo* publicou que a Polícia Federal do Espírito Santo procurava *hippies* "sujos e de cabelos desgrenhados" para expulsar como já havia feito com 200 outros. E reforçou o modelo de *hippie* permitido pelas autoridades: "os limpos e penteados e que provem estar em hotéis ou em residências familiares"[196].

A *Veja*, em sua matéria "Festival: imitação original", que ironizava e criticava o festival, publicou que "a extravagante alegria dos hippies (marca do festival americano) acabou isolada em acampamentos de praias distantes, ou domesticada pelo crivo da Polícia Federal". Sem mencionar o autor da frase, a revista trazia entre aspas, o seguinte dizer: "para nós, hippie é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo. Esses não poderão participar do espetáculo, nem como público"[197]. Embora a revista não desse crédito ao autor do comentário, o mesmo foi pronunciado pelo delegado Fábio Wanderley, como identificamos no jornal *Correio da Manhã*.

O mesmo delegado ressaltou que os *hippies* não só seriam expulsos do festival como também da área de veraneio de Guarapari. Para tal empreitada, Fábio Wanderley tentava explicar quais procedimentos foram adotados para identificá-los. Segundo ele, todos queriam saber qual o critério para classificar quem é *hippie* e quem não é. E destacava, "para nós, da Polícia Federal, hippie é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo"[198]. Aliás, o delegado ressaltou na época que a comunidade de Guarapari não gostava dos *hippies*,

---

[195] OESP, 11/02/1971.
[196] OESP, 12/02/1971.
[197] *Veja*, 17/02/1971.
[198] *Correio da Manhã*, 13/02/1971.

> Não podemos admitir, como autoridades federais, que os hippies participem do Festival, mesmo que no meio do público. Já estamos cansados de receber reclamações de moradores de Guarapari. Todos querem as praias limpas como antes da chegada dos hippies. Eu, pessoalmente, já tomei conhecimento de várias famílias que voltaram para seus Estados de origem por causa da invasão dos hippies em Guarapari[199].

O delegado Fábio Wanderley não explicou ao certo qual "comunidade" não gostava dos *hippies*. Para alguns moradores, aqueles cabeludos não eram motivo de descontentamento, pelo contrário, eram causa de curiosidade e riso. Segundo o *Correio da Manhã*, um grupo de aproximadamente 50 *hippies*, logo após receber o ultimato de deixar a cidade, não se alarmou, pois "sem se preocupar, eles brincavam com os moradores de um edifício na Praia do Ipiranga, que jogavam bananas, laranjas e pão para o grupo"[200]. Além disso, um morador do edifício foi à delegacia e conseguiu permissão para que os *hippies* ficassem num terreno na Enseada Azul, oferecida pelo proprietário. No caminho, rumo à praia da Enseada Azul, que ficava a 8 quilômetros de Guarapari, conforme o diário carioca, "Os moradores da beira da estrada achavam muita graça no grupo. Ficavam nos portões e janelas e sorriam quando lhes acenavam. Muitos ofereciam bananas ou pão e o grupo se dispersava"[201]. E no trajeto, um *hippie*, que se utilizava de um bastão de madeira para auxiliar na caminhada, identificado como Toni, não perdeu a oportunidade de caçoar das autoridades. Segundo o *Correio da Manhã*, ele tirou a camisa e bateu o bastão com força no chão dizendo: " – Amizade, eu sou o Moisés, não vê? Estou levando a turma para a terra prometida pelo delegado". O mesmo grupo rumou à Enseada Azul brincando e cantando, em coro, uma "homenagem" ao delegado,

> Viva o delegado. Vamos para a terra prometida. Isto não é festival, é um show. Vão exigir paletó e gravata. Vai ter um cara na porta só para cheirar as pessoas que chegam. Não adianta comprar ingressos porque os caras vão cheirar todo mundo. Quem não estiver limpo é hippie. Quem não toma banho somos nós, mas os sujos são vocês. Aleluia[202].

E a ausência dos *hippies* no festival foi mote para os artistas presentes. Segundo *O Globo*, "A opinião geral dos músicos é de que a hostilidade geral aos hippies diminui bastante

---

[199] *Correio da Manhã*, 13/02/1971.
[200] *Ibidem*.
[201] *Ibidem*.
[202] *Ibidem*.

o brilho do festival”[203]. Luiz Gonzaga, inclusive, defendeu os *hippies* durante sua apresentação.

Mesmo ocorrendo em tempos de ditadura, os festivais de Guarapari e Vilar de Mouros teve gente jovem reunida, drogas, sexo, rock e outros gêneros musicais, como também a busca por liberação sexual e comportamental. Era também, uma possibilidade para os nomes do rock local poderem apresentar e divulgar seus trabalhos. Os festivais de rock – os dois citados se encaixam no modelo – foram, especialmente nos anos 1960 e 1970, muito mais que um ambiente musical. Foram espaços de circulação e encontros de jovens; de expressão comportamental e de sociabilidade; de diversão e lazer; logo, era um espaço político. Não de política partidária e institucional, engajada partidariamente, mas aquela que reverbera por meio do questionamento comportamental, pelo corpo e pela busca de liberdade individual.

Contudo, como ressaltam Ana Rocha e Fernando Rodrigues (1983, p.20), em Portugal aproveitavam-se os momentos de grande ajuntamento de multidão, como os festivais, para “se distribuir propaganda antirregime, anticolonialista. Os concertos correspondiam a momentos de libertação de uma grande tensão vivida por uma geração mais enquadrada em esquemas repressivos do que a actual geração (...)”.

No Brasil, o caso foi diferente. Nelson Motta (CLEMENTE, 2008, p.45-46) comentou como era organizar um festival de rock na época da ditadura militar[204]:

> Se tivesse um pingo de maturidade, jamais teria feito. Para montar um festival de rock ao ar livre, na época da ditadura, foi preciso ultrapassar milhares de empecilhos, retirar licenças, pedir dezenas de autorizações. Teria sido melhor desistir. Os militares tinham pavor de que os presentes pudessem gritar “abaixo a ditadura” durante o show e aquilo virasse um comício. Não queriam ajuntamento. E o nosso objetivo era exatamente este: ajuntamento em um festival de rock.

Os festivais foram formas e locais de divulgação, propagação e catalização de expressões de comportamento jovem e de sociabilidade. Aliás, ajudavam a reforçar a ideia do rock, não apenas como música, mas como modo comportamental, bem como a propagar representações sobre ser roqueiro.

Já as turnês de bandas e cantores de rock estrangeiras destoam completamente disso se compararmos Portugal e Brasil. Na década de 1960 houve cerca de 5 shows de rock em solo lusitano, com destaque para a apresentação do *The Animals*. De 1971 a 1974, apresentaram-se

---

[203] OG, 13/02/1971.

[204] Nelson Motta foi o organizador do primeiro *Hollywood Rock* que ocorreu em 1975, no Rio de Janeiro, e contou com atrações nacionais, dentre elas Raul Seixas, Mutantes e Rita Lee.

cerca de 10 bandas estrangeiras, como *Blood, Sweat & Tears*, *Vinegar Joe* e *Black Sabbath*. Após a Revolução de 25 de abril até início da década de 1980, somente em Lisboa houve mais de 80 shows de bandas e cantores de rock. Destacamos os concertos do Gênesis, Jim Capaldi, *Dr. Feelgood*, *Supertramp*, Ian Gillan Band, Elvis Costello, *Nazareth*, Chuck Berry, *Uriah Heep*, Lou Reed, *The Police*, *Ramones*, Mike Oldfield, Peter Gabriel, *UFO*, *The Clash*, Iggy Pop, *U2*. Os shows de rock no continente europeu eram, de praxe, muito diferentes do cenário da América do Sul, que só ganharia maior importância a partir da década de 1980. Por estar situado na Europa, Portugal acabou se tornando um pólo e mais um mercado para as bandas se apresentarem. Obviamente houve shows em solo brasileiro na década de 1970, como os de Alice Cooper, Rick Wakeman, Joe Cocker, Bill Halley and His Comets, Chuck Berry e Genesis. Nos anos 1980, os brasileiros puderam assistir aos ingleses do *Queen*, em 1981. Mas o evento que colocaria o país na agendas das e no cenário mundial do rock foi o Rock in Rio em janeiro de 1985.

Entre Guarapari e o Rock in Rio, houve outros festivais, sem muito sucesso e com problemas na organização e empecilhos da censura, como o Festival de Águas Claras (1975, 1981, 1983 e 1984), o *Hollywood* Rock (1975). Mas nada se compara com a estrutura, organização, divulgação e recepção do Rock in Rio, em 1985.

O festival foi planejado e organizado por Roberto Medina[205], diretor da Artplan Eventos, não contou com incentivos econômicos do poder público e teve um custo final avaliado em 11 milhões de dólares. Para conseguir tal montante, Medina buscou parcerias e patrocínios no setor privado, como as empresas Brahma, Souza Cruz, Lubrax, Bob's e McDonald's. Outra parte da verba foi das empresas que se instalaram nas 34 lojas no mini-shopping, da malharia Hering, a qual obteve os direitos sobre o logotipo do festival – o mapa do Brasil em forma de guitarra, com o eixo virado para o Rio, girando num globo terrestre. Além da parceria com a Rede Globo de Televisão, que divulgou massivamente o evento, além de ser detentora dos direitos de transmissão. E não menos importante, uma parte da verba foi adquirida com a venda antecipada dos ingressos para o festival (ENCARNAÇÃO, 2009 e 2011).

O Rock in Rio foi realizado entre 11 a 20 de janeiro de 1985 e contou com participações de bandas estrangeiras como *Queen*, *Iron Maiden*, *Scorpions*, *Whitesnake*, *AC/DC*, *Go-Go's*, *Yes* e *B-52'S*. Dos cantores Al Jarreau, James Taylor, George Benson, Rod Stewart e Ozzy Osbourne e da cantora Nina Hagen. As atrações nacionais foram compostas

[205] Em 1980, Roberto Medina trouxe Frank Sinatra ao país.

pela roqueira Rita Lee e pelos roqueiros que surgiram nos anos 80 como Os Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Blitz, Kid Abelha, e Barão Vermelho. O festival também contou com as presenças de Ney Matogrosso, Erasmo Carlos, Baby Consuelo & Pepeu Gomes, Ivan Lins, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Alceu Valença e Eduardo Dusek.

Os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* e *O Globo* e a revista *Veja*, lançaram, cadernos especiais explicando desde a estrutura do evento a detalhes e curiosidades dos grupos nacionais e estrangeiros que iriam apresentar no festival. Como também buscavam indicar como e quais eram as rotas mais fáceis para se chegar ao rockódromo (como seria conhecida a cidade do rock), o que o público deveria levar ao evento e também qual seria a moda, as roupas que deveriam ser usadas. Ou seja, o evento contou com ampla e massiva divulgação nos meios de comunicação (ENCARNAÇÃO, 2011, p.350).

O Rock in Rio foi realizado num período conturbado politicamente, pois, no dia 15 de janeiro de 1985, estava a ocorrer, por meio do voto indireto, a eleição para a Presidência da República, entre os candidatos Tancredo Neves e Paulo Maluf. Roberto Medina prometeu à imprensa que a votação seria acompanhada e transmitida ao público, por meio de um telão, até às 18 horas, horário do início dos concertos, e que, após os términos dos trabalhos do Colégio Eleitoral, o resultado seria anunciado ao público. No dia 15 de janeiro, enquanto era comemorada a vitória dos 480 votos de Tancredo Neves contra os 180 de Paulo Maluf, 60 mil pessoas presenciaram o cantor e letrista Cazuza, da banda Barão Vermelho, alterar um verso da canção “Pro dia nascer feliz” e incluir mais uma canção na trilha sonora da alvorada democrática. O dia nasceu com ares de felicidade e proporcionou ao público presente, um horizonte esperançoso, misturado com o entusiasmo político e musical, em meio às novas perspectivas que afloravam sobre o cenário e vida nacional. Nesse clima e sob intenso aplauso dos presentes, Cazuza mudaria o refrão e cantaria “Pro Brasil nascer feliz”.

Com o anúncio dos preparativos para a realização do festival, muitas críticas ressoaram nas acústicas nacionais. Na Igreja Católica fluminense, por exemplo, o Rock in Rio foi tema da reunião do Episcopado Leste I da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em novembro de 1984, que reuniu diversas correntes da instituição, como moderados, progressistas (como D. Mauro Morelli, de Duque de Caxias, D. Adriano Hipólito, de Nova Iguaçu, e D. Valdir Calheiros, de Volta Redonda) e neoconservadores (por exemplo, D. Eugênio Sales) para discutir a invasão do rock em terras brasileiras. Dessa reunião, os líderes religiosos chegariam ao seguinte consenso em relação ao festival, publicada em nota oficial (ENCARNAÇÃO, 2009, p.101):

> O Festival se realiza em um período de recessão econômica. Uma música alienante e provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres. O avanço das drogas, a insuficiência de serviços básicos na cidade e uma imensa multidão respirando uma atmosfera irreal devem interrogar as autoridades. Recordemos os efeitos de festivais semelhantes realizados em outros paises. A alegria é um fator positivo. A falsa alegria corrompe[206].

O Festival foi um dos divisores de água no rock brasileiro, pois foi um grande propulsor do rock brasileiro, (ENCARNAÇÃO, 2011, p.353).

> O Rock in Rio, envolto pela lógica do show business e realizado sob mega produção, contribuía, ao mesmo tempo, para abrir possibilidades de que o rock nacional pudesse ocupar o cenáculo principal da indústria fonográfica e para reavivar as críticas dirigidas ao gênero e seus músicos, as quais não deixaram de fora a própria festa do rock.

Após a realização do evento, o rock passou de ator coadjuvante para a estrela principal em muitos lugares e casas de shows pelo país. Para se ter uma ideia, o baixista Dé, da banda carioca Barão Vermelho[207], comentou, posteriormente, em entrevista ao jornalista Ricardo Alexandre (2002, p.206), a respeito da importância do evento para a divulgação do rock nacional e, sobretudo, para o grupo:

> Nós, os novos artistas, passamos a ser a regra. [...] Dali em diante, nós seríamos o referencial. [...] Entretanto, saindo de lá, embarcamos para uma excursão pelo Nordeste. O público estava enlouquecido. Viramos mitos de uma semana para outra, pelo simples fato de havermos tocado no Rock in Rio.

Transmitido nacionalmente pela Rede Globo de Televisão, o Rock in Rio trouxe visibilidade para o rock nacional e foi um ponto fundamental na ascensão e profissionalização no país. E com a realização do evento as dicotomias nacional/estrangeiro e politizado/alienado retornariam com força no cenário musical e nas páginas da imprensa, como veremos, respectivamente, no próximo tópico e no primeiro do quarto capítulo.

Em Portugal, ocorreu, entre 31 de julho a 8 de agosto de 1982, a segunda edição do Festival de Vilar de Mouros. O evento foi coordenado pela Câmara Municipal de Caminha, Junta da Freguesia de Vilar de Mouros e Comissão Regional de Turismo do Alto do Minho

---

[206] FSP, 24/11/1984.

[207] Maurício de Barros (teclados) e Guto (bateria) eram colegas no Colégio Imaculada Conceição, no Rio de Janeiro e juntamente com Roberto Frejat (guitarra), Dé (contrabaixo) e Cazuza (vocal), que era filho do presidente gravadora Som Livre, João Araújo, formam o conjunto, cujo nome foi inspirado nas tirinhas do *Snoopy* e *Charlie Brown*.

(Costa Verde). A organização geral ficou nas mãos de António Barge, a direção artística por conta de António Victorino d' Almeida e os responsáveis pelas programações de *jazz* e rock ficaram a cargo de Rui Neves, Rui Simões e Jorge Lima Barreto. Como a primeira edição, o Festival contou com uma programação variada, integrando fado, *jazz*, *blues*, folclore, poesia, música sacra e clássica.

As referências ao Festival de Mouros 71 foram recorrentes nas páginas da imprensa, como, por exemplo, o *Diário Popular* que noticiou que

> O seu significado ultrapassou, então, o simples fenômeno de uma juventude portuguesa sujeita aos condicionalismos de que todos nos lembramos. O verdadeiro significado de Vilar de Mouros 71 foi a sua projecção de acontecimento cultural de massas, o mais importante da época: jovens vindos de todos os cantos do País, no período da ideologia tribalizante dos "hippies", acamparam junto da margem do rio Coura, num cenário de rara beleza, em comunhão aberta de interesses. Vilar de Mouros seria o Woodstock português. O evento marcou a nossa História da Música como uma ruptura com os brandos costumes e como uma afirmação do princípio do prazer que dirige a sensibilidade e o desejo dos jovens[208].

O mesmo periódico destacou para seus leitores que o Festival Vilar de Mouros 82 estava a ocorrer em condições bem diversas ao primeiro evento, mas nem por isso deixava de assumir a sua importância. O jornal comparou o clima dos dois festivais e advertiu: "bom seria que o espírito inicial de festa se mantivesse"[209], como em 1971. O festival empregou dezenas de técnicos e operários que trabalharam na preparação do local. Mais de cem toneladas de madeira e milhares de metros quadrados de rede foram usadas nas construções do evento, que contou com restaurantes, pequenas lojas de alimentos e bebidas, minimercados. Quinze toneladas de som e iluminação foram instaladas no recinto por uma empresa inglesa. No entanto, o evento foi marcado por problemas na organização, como, por exemplo, alterações na programação feitas, inclusive, em cima da hora. Algumas bandas contatadas não chegaram a se apresentar, como a portuguesa Heróis do Mar, que exigia que as cláusulas do contrato fossem garantidas. Os músicos reclamaram, por exemplo, que nem hotel foi garantido e arranjado para os integrantes. O jornalista Manuel Neto, do *Diário Popular*, que esteve no evento, resumiu o festival, "Alteram-se programas, mudam-se grupos, suspendem-se outros, desrespeitam-se contratos, dá-se o dito por não dito"[210] .

---

[208] DP, 31/07/1982.
[209] *Ibidem*.
[210] DP, 02/08/1982.

O rock e o *pop* ficaram por conta de *U2*, *The Stranglers*, *Ecco & The Bunnymen*. Embora o rock português estivesse no auge, muitas bandas não agradavam Jorge Lima Barreto, um dos responsáveis pela programação do rock e *jazz*. Conforme a reportagem de Mário Correia e Daniel Reis, da revista *Mundo da Canção*, Barreto não hesitou em declarar sua má vontade em contratar alguns conjuntos, embora enaltecesse os agrupamentos GNR e Heróis do Mar. Jorge Lima Barreto também declarou: "(...) o Rui Veloso não é rock nem blues e os UHF são bons, mas já vão actuar na Festa do Avante!... Para lá destes, é tudo muito mau, ou é apenas música pop"[211]. Por fim, a única banda do rock lusitano – que integra nossa pesquisa – que se apresentou foi a GNR.

Além do clima de desorganização, o festival também ficou marcado por algumas arbitrariedades e abusos de poder por parte da Polícia Judiciária[212]. O *Diário Popular* publicou uma matéria dos enviados ao evento, Manuel Neto, responsável pelo texto, e Luís Ramos, pela fotografia, que narrava os abusos da polícia. Segundo Manuel Neto, três policiais disfarçados de roqueiros prenderam a câmera fotografia de Luís Ramos que estava a fotografar um grupo de jovens que tinham acabado de chegar à estação de ferroviária de Caminha. Os policiais não contentes com isso, ainda se "apropriaram" de um rolo de filmes com trinta e seis fotografias. Os três integrantes da Polícia Judiciária, preocupados em não aparecer nas fotos, discutiram com o jornalista e com o fotógrafo, que reivindicavam a posse do aparelho e questionavam as arbitrariedades dos integrantes, como podemos perceber na discussão que transcrevemos abaixo,

> "Não quero vir no jornal. A minha cara não é para ser publicada. Se isso acontecesse processava o Diário Popular" – dizia, com ar presunçoso, um dos elementos da Judiciária. – Mas vocês não podem fazer isso... – Ai não? Quem lhe disse? Fazemos o que queremos! Quanto ao rolo, só o vêem quando acabar o festival. Primeiro vamos revelá-lo e as fotografias em que, por hipótese, aparecermos serão destruídas[213].

O jornalista e o fotógrafo relataram para os organizadores do evento os abusos de poder da Polícia Judiciária. Aliás, as arbitrariedades e usos e abusos do poder seriam mote para muitas conversas no Festival de Vilar de Mouros. De acordo com Manuel Neto, o tema das conversas dos presentes no festival não era a música e muito menos o próprio evento, mas a invasão da polícia. O jornalista resumiu as críticas por meio de um comentário de uma pessoa que estava no recinto: "vieram ao cheiro da droga e divertem-se a incomodar e revistar

[211] MC, agosto de 1983.
[212] A Polícia Judiciária assemelha-se com a Polícia Federal Brasileira.
[213] DP, 02/08/1982.

toda a gente”[214]. E, por fim, o jornalista salientou, fazendo uso da liberdade de expressão que a democracia proporciona: “muito diferente seria se condições anormais já referidas não nos obrigassem a publicar, sem margens para dúvidas, o uso e abuso da autoridade Judiciária, da Polícia deste país que nos quer vagabundos”[215].

Diferentemente do Rock in Rio que proporcionou, alavancou e divulgou o rock brasileiro para todo o país, elevando e levando-o a outro patamar, exigindo com isso maior profissionalização dos roqueiros e dos agentes envolvidos com o gênero, o Festival de Vilar de Mouros 82 não foi um espaço que promoveu as bandas de rock portuguesas. Aliás, o evento nem de perto chegou ao aparato técnico, musical e econômico do brasileiro, além de ter sido marcado por episódios de falta de organização.

3.2 – Ser ou não ser nacional, eis a questão.

> Vem uns e dizem: rock português é coisa que não existe. Vem outros e afirmam precisamente o contrário. A verdade é que, bons ou maus, os grupos vão florescendo que nem cogumelos... E os concertos estão superlotados. E os discos atingem vendas recordes. E anda tudo numa boa[216].

Conforme o historiador Erick Hobsbawm (1995, p.196), o rock tornou-se, especialmente a partir da década de 1960, “uma linguagem global de nossa cultura”. Mas antes do rock ser aceito em muitos países como mais uma contribuição musical, como um gênero que captou e se tornou uma linguagem de uma parcela jovem da população, uma crítica era associada ao gênero: pertencer a uma cultura estrangeira.

Deborah Hernandez, Héctor L’Hoeste e Eric Zolov em “Maping rock music cultures across the Americas (2004, p. 05-06, tradução nossa) fazem uma pergunta interessante: “Por que o rock foi tão problemático no contexto da América Latina?” Segundo os autores, é impossível não pensar na associação intrínseca do rock com os Estados Unidos e, consequentemente, na história das relações desiguais de poder e na sombra do imperialismo

[214] DP, 02/08/1982.
[215] *Ibidem*.
[216] DN, 14/08/1981.

americano que tomava conta da América Latina. Não só a sombra, mas a mão pesada americana por meio de intervenções econômicas e militares, levou, especialmente a esquerda, a enxergar o rock como uma exportação indesejada do “Colosso do Norte”. Soma-se a isso o fato do gênero ser visto como um ingrediente a mais do imperialismo para distração e, com isso, atrapalhar a tarefa de conscientização de povo rumo à revolução comunista.

Conforme os autores (2004, p.06, tradução nossa),

> Na verdade, a era do rock and roll coincide com o fim da “Política de boa vizinhança”, com a qual os Estados Unidos veio a se identificar e mais as políticas radicais na América Latina entre as lentes estreitas da luta da Guerra Fria. A justaposição, aparentemente, da associação de modismos frívolos com a cultura jovem estrangeira e a realidade brutal da repressão militar apoiada, autorizada e depois orquestrada pelo Departamento de Estado, situando o rock, desde o início, no centro da polêmica sobre a identidade e soberania nacional que foi largamente, e não totalmente, ausente de controversas paralelas desdobradas no mundo anglo-europeu. Essa justaposição pode ser extraída, embora um pouco grosseiramente, através da seguinte narrativa destacando os momentos chaves da cultura do rock. A narrativa começa com Bill Haley. Enquanto Haley cantava “Rock Around the Clock”, na América Latina estava chegando ainda os termos de consequência direta da participação direta da CIA: em 1954 era derrubado Jacobo Arbenz, primeiro presidente eleito democraticamente na Guatemala e um símbolo para muitos países da América Latina como possibilidade para a passagem não violenta para a reforma. Enquanto os jovens estavam torcendo para Chubby Checker, a CIA estava treinando e carregando forças nas praias de Playa Girón em Cuba, procurando derrubar agora o regime revolucionário de Fidel Castro. Logo depois, como os Beatles estavam instigando os jovens a deixar seus cabelos longos, o governo dos Estados Unidos estavam abertamente dando suporte para o golpe militar no Brasil que pôs fim à democracia brasileira e que manteria o controle militar pelas próximas duas décadas. Em 1965, enquanto os Beach Boys cantavam “Califórnia Girls”, os Estados Unidos estavam enviando vinte mil tropas para a República Dominicana com a ordem de esmagar o regime democrático reformista de Juan Bosch, percebido pelo Departamento do Estado como uma possível “Segunda Cuba”. E, como a contracultura hippie estava atingindo seu apogeu nos Estados Unidos, a CIA estava tramando com elementos direitistas do Chile para derrubar o governo do socialista eleito Salvador Allende, que por sua vez desencadeou uma repressão brutal do general Augusto Pinochet por quinze anos.

Além da crítica e rejeição ao rock do Tio Sam, outra questão intrínseca percorria o universo musical brasileiro. Segundo Rita Morelli (2008, p.93), as alegações quanto ao caráter alienígena do rock ganhavam maior dimensão no período dos festivais de música organizados e promovidos por gravadoras e emissoras de TV nos anos 1960:

> Efetivamente, foi no contexto dos festivais paulistanos e do mercado de produção musical popular do período que as posturas “comerciais” ou

> “mercadológicas” dos artistas da Jovem Guarda foram associadas ao “estrangeirismo” das guitarras elétricas e do *rock*, em oposição às posturas nacionalistas dos artistas de música popular brasileira hegemônicos naquele campo ou naquela esfera.

Como asseveram Hernandez, L’Hoeste e Zolov (2004, p.06, tradução nossa), parte da esquerda brasileira nos anos de 1960 e 1970 não via o rock com bons olhos, pois era tomado como reflexo da política imperialista americana. Como resultado, a esquerda foi relutante em perceber e reconhecer o potencial progressista e contestatório do rock. Mas o rock também estava sendo atacado por setores conservadores da direita, os quais abominavam o gênero porque, para eles, significava o colapso das instituições tradicionais patriarcais, dos valores e bons costumes. De acordo com os autores (2004, p.06), “assim, o rock ficou numa posição isolada, literalmente capturado entre la espada y la pared (entre a espada e o muro) – a espada da pureza ideológica e o muro da velha ordem; ou, nos termos americanos, e desculpando o trocadilho, entre ‘“uma pedra e um lugar duro”’.

Segundo Marcelo Ridenti (2010, p.93), no contexto da Guerra Fria, “todo o globo vivia o clima do ‘terceiro-mundismo’, da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo, da solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam em Cuba, no Vietnã, na Argélia e em outros países”.

Cabe aqui um importante parêntese. Os argumentos que insistiam em afirmar que o rock pertencia a uma cultura estrangeira foram recorrentes na história do rock brasileiro, como veremos a seguir, no entanto tal acusação não se restringia apenas aos músicos roqueiros. Posto que foi dirigida à Bossa Nova que agregou referências, harmonias e escalas do *jazz* americano; ao Tropicalismo, que, mesmo com a incorporação do uso de efeitos e de instrumentos elétricos do *rock ando roll*, fugia à forma original da MPB, caracterizada pela fidelidade ao violão e aos instrumentos de percussão atrelados ao samba e outros gêneros musicais considerados autenticamente originais. Muitas das alegações partiam de pressupostos que as artes brasileiras deviam seguir parâmetros de uma suposta originalidade, buscando e retomando as denominadas raízes brasileiras, deixando à deriva qualquer vínculo com ondas e marés estrangeiras, para que, especialmente, a música, se tornasse um oceano cristalino, com tons, melodias, harmonias e arpejos essencialmente brasileiros. A acusação de ser “americanizado” e/ou de se utilizar de outras referências musicais estrangeiras também já fora, segundo o crítico Júlio Hungria, direcionada, em outros momentos, para o compositor e músico Pixinguinha.

Fechado o parêntese, o clima político e ideológico que pairava sobre a música popular brasileira e o rock, sobretudo o debate a respeito de o rock ser estrangeiro, tanto nos anos 1970 e 1980, permeou e foi muito mais alvo de discussões e preocupações por parte da imprensa que propriamente dos roqueiros, sobretudo os dos anos 80. No entanto, quatro canções brasileiras trazem certas alusões, passagens e referências à discussão. Vale destacar que são canções compostas em três momentos e contextos diferentes.

A primeira é "Rock and Roll" que já analisamos no primeiro capítulo. Como mencionamos, ela pode ser vista como um balanço da carreira dos compositores Raul Seixas e Marcelo Nova. A canção é permeada por discussões, motes, passagens que permearam a trajetória dos dois roqueiros. Os versos "E pra terminar com este papo eu só queria dizer/ Que não importa o sotaque e sim o jeito de fazer/ Pois há muito percebi que Genival Lacerda/ Tem a ver com Elvis e com Jerry Lee, eu disse Jerry Lee" retratam a mistura, a nacionalização, a proximidade entre o *rock and roll* e o baião. Raul Seixas fez, durante vários momentos de sua carreira, misturas de rock com gêneros regionais, principalmente nordestinos. Raulzito era uma fusão de Elvis Presley com Luiz Gonzaga. O resultado disso foram canções como "Eu vou botar pra ferver", "Let me sing, let me sing", "Mosca na sopa", "Caminhos", entre outras.

A segunda canção se refere à "Geração Coca-cola"[217], da banda Legião Urbana, lançada em janeiro de 1985, período em que o debate entre nacional/estrangeiro retornava com força. No entanto, ela foi composta por Renato Russo na segunda metade dos anos 1970, quando o músico ainda integrava a banda brasiliense de *punk rock* Aborto Elétrico. Os versos "Quando nascemos fomos programados/ A receber o que vocês nos empurraram/ Com os enlatados dos USA, de 9 às 6/ Desde pequenos nós comemos lixo/ Comercial e industrial/ Mas agora chegou nossa vez/ Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês" apresentam uma crítica sobre o desenvolvimento sistemático do consumismo e faz uma crítica direta aos Estados Unidos. A geração que nasceu nos anos 1960 cresceu em meio aos produtos culturais americanos, como filmes, desenhos, séries, música, bem como aos enlatados do ramo alimentício, sobretudo o produto-símbolo do consumismo do imperialismo norte-americano, isto é a Coca-cola. Conduto, vale destacar que esse cenário já havia se configurado há muito tempo, bem antes dos anos 1960. Acreditamos que Renato Russo não estava, diretamente, discutindo a respeito do rock ser ou não ser nacional. No entanto, a canção traz elementos para a compreensão da história social dos músicos roqueiros dos anos 1980. Aliás, a discussão a respeito da nacionalidade do rock nem foi motivo de preocupação e/ou uma questão a ser

[217] RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

resolvida para muitos roqueiros da década. O rock estava incorporado às suas vidas e fazia parte de suas referências culturais, portanto não importava se ele era nacional ou estrangeiro, uma vez que, para muitos músicos roqueiros, o rock era visto como uma música universal, como veremos no próximo tópico. O próprio vocalista da Legião Urbana questionou a respeito da paternidade do gênero e afirmou: "rock é atitude, não é moda. É música da África; não é música da América. Tem no mundo inteiro" (*apud* ASSAD, 2000, p.218).

Por outro lado, a banda paulista Made in Brazil possui em seu repertório duas canções que fazem referência à dicotomia nacional/estrangeiro, como "O rock de São Paulo", gravada em 1976, com os versos, "Eu não sou de Memphis e nunca fui para lá/ Mas gosto de Chuck Berry e de tudo o que ele faz/ Dele e de Jerry, Jerry Lee Lewis/ É um balanço que nunca se ouviu... Esses caras infernais, fazem até o diabo dançar.../ Eu não sou de Memphis, mas gosto de um rock/ Eu sou da Pompéia, a barra da cidade.../ Tocamos muito *rock*, para a todos ouriçar/ É o rock de São Paulo, que faz surdo escutar". Mas a canção que retrata diretamente o debate é, sobretudo, "Uma banda Made in Brazil", cuja interpretação da letra, como também da música, revela-nos elementos importantíssimos para compreendermos os referenciais presentes na canção.

Uma banda Made in Brazil[218]

O que aconteceu comigo
Também aconteceu
Com muito cara por aí
Aos onze anos comecei a ouvir elvis
E depois de pouco tempo eu pirei

Essa é uma banda made in brazil
Só pra tocar rock'n'roll
Essa é uma banda feita no brasil
Só pra tocar rock'n'roll

Muita coisa começou a acontecer
E meu cabelo começou a crescer
Eu pirei mudei meu modo de pensar
E ninguém teve nada nada com isso

Essa é uma banda made in brazil
Só pra tocar rock'n'roll
Essa é uma banda feita no brasil
Só pra tocar rock'n'roll

[218] VECCHIONE, O., MEDEIROS, A. Uma banda Made in Brazil. Intérpretes: Made in Brazil. In: Made in Brazil. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: RCA-Victor, 1978. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

Todos pensam que tocar rock é mole
Mas vou logo dizendo que não é mole não
Quem não me entende diz que a terra é do samba
E aqui não tem lugar para a gente

Essa é uma banda made in brazil
Só pra tocar rock'n'roll
Essa é uma banda feita no brasil
Só pra tocar rock'n'roll

Em 1967, no bairro da Pompeia, em São Paulo, os irmãos Oswaldo e Celso Vecchione, com alguns amigos, tocavam seus primeiros acordes roqueiros. O repertório selecionado pela banda no início das apresentações eram *covers* de *The Animals*, *Rolling Stones*, Chuck Berry, Bill Haley, *Muddy Waters*, Howlin Wolf, por exemplo. A partir de 1973, o agrupamento passou a apresentar canções próprias escritas em português. Em 1974, a banda assinou contrato com a RCA-Victor e lançou vários discos pelo selo, como *Made in Brazil* (1974), *Jack, o estripador* (1976) e o que nos interessa aqui, *Pauliceia desvairada* (1978). Vários integrantes passaram pela banda. Da gravação desse disco participaram Oswaldo Vecchione (contrabaixo e vocais), Naná (guitarra), Franklin Paolilo (bateria), Caio Flavio (vocal solo), Lucia do Vale e Juju Nogueira (*backings vocals*), além das participações especiais de Tony Babalu (guitarra), Rubinho (piano e órgão), Juba (bateria e *backing vocal*), Bolão (sax) e Lucinha Turnbull, Tibet Queiroz e Rubão (*backings vocals*).

O título do LP, *Pauliceia desvairada*, fazia referência ao livro homônimo do escritor e poeta Mário de Andrade lançado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, em São Paulo[219]. O encarte trazia uma epígrafe do escritor: "O passadista se enganou/ Não era desafinação/ Era pluritonalidade moderníssima". Segundo a *Folha de S. Paulo*, a citação era

> "(...) um "toque", certamente, para os que não aceitam o rock e especialmente o rockão brasileiro, mas que, apesar do esforço, "a obra de Mário de Andrade tem muito do espírito rock", não passa de uma brincadeira, proposta pelo produtor do disco, Ezequiel Neves, e aceita pelo líder do grupo[220].

---

[219] A *Pauliceia desvairada* teve o objetivo de introduzir as inovações das vanguardas na literatura brasileira (como futurismo, dadaísmo, etc.). Embora não cite e nem faça menção a Oswald de Andrade, a questão da antropofagia levantada e proposta pelo poeta foi uma maneira de relacionar "nacional/estrangeiro".

[220] FSP, 06/07/1978. Ezequiel Neves tem um papel importante na história do rock brasileiro. Ele nasceu em Belo Horizonte e começou a escrever sobre música no *Diário de Minas*, em 1963. Em fins dos anos de 1970, chegou a morar em Londres, mas retornou em 1972 para trabalhar na versão brasileira da *Rolling Stones*. Além de empresariar a banda, desde 1975, Neves também exerceu a mesma atividade com o Tutti Frutti, banda de Rita Lee. Mas suas experiências como empresário logo o fariam desistir e desacreditar nas possibilidades do rock brasileiro vingar de vez no país. Ezequiel era um grande conhecedor de rock e fã da banda inglesa *Rolling Stones*, sendo, inclusive apelidado de Zeca Jagger, em menção ao vocalista da banda inglesa, e possuía uma

Na entrevista coletiva para comentar o disco, a banda foi perguntada a respeito da não utilização e citação de Oswald de Andrade, poeta antropofágico, ao invés de Mário de Andrade. Segundo Oswaldo Vecchine, líder do conjunto, a banda escolheu o título e a epígrafe, simplesmente, porque não foi Oswald de Andrade que criou a expressão Pauliceia desvairada[221], senão o citaria.

A canção "Uma banda Made in Brazil" apresenta três acordes básicos e característicos do *rock and roll*. As guitarras amplificadas e pesadas mais a voz estridente de Caio Flavio dão a tônica da música. A letra é direta e não houve uso de metáforas. No entanto, trouxe uma linguagem que se aproxima da juventude e do público que ouvia a banda que, segundo Oswaldo Vecchine, era formado, sobretudo, por fãs da classe média baixa e jovens proletários. O letrista, inclusive, fez uso da gíria, como "pirei". A letra apresenta três estrofes intercaladas por um refrão e narra uma história que pode ser associada a vários jovens, aliás, de várias partes do mundo. Ou seja, garotos e garotas que começaram a ouvir *rock and roll*, sobretudo, Elvis Presley, e viram suas vidas e comportamentos mudados a partir do gosto pelo gênero. Já vimos no primeiro capítulo, por exemplo, a importância do rock na vida e na formação de Raul Seixas. Os versos, "Muita coisa começou a acontecer/ E meu cabelo começou a crescer/ Eu pirei mudei meu modo de pensar/ E ninguém teve nada nada com isso", são exemplos da força comportamental do rock.

No refrão há uma alternância interessante da grafia (inglês e português) da palavra Brasil. Esse jogo de linguístico pode ser compreendido como uma forma de revelar a relação e mistura entre o nacional e o estrangeiro. Os versos afirmam que a banda Made in Brazil – uma alusão à nacionalização do rock e, logo, do grupo –, foi formada com o único propósito de tocar *rock and roll*. Isso nos leva a crer que o letrista estava a informar a seu público e aos críticos que o intuito da banda era se divertir, compor, e especialmente tocar rock, independemente das críticas direcionadas ao gênero, e, sobretudo, a letra afirmava que a banda era nacional, brasileira, como demonstra o verso "Essa é uma banda feita no Brasil".

A última estrofe, "Todos pensam que tocar rock é mole/ Mas vou logo dizendo que não é mole não/Quem não me entende diz que a terra é do samba/ E aqui não tem lugar para a gente", retrata o embate que girou em torno do rock. Primeiramente, ser roqueiro e tocar rock no período não eram algo simples e fácil. Como vimos no segundo capítulo vários

---

vasta discografia sobre o gênero. Nos anos 80, Ezequiel Neves, que trabalhava na Som Livre, lançaria e produziria a banda Barão Vermelho.

[221] FSP, 06/07/1978.

estereótipos foram lançados ao redor e sobre o roqueiro e o rock. Soma-se a isso que o gênero era desqualificado e criticado, por uma parte da esquerda, como um gênero alienante e estrangeiro. Portanto, lidar com as críticas nessa época, possivelmente, não era nada ameno. Os dois últimos versos tocam no cerne da ferida. O letrista destaca que aqueles que não conhecem e compreendem o significado, o comportamento e a história do rock e, podemos incluir, também, o que era ser roqueiro, partiam para o viés da crítica que insistia em dizer que o Brasil é terra do samba apenas. Logo, não só o verso é interessante, mas o próprio título do LP, pois fazia referência a uma obra que foi muito importante para o campo da literatura brasileira pelo seu caráter modernizante e inovador[222].

Por fim, após cantar o último refrão, a música muda de ritmo por cerca de trinta segundos. O que se destaca, nesse período de tempo não são mais as guitarras, a bateria e o contrabaixo, mas percussão. Isto é, a canção segue para outro plano e apresenta uma batucada com tambores à brasileira. O solo inicialmente é feito pelo piano e, aos poucos, a guitarra e o contrabaixo vão ganhando destaque até culminar num solo bem ao estilo do *rock and roll*. Assim, a parte final da música proporciona um elo entre o nacional e o estrangeiro, além, de demonstrar as misturas da cultura brasileira, que por sinal, são fruto e resultante da miscigenação e da presença de vários elementos de diversas culturas e povos.

Portanto, a canção "Uma banda Made in Brazil", guardadas as devidas proporções, tem um caráter de manifesto, no sentido de apresentar a plataforma de um artista ou movimento artístico, assim como fizeram Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ou mesmo, os músicos do movimento tropicalista.

O ambiente político da década setentista foi mote para Ana Maria Bahiana relembrá-lo e comentá-lo posteriormente. É importante enfatizar que, na década de 1970, a crítica brasileira voltada para o rock estava a se formar, especializar e profissionalizar. O cenário ganhou terreno com a chegada, em 1972, da versão brasileira da revista americana *Rolling Stone*. Luiz Carlos Maciel era o diretor da redação do semanário, que contou com nomes que estavam engatinhando no campo da crítica, como Tárik de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana. Mas foi a partir de fins dos anos setenta e a alvorada dos 80 que as revistas de rock ganharam força, como *Pipoca Moderna*, *Mixtura Moderna* e, especialmente, da revista *Bizz*, lançada em 1985.

---

[222] O livro de Mário de Andrade faz uma análise do provincianismo e da sociedade paulista do começo do século XX. E, ao mesmo tempo, critica parte da sociedade provinciana e burguesa paulistana que estava a se formar, como os versos do poema "Ode ao burguês": "Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,/ o burguês-burguês!/ A digestão bem-feita de São Paulo!/ O homem-curva! O homem-nádegas!/ O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,/ é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!" (ANDRADE, 1987, p.88).

A jornalista Ana Maria Bahiana escreveu assiduamente para jornais e revistas durante a década de 1970. Parte desses artigos foi reunida pela autora no livro *Nada será como antes: MPB anos 70, 30 anos depois* (2006). Antes de cada capítulo e de cada artigo, a jornalista traça alguns comentários contextualizando os textos. No capítulo "Eletricidade", Bahiana acentua:

> Foi uma longa digestão. Menos de uma década antes destes textos, houve uma passeata contra a guitarra elétrica. Falava-se em remover as tomadas do Teatro Record, em São Paulo, templo de festivais e programas de música ao vivo. Manifestos eram escritos. Movimentos, fundados. Reveja os videoteipes dos festivais da Record: a expressão de horror, quiçá nojo, de boa parte da plateia diante de Caetano Veloso não era por causa de sua gola rulê (emprestada por Guilherme de Araújo, aliás), mas porque seus acompanhantes empunhavam – aaargh!!! – GUITARRAS! E a vaia – maciça, espessa como uma boa mão de betume num buraco de via urbana – em cima dos Mutantes, no Maracanãzinho? "Caminhante noturno" é uma canção doce, perfeitamente associável. Como também o é "Alegria, alegria". E "Domingo no parque".

Um desses artigos do livro foi publicado no *O Globo*, em 22 de agosto de 1975, sob o título *Rock com banana*. A respeito do texto, Bahiana ressalta no livro (2006, p.98),

> Ganhei muitos inimigos por causa deste texto – nos anos 1970, ideias e paixões eram praticamente a mesma coisa, e reagia-se adequadamente a ambas. O irônico é que não sei se o escreveria de novo, hoje. Por isso nossa concepção linear de tempo é, ao mesmo tempo, tão limitada e tão sábia. Naquele momento eu temia a proliferação exclusiva de um rock de substituição de importações (expressão exata cunhada por Tárik de Souza), em detrimento de qualquer outra forma de utilização de técnica, instrumentação e postura do gênero. Temia que, numa época que já parecia minada por outras forças, um espelhamento raso do rock levasse à morte precoce de um infinito de ideias. Os anos seguintes provaram meu erro, para felicidade de todos. Até a minha.

A respeito da alegação de parte da imprensa, de intelectuais e de críticos quanto ao rock ser estrangeiro – alienígena – Ana Maria Bahiana (2006, p.99) chamava a atenção, já em meados da década de 1970, para a discussão salientando:

> Nem que seja apenas por uma questão cronológica: já é tarde demais para se ficar discutindo a validade ou não da informação rock na música brasileira. Há quase vinte anos pelo menos, ela transita de maneira constante, misturada e confusa, por diversos setores da juventude urbana no Brasil. O mínimo que se poderia fazer, agora, seria tentar entender o fenômeno: que trajeto segue o dado X, informação musical de procedência estrangeira, até ser incorporado ao arsenal de recursos da criação brasileira? Já se fez isso com a *polka*

> (ou polca) e *schottisch* (ou xote) – que, como todos sabem, deram no choro, no maxixe e, em certa medida, no samba. Já se fez também com o jazz (que deu na bossa nova, se em mais nada). Mas o rock é muito recente. Ou será muito espinhoso, muito constrangedor?

Para a jornalista o rock não havia sido um produto enlatado "empurrado" pelos Estados Unidos. Aliás, para Bahiana (2006, p.99-100) o rock chegou ao país e foi digerido, misturado e aglutinado:

> Ao contrário do que é mais fácil pensar, o rock não parece ter chegado ao Brasil por uma imposição do mercado externo, seguindo passo a passo as transformações da indústria e da música americanas. Ele foi chegando misturado, sem nenhuma correspondência com a "matriz" e sendo consumido mais por seus atrativos naturais do que por uma necessidade, digamos, endócrina de copiar o estrangeiro.

A mesma opinião era defendida pela cantora Rita Lee. Perguntado por Ana Maria Bahiana se existia uma maneira brasileira de fazer rock, a cantora respondeu que sim e que se preocupava em "colocar o brasileiro na coisa planetária". A compositora paulista comentou a respeito de algumas pessoas, que, segundo ela, no Brasil dizem que o rock não existe, e que ele "era uma invasão cultural estrangeira. Isso é um absurdo. Na época dos Mutantes, nego fazia abaixo-assinado pra gente não tocar, porque usava guitarra[223] e estava sujando a MPB. Hoje até o Martinho da Vila está com a sua guitarrinha"[224]. Conforme Rita Lee, "para mim, rock é como futebol: uma coisa que veio de fora, que nós transformamos".[225] A roqueira, por aparecer mais nas páginas da imprensa, foi a que mais rebateu as críticas. Após afirmar que não tinha nenhum preconceito – seria o mais sensato, pois ela era alvo de discriminação – com qualquer gênero musical, salientou:

> Muita gente me chama de americanizada, de rockeira. De fato, eu uso a tecnologia estrangeira, mas estou usando aqui no Brasil, país que eu adoro e de onde jamais quero sair. Não estou nessa de sair lá pra fora. Acho que o

---

[223] O uso da guitarra elétrica não foi motivo só de condenação no Brasil, como nos casos da passeata contra a guitarra elétrica, em 1967, do uso do instrumento pelos Tropicalistas e por Jorge Ben, das vaias recebidas por Caetano Veloso ao apresentar "Alegria, alegria" e, especialmente, "É proibido, proibir". Nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, Bob Dylan executava canções que ficariam conhecidas como "canção de protesto". O termo foi criado pelo mesmo crítico do *New York Times* que o descobriu, em 1961. A partir do lançamento do LP *Another side of Bob Dylan*, em 1964, parte do público não só criticou o álbum como o acusou de traidor do movimento proletário. Parte da esquerda ortodoxa afirmou que o cantor sofria de "hesitações pequeno-burguesas". Mas a avalanche de críticas negativas veio, sobretudo, em 1965, quando o compositor adotou a guitarra elétrica, sendo muito vaiado quando se apresentou no Festival de Newport. A partir do lançamento do LP e o uso da guitarra, sua música passou a ser denominada como *folk rock*

[224] OG, 09/06/1976.

[225] OG, 14/10/1979. 17/05/1983

> rock e o carnaval têm o mesmo sentido. Acho inclusive uma grande bobagem as pessoas ficarem levantando, de um lado, a bandeira do rock e, de outro, a da Música Popular Brasileira. Outro dia eu me fiz um desafio: "Rita, vamos ver se você é capaz de compor um samba". E o samba saiu. Vou até gravá-lo. Claro que será com guitarras elétricas, sintetizador e tudo o mais. Esta é a linguagem que eu sei usar[226].

Com o processo de abertura política e da anistia em andamento, em 1979, Rita Lee comentou a acerca da polêmica que havia sido criada ao redor de sua canção "Arrombou a festa". A letra continha os versos "Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu/ Com a música popular brasileira? Todos falam sério, todos eles levam a sério/ Mas esse sério me parece brincadeira", e a cantora brincava, bem aos moldes de seu jeito roqueiro e irreverente, com alguns nomes da música popular brasileira. A respeito da canção, a compositora comentou na imprensa as críticas recebidas:

> O curioso é que as pessoas, de tanto serem reprimidas, passaram a repressoras e, diante desta minha brincadeira, reagiram de forma muito estranha: houve alguém que dissesse que eu não podia falar nada porque era americanizada e tal. [...] acho inclusive que seria muito bom que essa abertura que está aí sirva também para abrir as cabeças das pessoas[227].

Em meados da década de 1970, embora o rock já existisse no país há cerca de vinte anos, as críticas que associavam o rock como cultura estrangeira não esmoreceram. No entanto, muitos fãs, músicos, críticos e adeptos do rock nacional se entusiasmavam com o cenário que se configurava na metade da década setentista. No *Jornal do Brasil*, Tárik de Souza destacou uma série de lançamentos de discos de rock estrangeiros que eram editados no Brasil[228]. O mesmo periódico noticiou trechos da entrevista do baterista da banda inglesa *Bad Company*, Simon Kirke, que estava de férias no país. O roqueiro afirmou que o país precisava de rock[229]. O diário carioca publicou "E o rock brasileiro, como vai?", matéria escrita por Alberto Carlos de Carvalho. O jornalista citou um texto – por sinal, esperançoso e exagerado – que seu colega de profissão, Joel Macedo, havia publicado, em 1972, na revista *Rolling Stone* brasileira, a respeito da estreia da banda Vímana, cuja formação contava com Lulu Santos, Lobão, Ritchie, Fernando Gama e Paulo Simas[230],

---

[226] FSP, 01/09/1978.
[227] FSP, 17/08/1979.
[228] JB, 20/06/1974.
[229] JB, 06/07/1975.
[230] Os três primeiros, em carreira solo, seriam o embrião do rock brasileiro dos anos 80.

> Não há dúvida de que o Rio de Janeiro vive agora um momento de Londres 1965... Som rigorosamente toda noite... Está lançada a primeira pedra. As perspectivas de som no Brasil nunca foram melhores. Se as coisas continuarem nesse percurso, daqui a pouco o fato de nunca aparecerem supergrupos estrangeiros por aqui não vai ter mais nenhuma importância[231].

Sem exageros, o Rio de Janeiro nem de perto vivenciou a cena roqueira inglesa dos anos 1965, onde o rock imperava e dezenas de bandas surgiam. Houve o surgimento de bandas na capital carioca, mas nada que se comparasse à cena inglesa. Segundo Alberto Carlos de Carvalho, citar o trecho de seu colega Joel Macedo era oportuno porque, três anos depois da euforia, "as coisas não continuaram no percurso esperado, as perspectivas, em geral, nunca foram piores e não existem mais aquelas possibilidades de som toda noite"[232]. O jornalista Carvalho destacou alguns pontos que emperravam a explosão do rock. Os espaços para apresentações ao vivo haviam diminuído substancialmente. As bandas cariocas não tinham traquejo para lidar com as regras do jogo artístico. Havia dificuldade para aquisição de equipamentos e lugares apropriados para ensaio. Tudo isso dificultava a entrada no universo artístico profissional. Tal análise do cenário carioca, aliás, resumia na verdade, muito bem a cena roqueira nacional.

A *Folha de S. Paulo* foi, dentre os periódicos pesquisados, o jornal que mais incentivou e abriu suas páginas para o rock brasileiro dos anos 1970. Na primeira página do caderno *Ilustrada* de 1974 podia-se ler "Rock 1974, um ano de rock". Carlos A. Gouvêa, responsável pelo texto, destacou, entusiasmado:

> Este ano que está nos deixando ficará na história do rock nacional, pois foi um ano de explosões, revelações e muito trabalho. Particularmente para o nosso movimento, o Brasil teve um "developement", local por enquanto, podendo ser internacional em 1975, se o trabalho de todos os grupos, empresários, promotores e do pessoal ligado ao meio "rockiano" mantiver esse ritmo de trabalho que foi mostrado no decorrer de 1974. Cerca de 20 álbuns de grupos nacionais foram gravados; 30 novos grupos surgiram; foram realizados cerca de 300 concertos (quase um por dia) e foram vendidas mais de um milhão de cópias de discos brasileiros. Aos nossos leitores, um 75 com muito rock e muitas felicidades[233].

Aliás, o diário aproveitou para se afirmar e demonstrar que ele estava antenado e aberto para o gênero. Na retrospectiva mês a mês do rock no ano de 1974, tanto no Brasil quanto no mundo, o jornal noticiou que, em 18 de março daquele ano, "A Folha de S. Paulo

---

[231] JB, 02/02/1976.
[232] *Ibidem*.
[233] FSP, 30/12/1974.

abre espaço de uma página semanal dedicada ao rock". Realmente, na última página da *Ilustrada* havia a coluna "Rock", que se manteve até a primeira quinzena de setembro de 1975. Embora a coluna "Rock" saísse do caderno, o gênero não deixaria de ser destaque nas pautas, matérias e reportagens do jornal. O periódico enfatizou o espaço destinado ao rock, assim como buscou incorporar um capital simbólico à sua própria iniciativa, com intuito de promover e ao mesmo tempo demarcar o jornal como vanguarda e pioneiro no assunto

Carlos A. Gouvêa, um entusiasta do rock, escreveu a matéria "A união do rock brasileiro". Nela destacou que o rock brasileiro havia começado bem o ano. De acordo o jornalista, depois de 17 anos no país, "deturpado por interpretações errôneas, na boca de cantores rotulados, marginalizado pelos produtores de televisão e desconhecido pelos programadores de rádios, ganha finalmente o seu ano de força – 1975. Que vai corresponder às sementes plantadas no ano passado"[234]. O jornalista ressaltou que o ano começou com força total, pois, durante as festividades do aniversário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro, o prefeito Miguel Colasuonno "reconheceu, admitiu e sentiu a necessidade da inclusão do rock, como medida publicitária, para o gosto dos paulistanos"[235]. Na matéria, Gouvêa tocou na tecla da "nacionalização" do rock: "essa palavra de quatro letras e uma palavra mágica, um máquina de fabricar dinheiro em qualquer país do mundo, deixando de ser classificada como música estrangeira, passou a ser universal, atendendo ao gosto dos jovens de todo o mundo"[236].

Retornando às matérias escritas por Carlos A. Gouvêa, várias tocaram no tom da esperança e no incentivo ao rock brasileiro. Cada acorde de uma nova banda, cada iniciativa de profissionalização de músicos de rock, cada expectativa de investimento por parte das gravadoras faziam com que o jornalista comentasse e publicasse um texto. Ao entrevistar o empresário Mário Buonfiglio, que era, nas palavras de Gouvêa, "o único a acreditar no rock brasileiro, e dele vive, e muito bem"[237], Gouvêa destacou que o empresário afirmava que o rock no Brasil era lucrativo, mas que as gravadoras ainda não tinham atentado para isso. Aliás, muitas delas barravam e tinham receio do rock. Assim, muitas bandas tinham que se auto-produzir, pois não havia produção e incentivo das empresas fonográficas.

Em maio de 1975, Carlos Gouvêa enfatizou que esse em vigência parecia confirmar a previsão do presidente da gravadora Phillips, André Midani, ou seja, seria o ano do rock

---

[234] FSP, 24/03/1975.
[235] *Ibidem*.
[236] *Ibidem*.
[237] FSP, 19/04/1976.

brasileiro[238]. Parecia que o gênero tinha encontrado um forte aliado nas gravadoras. No entanto, meses depois André Midani, conforme Gouvêa, "admitiu que as gravadoras não possuem verba para o rock nacional e indiretamente prometeu que sua gravadora aplicaria dinheiro a partir do ano que vem. Isto ele mesmo declarou no ano passado"[239]. Desse modo, a vez do rock, como ator principal, ainda ficaria por vir. O fato é que a vez do rock brasileiro enquanto um fenômeno que englobasse várias bandas, milhares de vendas, centenas de casas de shows, suporte midiático e destaque no cenário musical brasileiro viria a ocorrer no início dos anos 1980. Várias bandas e cantores gravaram nos anos 1970, inclusive algumas conseguiram êxito de crítica e de vendas. Exemplo maior disso foi os Secos & Molhados, que permaneceram no cenário musical brasileiro apenas entre 1971 a 1974, cuja formação contava com Ney Matogrosso (vocais), João Ricardo (vocais, violão e harmônica) e Gerson Conrad (violão), chegando o grupo a vender mais de 700 mil cópias do seu disco de estreia. Rita Lee foi se tornando, especialmente, a partir de *Fruto proibido*, de 1975, que vendeu 60 mil exemplares, um fenômeno crescente de venda e de público. Raul Seixas, especialmente a partir de meados da década, conseguiu êxito em vendas e certa simpatia da crítica. Nos anos 1970, produziu-se bastante rock, mas ainda não estava na crista do cenário musical nacional.

Segundo Rita Morelli (2008, p.93),

> Sobre os anos 70, creio ser possível afirmar que a conjuntura política repressiva reforçava as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relação ao engajamento, uma vez que os principais nomes da música popular brasileira, oriundos da década anterior e unidos na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo, enquanto a maioria dos novos nomes tentava posicionar-se entre eles, seja para louvá-los explicitamente, seja para tomá-los como interlocutores.

André Midani analisou, posteriormente, em entrevista ao jornalista Ricardo Alexandre (2002, p.31) a música na década de 1970, palavras, aliás, que se aproximam das de Morelli,

> Durante toda a década de 70, essa frente MPB-Tropicália foi dominadora, por conta de sua importância. Pior que dominadora, foi asfixiadora. Ela asfixiou o surgimento de artistas mais jovens, por muitos e muitos anos. Quando você pensa nessa geração seguinte, de Baby e Pepeu, Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins, todos se ressentiam, numa boa, as sombras que os monstros sagrados faziam. Com o passar dos anos, os próprios monstros sagrados deixaram de representar algo novo. Então, esse *mainstream* começou a

[238] FSP, 19/04/1976.
[239] FSP, 08/09/1975.

> baixar, e os novos não conseguiam subir – foi um grande período de entressafra.

"Nos anos 70, as bandas ainda se miravam nos monstros sagrados do rock", analisou o jornalista Okky de Souza em entrevista concedida a Ricardo Alexandre (2002, p.120). Aliás, Okky de Souza fez uma leitura comparativa interessante entre a geração dos roqueiros dos anos 1970 e 1980 (*apud*, ALEXANDRE, 2002, p.120):

> [Na década de 1970 predominavam] músicas longas e ambiciosas. Trazer uma proposta popular parecia "comercial", "apelação", seria chamado de "música fácil". Nos anos 80, começou a se questionar isso. Quem quer fazer *arte* com rock? Ninguém. A gente quer é fazer música, falar para o povo, fazer uma piada. Rock 'n' roll não é arte, é outra coisa. É atitude, é identificação com a juventude. Aí, começou a surgir uma geração que não tinha problemas com isso.

O rock nacional dos anos 80 ganhou espaço no cenário musical brasileiro a partir do lançamento, entre 1982 e 1983, dos discos das bandas Blitz[240] (*As aventuras da Blitz*) e Barão Vermelho (*Barão Vermelho*), e os dos roqueiros Lobão (*Cena de Cinema*), Lulu Santos[241] (*Tempos modernos*) e Ritchie[242] (*Vôo de Coração*). O rock nacional dos anos 80 trilhou inicialmente por danceterias, bares e casas noturnas antes de adentrar nos caminhos da indústria fonográfica. As danceterias, no Brasil, teriam seu ápice em 1984. Nesse ano em São Paulo, por exemplo, surgia mais ou menos uma danceteria por mês, contribuindo para apresentações das bandas. Mas o caminho das pedras rumo às grandes gravadoras se deu por meio de uma parceria entre a Rádio Fluminense FM, de Niterói, e com o Circo Voador.

O centro cultural Circo Voador foi concebido por Perfeito Fortuna, membro da trupe teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone[243], pelo engenheiro Márcio Galvão e o cenógrafo Maurício Sette. O objetivo era incentivar e apresentar as mais diversas expressões artísticas. Depois da tentativa frustrada de montar a lona na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, e de ficar quase três meses na Praia do Arpoador, com apoio e a intercessão da então primeira

---

[240] Evandro Mesquita (vocal e guitarra) o guitarrista Ricardo Barreto e Lobão formaram o embrião da Blitz, banda que posteriormente seria integrada por Antonio Pedro Fortuna (contrabaixo), ex-integrante de Os Mutantes, Billy Forghieri, ex-Gang 90, e Márcia Bulcão e Fernanda Abreu nos vocais. Mais tarde, Juba, ex-Made in Brazil, substituiria Lobão, que desistiu da banda quando ela assinaria contrato com a gravadora EMI, seguindo carreira solo.

[241] Lulu Santos, em 1980, conseguiu lançar um compacto pelo selo Polydor, sob o nome de Luiz Maurício. O músico também trabalhava nesse período como produtor de repertório de novelas para a Som Livre.

[242] O cantor era inglês e filho de militar de alta patente do exército britânico. Em 1972, veio para o Brasil a convite de dois músicos brasileiros que conheceu em seu país, Liminha e Rita Lee, ambos de Os Mutantes.

[243] O grupo de teatro surgiu no Rio de Janeiro, em 1974. E contou inicialmente com Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Patrycia Travassos, o diretor Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita.

do estado, Zóe Freitas Chagas, o Circo Voador pousaria sua lona, que era capaz de abrigar cerca de 800 pessoas, em 23 de outubro de 1982, na Lapa, contando novamente com o intermediação da senhora Chagas. Uma das ideias que surgiu da trupe foi a criação, juntamente com mais uma integrante, Maria Juçá, do projeto Rock Voador.

O Rock Voador tinha como proposta apresentações musicais de bandas e cantores aos sábados e domingos à noite. O projeto nasceu de uma dobradinha com a Rádio Fluminense FM, alcunhada de "Maldita", por executar cantores e bandas que não tinham suas canções tocadas nas rádios. A Rádio Fluminense foi responsável pela veiculação e propagação das bandas e cantores do rock nacional, uma vez que difundia as canções dos músicos em fitas *tape-demo*, ou seja, eram gravações caseiras feitas bem antes dos roqueiros terem ingressado na indústria fonográfica. O elo Circo Voador e "Maldita" tinha como pressuposto que as bandas – a maioria com fitas demo – que eram executadas na rádio viessem a tocar no projeto Rock Voador. Das bandas e cantores pesquisados na tese, passaram pelo Rock Voador nomes como as cariocas Blitz, Lobão, Os Paralamas do Sucesso[244] – a qual abriu o show de Lulu Santos e atraiu o interesse das gravadoras Warner, EMI e PolyGram –, e o Barão Vermelho. Da capital nacional se apresentou Legião Urbana[245] e, de São Paulo, Ultraje a Rigor[246] e Titãs[247], e, da baiana, Camisa de Vênus.

O Circo Voador permitiu a aproximação de músicos de diferentes cidades e estados, possibilitando a troca de referências, gostos, costumes e visões de mundo, além de ser um dos trampolins para os músicos roqueiros conseguirem divulgar suas canções e conseguirem contratos com gravadoras (ENCARNAÇÃO, 2009, p.68).

Com o surgimento de uma enorme gama de bandas como Barão Vermelho, Kid Abelha, Os Paralamas do Sucesso, Camisa de Vênus, Ira!, RPM, Titãs, Ultraje a Rigor, Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial, em meio a cerca de uma centena de

---

[244] O embrião da banda foi formado no Rio de Janeiro pelos amigos Herbert Vianna (guitarra e voz) e Bi Ribeiro (contrabaixo), que estudavam juntos no Colégio Bahiense. Os roqueiros eram colegas desde o tempo que moravam em Brasília, pois o pai do primeiro era Hermano Paes Vianna, que foi responsável pelos voos da presidência no governo de Ernesto Geisel, e o segundo era filho de Jorge Ribeiro, que foi chefe do cerimonial da presidência durante o mesmo governo. Mais tarde conheceram, durante uma apresentação na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), o baterista João Barone.

[245] Por volta de fins dos anos 1970, três bandas brasilienses com referências do punk-rock, Metralhas, Aborto Elétrico e Blitx 64 seriam os embriões dos futuros grupos que entrariam no cenário roqueiro brasileiro, isto é, Capital Inicial, Plebe Rude e Legião Urbana. Esta era formada por Renato Russo (vocal), Dado Villa-Lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (contrabaixo).

[246] A banda será mais detalhada no quarto capítulo da tese.

[247] Banda formada por Arnaldo Antunes (vocal), Paulo Miklos (sax e vocal), Marcelo Fromer (guitarra), Sérgio Britto (teclados e vocal), Tony Bellotto (guitarra), filho dos professores de história Heloisa Liberalli Bellotto e Manuel Lello Bellotto, docentes, respectivamente da PUC e da UNESP/Assis, Nando Reis (contrabaixo e vocal), Charles Gavin (bateria), Branco Mello (vocal). Dos oito futuros integrantes, seis frequentaram as salas do Colégio Equipe em São Paulo. Os roqueiros tinham projetos musicais separados, até que no início da década de 1980 formaram os Titãs do Iê-Iê que, posteriormente, viria a se tornar apenas Titãs.

agrupamentos que brotaram no período, a questão do rock ser estrangeiro ou não retornou amplificada e com volume bem alto feito show de rock.

No preâmbulo de uma entrevista, publicada nas Páginas Amarelas da *Veja* de 25 de janeiro de 1984, com o professor e historiador Nicolau Sevcenko era narrado o seguinte fato:

> Semanas atrás, um representante do centro acadêmico da Faculdade de Moema, em São Paulo, interrompeu uma aula de História Moderna para dar um aviso aos colegas. Em breve, todos iriam ouvir música nos intervalos das aulas, e ele queria recolher preferências entre as seguintes alternativas: música latino-americana, popular brasileira, clássica ou sertaneja. "Rock não?", intrometeu-se o professor. A discussão que se seguiu – o aluno investindo contra "essa música alienante, estrangeira e de baixa qualidade", e o professor mestre defendendo o rock com igual paixão – já seria suficientemente curiosa, não fosse uma das mais brilhantes estrelas emergentes nos meios universitários paulistas. Trata-se de Nicolau Sevcenko[248].

Com a realização do Festival Rock in Rio, em 1985, o tema do caráter estrangeiro do rock voltava com força à superfície das discussões. O editorial da *Folha de S. Paulo*, intitulado "Rock in Brasil", ressaltou que o festival estava servindo "de pretexto para a reanimação de velhos preconceitos que agora se organizam novamente, com vistas a monopolizar o setor de cultura do próximo governo"[249]. O jornal saía em defesa do rock nacional e do Rock in Rio:

> As acusações contra o Rock in Rio, partam de círculos da Igreja Católica ou de grupos nacionalistas dos mais diferentes matizes ideológicos, convergem em resumo para os dois aspectos. O rock seria música "alienante" e "permissiva", além de "estranha à nossa cultura". Quanto à crítica de que o rock é música estrangeira, convém lembrar que os gêneros musicais considerados caracteristicamente brasileiros – como o samba, o frevo, o baião – experimentaram influências externas em sua origem que remete, evidentemente, para fora do país. Se há algo de muito característico na cultura brasileira, aliás, é o fato de ela ser intrinsecamente pluralista e híbrida, combinando influências diversas sob arranjos novos e com novos conteúdos. De resto, o rock não é produzido apenas nos Estado Unidos e na Grã-Bretanha, mas também no Japão, na Alemanha, na Austrália, na União Soviética, na Jamaica. É música (rock) internacional, embora o rock brasileiro tenha atrás de si uma tradição que monta quase trinta anos[250].

---

[248] *Veja*, 25/01/1984.
[249] FSP, 08/01/1985.
[250] FSP, 08/01/1985. Quanto ao pretenso alienante, do rock, retomaremos o editorial no quarto capítulo.

O editorial concluiu, sem deixar de alfinetar e ironizar os defensores da cultura brasileira "pura" e "legítima":

> As resistências ao Rock in Rio confundem-se, infelizmente, com a atitude obscurantista de pretender isolar a cultura brasileira, torná-la impermeável às experiências vivas do mundo contemporâneo e obrigar os brasileiros a considerar como legítimas apenas aquelas manifestações que Oswald de Andrade, numa síntese pitoresca, chamava de "macumba para turista"[251].

A respeito da alegação quanto ao rock ser estrangeiro – alienígena –, Nicolau Sevcenko novamente pontua questões esclarecedoras e instigantes para se pensar a juventude e o rock dentro da história social e cultural contemporânea:

> Outro argumento tão monótono quanto infalível é o de que o rock pertence a uma cultura estrangeira, avessa às nossas raízes. Alegação que já foi ridiculamente lançada contra os modernistas de 22, contra a Bossa Nova e contra a Tropicália. Já caiu de podre nos três casos, mais insiste em ressuscitar. Caetano Veloso por sinal teve uma sacada ótima quando vieram cobrar dele por que fazia letras em inglês. Ele respondeu: "Não fui eu quem trouxe os americanos para o Brasil". Da mesma forma os jovens poderiam dizer que não foram eles que fizeram as grandes metrópoles, as multidões angustiadas, os apartamentos, a poluição, o desemprego, a violência, a miséria, o consumismo e o mal-estar geral: eles apenas reagem contra isso tudo. E reagem como podem, tentando preservar sua vitalidade, sua força emocional, seu impulso apaixonado de serem livres e mergulhar na vida por inteiro[252].

No *Jornal do Brasil*, o entusiasta do rock brasileiro Jamari França escreveu em sua coluna a matéria "No ar, Rock Popular Brasileiro". Ao entrevistar Maria Juçá, a agitadora cultural, organizadora do Rock Voador, destacou a universalidade do rock, e especialmente, a circulação e propagação do gênero pela via satélite: "o espaço real do rock é muito grande e rico, cabem todas as tendências, dos blues ao xaxado. Nego diz que isso é aculturação: claro que é, a gente não vive embaixo do Intelsat?"[253].

A discussão acerca do caráter estrangeiro do rock foi motivo de reflexão e preocupação para os políticos Eduardo Suplicy (PT), Almino Afonso (PMDB) e José Frejat (PDT). Os três políticos eram pais, respectivamente, dos roqueiros Supla (banda Tókio), Sérgio Brito (Titãs) e Roberto Frejat (Barão Vermelho). A *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria de capa no caderno *Ilustrada* denominada "Pais políticos, filhos roqueiros". Além dos

---

[251] FSP, 08/01/1985.
[252] SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan. 1985.
[253] JB, 16/07/1984.

três políticos era citado também Leonel Brizola, pai de Neusinha Brizola, que durante os anos 80 aventurou-se – sem muito sucesso – na carreira de cantora de rock. Segundo o jornal,

> Nacionalista ferrenho (José Frejat), o deputado, a exemplo do líder do seu partido, Leonel Brizola, não é muito chegado ao rock. Mas da mesma forma que Neuzinha influenciou o pai – chegando a fazê-lo engolir o "Rock in Rio", criado por seu arqui-adversário, Roberto Medina, que encontrou-se, na época, com o governador carioca graças à intervenção da autora de "Mintchura" –, Roberto (Frejat) também andou fazendo a cabeça de José Frejat. Certa vez, o deputado, antes de uma entrevista que daria à revista "Veja", consultou, preocupado, o filho: "E se eles, sabendo que eu sou nacionalista, me perguntarem sobre o rock e sobre o fato de ter um filho roqueiro?" Roberto ensinou: "O rock é uma música universal, no mundo atual; com o desempenho dos meios tecnológicos, não dá mais para manter a rigidez das fronteiras nacionais". A explicação pegou. José Frejat chega a comparar esta universalidade à da "música clássica". E sublinha: "O rock do Barão Vermelho é um rock já nacionalizado". Em outras palavras, a frase é repetida por Eduardo Suplicy e Almino Afonso – que ressaltam o fato do novo rock "ser cantado em português" e ter "um ritmo ligado à música brasileira". "Antigamente, o máximo que tínhamos eram cópias e versões, como as que eram cantadas por Cely Campello", diz Eduardo, que já foi fã de Bob Dylan, Joan Baez e Nat King Cole. "A música deles alcança várias gerações", acrescenta Almino Afonso[254].

Com o avançar do rock brasileiro em toda a acústica nacional, nas páginas da imprensa, nos programas de televisão, nas rádios e em vários concertos pelo país, o rock foi até para o divã. O psicanalista Hélio Pellegrino, concedeu entrevista para o *Jornal do País*, que publicou a matéria "A juventude e seu rock na ótica de Hélio Pellegrino". Segundo o periódico,

> Enquanto muita gente considera o rock um movimento falido e entregue ao consumismo, o psicanalista Hélio Pellegrino acha que ninguém sabe definir o que representa essa manifestação mundial. Ele acredita que não só o rock, mas também a música popular brasileira são meios importantes que os jovens usam para extravasar o descontentamento com a atual estrutura social [...] embora concorde que o rock enfraquece a identidade cultural nacional, o psicanalista diz que ele é universal, porque a aflição social atinge aos jovens do mundo inteiro[255].

As denominações rock nacional ou rock brasileiro utilizadas nos anos 80 não foram criação apenas da década. A imprensa utilizou a expressão rock nacional, de modo esporádico, desde os anos 1960 e 1970. O que ocorreu foi que nos anos oitenta houve a popularização da expressão, a discussão maciça sobre a existência do rock como sendo

---

[254] FSP, 1985.
[255] *Jornal do País*, 21 a 27 de fevereiro de 1985.

brasileiro. Um fator decisivo que contribuiu para tanto foi a divulgação e o surgimento de mais bandas e cantores em comparação com as décadas anteriores, além do maior espaço dedicado ao gênero na imprensa, nas rádios e TV. Dessa forma, acabou sendo adotado como rótulo. Em Portugal diferentemente do caso brasileiro, os roqueiros não se posicionaram por meio de canções a respeito do assunto. Contudo, foram muito mais questionados a respeito da nacionalidade do rock. Muitas perguntas foram feitas, como, por exemplo, se o rock português existia e se o gênero não criava uma aculturação aos jovens. Ou seja, formas diferentes de dizer que o rock não pertencia à cultura portuguesa e que era estrangeiro. Depois do rock cá, vejamos como foram as discussões acerca do rock lá.

Em entrevista concedida ao jornalista Rui Miguel Abreu, para a revista *Blitz*, em 2013, Rui Veloso comentou sobre o rótulo atribuído a ele de "pai do rock português", "Era uma responsabilidade que eu enjeitava porque eu não fiz nada, ainda por cima só tive uma filha dois anos depois... [A atribuição desse rótulo] não tem especial interesse até porque sempre me considerei mais discípulo do que mestre"[256]. Numa outra entrevista, o compositor ressaltou que nunca sentiu pressão por isso e sem perder o humor, Rui Veloso ironizou, "Porque eu nunca reconheci a paternidade. Se fizerem os testes de ADN vão ver que eu não sou o pai" (SILVA DO Ó; PEREIRA, 2012, p.154). O cantor foi considerado por alguns jornalistas, ainda na década de oitenta, como o pai do rock português, atribuição que ainda impera na memória de parte da crítica musical, da imprensa e de fãs. Não temos certeza a respeito do criador e do pai desse título. No entanto, nas fontes que pesquisamos, essa expressão aparece pela primeira vez no *Diário Popular*[257].

Diz um ditado popular brasileiro que "pai é aquele que cria", não importando se concebeu ou não o rebento. Logo, a partir da relação entre Rui Veloso e sua suposta paternidade do rock português, traçamos as seguintes conclusões: na árvore genealógica, Rui Veloso não encabeça a fecundação do gênero em solo português[258]. De outro lado, não criou na acepção de ter cuidado, zelado e educado. Talvez o que Rui Veloso fez – neste caso não estamos menosprezando seu papel – foi levar a criança para um grande passeio no parque. Foi ter mostrado que há, além da mera janela da casa, um mundo a ser conquistado e explorado, a se entregar e a se perder. O compositor apresentou o rock, feito por um nativo, para todo o país e impulsionou o denominado "*boom*" do rock português.

---

[256] *Blitz*, fevereiro de 2013.
[257] DP, 26/03/1982.
[258] Experiências roqueiras já ocorriam desde a segunda metade dos anos 1950. Mas, foi a partir da década de 1960, com a explosão da beatleamania que o movimento de bandas e cantores ganha vulto (RAPOSO; FUTRE, 2013).

Antes do sucesso do rock português, o campo roqueiro já vinha sendo preparado, adubado e estavam a brotar várias iniciativas, mesmo que a passos pequenos. Segundo o roqueiro Filipe Mendes, da banda portuguesa setentista Chinchilas, mesmo após a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974, que derrubou uma ditadura portuguesa que durava quase cinquenta anos, o rock português não se configurou como protagonista nas rádios e no campo musical. Ou como afirmou o autor: "25 de Abril foi um marco importante na vida dos portugueses. Mas para o rock trouxe uma regressão porque as pessoas associaram o estilo de música anglo-americana ao imperialismo"[259].

As reflexões de Rui Veloso a respeito da Revolução dos Cravos vão ao encontro da opinião do roqueiro dos Chinchilas. Enquanto ainda estudava no liceu, o cantor, que viveu e cresceu em Porto, participou de alguns encontros na Reunião Geral de Alunos (RGA) no período do Estado Novo. Segundo o cantor, enquanto ele ia às RGA's, alguns de seus amigos ficavam a jogar bilhar. Mas, após depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, "passaram todos a ser altos revolucionários. Eu não gostava daquilo, do radicalismo nem da atitude. Não gostava das músicas que eles ouviam. A não ser do Zeca Afonso. Havia gajos que só ouviam coros soviéticos. Para eles tudo quanto era rock e pop era imperialista" (*apud* MESQUITA, 2006, p.77). De acordo com Rui Veloso, "a geração de políticos que fez o 25 de Abril não teve contacto com o rock 'n' roll e parece-me que até tinha alguma aversão a este tipo de música por estar ligada a muita coisa nova e diferente, como os cabelos compridos, as calças à boca-de-sino e as drogas" (*apud* MESQUITA, 2006, p.81).

A imprensa, mesmo que timidamente, já vinha comentando, especialmente a partir de 1978-79, sobre as bandas locais. A banda Tantra, por exemplo, aparecia frequentemente nos periódicos. Formada em Lisboa, em 1976, por Manuel Cardoso (violão e voz), Armando Gama (teclados), Américo Luís (baixo) e António José Almeida (bateria), o nome do agrupamento foi inspirado numa forma de meditação indiana da qual Manuel Cardoso praticava e significa "a sublimação da energia no nível do corpo"[260]. Dois anos após sua formação, o grupo se apresentou no famoso e prestigiado Coliseu dos Recreios[261], feito ainda inédito para uma banda de rock. Segundo o *Diário Popular*, o concerto era considerado arrojado, uma vez que nenhum grupo de rock português ainda havia se apresentado como

[259] Disponível em: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/4922 Acesso 20/10/2010.
[260] DP, 12/04/1978.
[261] "Grande sala de espectáculos situada em Lisboa, na Rua das Portas de Santo Antão. A sua construção foi promovida em 1887 por uma sociedade designada Empresa dos Recreios Lisbonenses. A sala, projecto de François Goulard, é octogonal, com possibilidade de transformação da plateia em arena para espectáculos de circo e outros do mesmo género, e tinha uma lotação oficial de 4000 lugares antes das obras de restauro efectuadas pela Câmara Municipal de Lisboa no início da década de 90 do século XX" (CASTELO-BRANCO, 2010, p.311).

atração principal no recinto. Ademais, o diário publicou, "segundo os promotores das companhias de discos, esta iniciativa do Tantra pode ser considerada ousada, devido à situação em que se encontra o rock nacional. Para outros, ainda, o concerto deve ser prestigiado, pois só assim o rock português será reconhecido"[262].

O *Diário de Notícias* noticiou "O rock português no Porto", segundo o jornal, "Destinado à divulgação do rock português", o evento contou com as bandas Arte e Ofício e Tantra[263]. Em 1979, o *Diário Popular* publicou uma pequena matéria intitulada "O rock português existe!", onde trazia informações a respeito da banda UHF[264], que era oriunda de Almada, distrito de Setúbal, região de Lisboa. O jornal destacou, "o rock português existe – o UHF pretende prová-lo". Outras reportagens que se referiam a bandas portuguesas eram publicadas esporadicamente na imprensa. Tanto o *Diário Popular* quanto o *Diário de Notícias*[265] noticiaram matérias comentando a série televisiva "Soltem o rock, mas guardem-no bem". No Instituto Superior de Agronomia, em Lisboa, cinco bandas do rock português, entre elas, a Tantra, apresentaram-se em datas diferentes. Fruto da parceira entre a RTP, Rádiodifusão Portuguesa (RDP) e a Rádio Comercial, as apresentações foram gravadas e transformadas numa série de cinco episódios e posteriormente exibidas na TV. Segundo o *Diário Popular*, "à noite o anfiteatro já estava cheio quando a *função* começou e o frio não impediu que o entusiasmo se manifestasse: o rock português estava a ganhar foro de cidade"[266]. José Nuno Martins, responsável pela direção televisiva, comentou com animação a realização da série e sua importância para o rock, "o que mais me emocionou foi ter conseguido motivar as estruturas da Televisão para um tipo de música que ali tem sido sempre marginalizada"[267]. Ademais, José Nuno Martins estava de olho em outra fração que a televisão não tinha dado atenção merecida, os jovens. Segundo ele, "(...) esta série de programas vai naturalmente cativar para a Televisão uma faixa etária que habitualmente não lhe é receptiva, a dos 15 a 25 anos"[268].

Meses antes da gravação dos episódios da série televisiva de rock, a Rádio Comercial FM Estéreo abriu espaço na sua grade de programação para o programa "Rock Em Stock",

---

[262] DP, 12/04/1978.
[263] DN, 05/04/1978.
[264] O conjunto iniciou seus primeiros acordes, em 1977, com o nome de "À Flor da Pele", título que seria adotado no primeiro álbum da banda. O agrupamento foi um dos pioneiros do rock lusitano. A formação que viri a gravar vários compactos e LPs era composta por, António Manuel Ribeiro (voz e guitarra), Carlos Peres (contrabaixo), Renato Gomes (guitarra) e José Carvalho (bateria).
[265] DP, 24/09/1979; DN, 24/09/1979.
[266] DP, 24/09/1979.
[267] *Ibidem*.
[268] *Ibidem*.

comandado por Luís Felipe Barros. Segundo Barros, "O rock português estava marginalizado até há pouco e o programa conseguiu criar condições para que ele saísse do anonimato em que vivia e saltar para todas as discotecas"[269]. Ainda conforme Barros,

> O programa provou que o rock não é uma música para atrasados mentais. Muito pelo contrário: hoje o rock invadiu outros programas da telefonia, que antes nem pensavam em passar música rock, como os Police, Talking Heads, AC/DC, Rui Veloso, UHF. O rock é hoje a única alternativa à música ligeira[270].

Na segunda metade dos anos 1970 surgiram também revistas especializadas em *pop-rock*, como *Musicalíssimo* e *Música & Som*. De acordo com Pedro Nunes (2009, p.1695),

> Com o surgimento do jornal (mais tarde revista) *Musicalíssimo* (1978-1982) e da revista *Música & Som* (1977-1989), ao qual devemos juntar no mesmo período, a fundação do semanário de espectáculos, o *Se7e* (1977-1995), o jornalismo centrado no *pop-rock* adquire uma visibilidade regular no espaço jornalístico Português. Esta será a segunda fase do jornalismo pop-rock. O suporte financeiro é maior do que em tentativas anteriores, o que permite que estas publicações tenham uma boa tiragem e circulação, e subsistam por mais do que um par de anos. Dentro desta fase, a fundação do *Blitz* (1984) é um momento-chave, dado tratar-se do primeiro e único semanário especializado em música, sendo também a publicação mais bem-sucedida dentro do género.

Mesmo Rui Veloso não sendo o pai do rock português, seu LP *Ar de rock* foi fundamental para o rock português ganhar ares. "Foi com o Rui Veloso que o chamado rock português se impôs verdadeiramente"[271], sentenciou o *Diário Popular*. O álbum foi considerado pela crítica como o trabalho de rock melhor elaborado na cena portuguesa[272]. Segundo o *Diário Popular*, "trata-se do primeiro disco de rock em português composto e tocado por um intérprete a aparecer, na cena portuguesa, em que os discos de longa-duração de rock abundam, a atingir verdadeira popularidade"[273]. Na mesma reportagem, Rui Veloso foi perguntado a respeito da cena do rock no país. O músico comentou, "O rock em Portugal é como o País. Está atrasado há dez anos. Não há condições para os músicos. [...] Não existe nenhuma ajuda aos músicos"[274]. Os comentários de Rui Veloso não foram uma canção de um acorde só. Vários roqueiros portugueses reclamaram na época da falta de estrutura das casas

---

[269] DP, 13/04/1981.
[270] *Ibidem*.
[271] DN, 01/07/1983.
[272] DP, 16/07/1980.
[273] DP, 19/08/1980.
[274] DP, 16/07/1980.

de espetáculos, do número pequeno de lugares para se apresentarem, dos altos impostos cobrados no preço dos equipamentos musicais.

O projeto inicial do LP era conter canções em inglês. No entanto, a partir da insistência do produtor do disco António Pinho, Rui Veloso se convenceu a gravar em português. E com o lançamento de *Ar de rock*, duas questões tomaram conta de parte da imprensa e da crítica: cantar rock em português ressoava bem? Por que não cantar em inglês? Outra questão, intrinsecamente ligada à primeira, referia-se a existência do rock português. Em outras palavras, o rock não era uma música portuguesa, logo era estrangeira.

Inicialmente os músicos tiveram que explicar o porquê da preferência do gênero na língua nativa. Perguntado pelo repórter se rock em português soava bem, Rui Veloso respondeu, "podia jogar pior. Quanto a mim não sinto que esteja a forçar nada. Apesar de ter cantado sempre em inglês, creio que não se nota influência disso na minha maneira de cantar em português"[275].

Os roqueiros da banda UHF também tiveram que explicar a opção da banda pelo rock cantado em língua portuguesa. O repórter Manuel Neto, do jornal *Diário Popular*, indagou: "rock, rock, rock... em português, como é?" O vocalista António Manuel Ribeiro argumentou, "bem, nós sempre interpretados rock em português. Primeiro, foram os Tantra; depois, fomos nós. Mais tarde, vieram outros. Actualmente temos cerca de quarenta temas escritos em nossa língua". O jornalista insistiu, "pensas que o português se adapta perfeitamente a determinados estilos musicais ou, pelo contrário, o inglês serve melhor à linha que vocês interpretam?". Respondeu o líder da banda: "há cerca de dois anos que o UHF existe e sempre tenho escrito as letras em português. Tenho a minha fórmula pessoal, da qual se poderá gostar ou não, mas fundamentalmente o que me interessa é chegar directamente às pessoas, mesmo que para isso tenha que ser pioneiro". Não satisfeito Manuel Neto emendou, "e utilizando o inglês, não chegas também directamente às mesmas pessoas?" O vocalista, ciente da situação educacional e cultural de Portugal afirmou: "sabes bem que não. O número de jovens que dominam o inglês é bastante restrito"[276].

Uma das frases mais famosas da literatura mundial escrita pelo dramaturgo William Shakespare, "ser ou não ser, eis a questão", para a peça *Hamlet* – que pode ser lida como um drama da consciência, onde aparecem as contradições e, especialmente, as dualidades, como loucura simulada *versus* loucura verdadeira, vingar ou não vingar o pai, encenação de um assassinato e sua consumação, por exemplo –, resumiria muito bem a discussão que

[275] DP, 19/08/1980.
[276] DP, 21/11/1980.

reverberou na imprensa e no cenário musical em Portugal a respeito do rock português. Em "O rock de cá: balanço de 82", Pedro Tomás, do *Diário Popular*, escreveu, "antes de mais nada, uma coisa é certa: foi um ano bastante rico em polêmica acerca do Rock português. Que há, que não há, que já houve, mas já não há, que nunca chegou a existir, etc, etc. [...] No fim, cada um com à sua, à portuguesa"[277].

A revista *Mundo da Canção* destacou o rock cantado em português, "note-se o aparecimento em força de grupos a cantar o rock em português, o que veio quebrar definitivamente o tabu de ser impossível cantar rock na nossa língua (...)"[278]. Mas, para alguns críticos e jornalistas, havia algo de podre no reino do rock. A mesma revista publicou a reportagem de Melo de Rocha, "Rock made in Portugal". Nesta, o autor indagou o motivo que levou os músicos da banda GNR[279] (Grupo Novo Rock) a cantar em português. Segundo os roqueiros,

> É a tal coisa do contacto directo com o público. Estamos em Portugal, queremos fazer-nos entender e ter uma relação directa com o público. Cantamos em português para eles perceberem o que estamos a dizer. Não queremos criar imagens nem sermos parecidos com os estrangeiros[280].

Em seguida, Melo Neto questionou se o rock português não correspondia e proporcionava um processo de aculturação e de colonização. Os músicos responderam que "isso é relativo" e citaram as referências do *punk* inglês, que, segundo os integrantes, "destruíram o passado e o mito do futuro". Noutro momento, Neto emendou, "achas que existe um rock português com identidade própria?" Sem maiores delongas, a banda afirmou que o rock português tinha personalidade.

Com o aparecimento de cantores e bandas, a imprensa portuguesa discutiu se existia ou não o denominado rock português. Ainda em 1980, Alice Vieira, do *Diário de Notícias*, destacou que, apesar de não existir ainda um movimento rock em Portugal, a cena era promissora e só era questão de tempo para se estabelecer. Segundo a jornalista,

> (...) há indícios de que ele possa em breve aparecer, sobretudo se tivermos em conta a qualidade que, embora ainda individualmente, começa a surgir. Está neste caso o UHF [...] Um trabalho de qualidade, tanto no som como na música e palavras, que recusa toda e qualquer espécie de etiquetas: nem

---

[277] DP, 15/01/1983.
[278] MC, janeiro/março 1981.
[279] Banda portuense formada, em 1979, por Toli César Machado (bateria, acordeão, teclados), Rui Reininho (voz), Alexandre Soares (guitarra) e Jorge Romão (contrabaixo).
[280] MC, setembro/outubro de 1981.

> punk, nem new wave, nem rock sinfônico. Pura e simplesmente rock Português e urbano, como portugueses e urbanos são seus autores[281].

Na coluna do *Diário de Notícias* "Uma sugestão", a matéria "Rock no Algarve" destacava:

> Vem uns e dizem: rock português é coisa que não existe. Vem outros e afirmam precisamente o contrário. A verdade é que, bons ou maus, os grupos vão florescendo que nem cogumelos... E os concertos estão superlotados. E os discos atingem vendas recordes. E anda tudo numa boa[282].

No mesmo jornal, na matéria "Os Táxi e os UHF salvaram festival rock no Algarve", o jornal publicou, "Apesar dos que afirmam a pés juntos que o rock português não existe, parece que ele não só existe como anda de excelente saúde..."[283]. Nesta altura a banda Táxi já havia ganhado disco de ouro, ou seja, mais de 30 mil discos de estreia tinham sido vendidos. Feito inédito há história do rock português.

Na matéria citada acima, "Rock made in Portugal", publicada em *Mundo da Canção,* podia-se ler, logo abaixo do título, a frase em latim: "Parturiunt Montes: Nascitur ridiculus rock". Em seguida, vinha uma nota da redação criticando abertamente o rock português e seu caráter estrangeiro:

> De fora veio o som. Do exterior os motivos. O rock está na (des)ordem do dia e dos microfones. É moda. Daí a confusão, o oportunismo, a mediocridade a procurarem abafar o que de bom ou aceitável se vai fazendo. [...] O rock português – expressão já de si controversa – implica uma equação de situações, factos e contradições extremamente complexa. O seu vazio, ambiguidade, valor, expressividade e significado devem ser postos em nua evidência – um confronto dialéctico. O acto de escrita sobre o rock em Portugal não pode enfermar das mesmas doenças que afectam os músicos (?!) que o fazem. Deve ser um exercício dinâmico de crítica. Nunca o espelho estático de situações que urge escalpelizar. Aqui fica a nota para a leitura crítica de um "fenômeno" perante o qual Horácio bem podia exclamar: "As montanhas estão a dar à luz: Nasceu um ridículo rock"[284].

O jornalista Miguel Esteves Cardoso escreveu muito a respeito de rock e *pop* durante o final da década de 1970 e início de 1980. Alguns de seus textos foram reunidos em livro, publicado em 2003, com o título *Escrítica Pop: um quarto da quarta da década do Rock – 1980-1982*. Num artigo intitulado "Raivas e loucuras do chamado rock português" (2003,

---

[281] DN, 06/12/1980.
[282] DN, 14/08/1981.
[283] DN, 18/08/1981.
[284] MC, setembro/outubro 1981.

p.321), publicado em 21 de agosto de 1981, no periódico *O Jornal*, Cardoso, irônica e acidamente, destilava suas críticas ao rock lusitano. Vale a pena toda citação, pois revela muito de seu humor e sarcasmo,

> Quando voltei a Portugal, reparei que haviam criado (Eles – o 'Eles' de Kafka) um monstro na minha ausência. Ao contrário dos outros monstros, este tinha o tamanho de uma mosca e a capacidade de mordedura dum pudim de geleia. Mas, como todas as moscas, e tal como todos os pudins de geleia, tratava-se de um monstro especialmente maçador. Maçava porque era Rock, e mais maçava por ser português. Visto que não se irá embora – obstinadamente existe e não fale quem o nutra – o melhor será chamar-lhe Pop Português, ou seja, a música portuguesa que é ligeira e popular em Portugal. Assim como na Inglaterra 'Pop' tanto quer dizer Bucks Fizz como Orange Juice, Sheena Easton como Joy Division, por que não retirar a importância do nome 'Rock Português' ao monstro e integrá-lo no geral e nacional jardim zoológico, para depois saber, caso por caso, distinguir os leões das araras?

Segundo o crítico, a expressão rock português era errônea, sem sentido e sem fundamento. No entanto, ele propunha uma denominação que englobava vários músicos e vertentes da música popular portuguesa (2003, p.321-322) e destacava que só uma banda merecia o título de rock português:

> Afinal que se pede do Rock Português? No mínimo, que seja Rock e português. Neste aspecto só existe uma banda de Rock Português: os UHF. Há muitos conjuntos com mais ou menos (mais menos) graça que cantam em português e dizem fazer Rock, quando na verdade se candidatam às "Melodias de Sempre" do ano 2000, e outros ainda que fazem Rock mas não cantam em português. Ainda não ouvi nenhum que valesse a pena apoiar. Propõe-se por isso a designação de Pop Português, abarcando tanto Marco Paulo como Sérgio Godinho, os UHF e os Trovante, o Fernando Tordo e Rui Veloso, a Amália Rodrigues e os Salada de Frutas. Porque o Rock Português é invenção de atilados empresários e jornalistas ingênuos, criando separações artificiais e provocando expectativas injustas, o melhor é esquecê-lo completamente. O que não custa.

Noutro artigo intitulado "Tangem as guitarras de Alcácer e Sebastião não aparece: a lei *fifty-fifty*", de 23 de junho de 1981, o crítico teceu críticas à expressão que ganhava contornos em Portugal, "O Rock português, por ser uma contradição, nunca há de prestar, a nível internacional ou a nível da música portuguesa-portuguesa, enquanto for obra (quantas vezes mal) traduzida". Alguns meses antes de afirmar que a banda UHF era a única que merecia carregar o título de rock português, Miguel Esteves Cardoso destacou a originalidade de Rui Veloso; no entanto, de acordo com o autor, não era rock (2003, p.187),

> (...) nem o que ele faz é Rock, nem ele ambiciona ser o Joe Strummer do Porto. O Rui Veloso faz a música portuguesa-portuguesa, bem castiça e malandra, também saudosa e melancólica, mais na tradição de Marceneiro e dos fadistas-rufias do que na tradição Chuck Berry. Mais – o Rui Veloso criou uma música *só dele*, que não é Rock nem Fado, que tem a sua própria qualidade e por isso exige que assim seja avaliada, no seu *contexto* singular.

Para o crítico Miguel Esteves Cardoso (2003, p.187), não havia rock português, pois "este Rock não é nem português nem estrangeiro, é um híbrido apátrida com pedido de naturalização numa data de embaixadas musicais perpetuamente indeferido".

Em dezembro de 1982, a revista *Mundo da Canção* publicou uma entrevista de Mário Correia intitulada "UHF: passeando pela vida entre o nascimento e a morte..." O crítico observou que o álbum *Estou de passagem* era uma prova de vitalidade e maturidade. Mário Correa ainda destacou, "mesmo estando longe da perfeição (que nunca se atinge), atira decididamente com o grupo para um plano único: o dos mais representativos (e escassos) agrupamentos que faz rock com coerência e verdade, rock, quase diríamos, português"[285]. O vocalista da banda comentou sobre o rock português:

> Somos uma banda de rock. Fazemos música. Agora eu sei lá o que é isso do rock português?... Começamos por ser rock português porque precisávamos, sobretudo, de entrar. Acho que não existe qualquer problema com isso da expressão rock português, não crio grandes questões à volta de uma frase que passa por ser um selo para identificar rapidamente um determinado movimento musical. Eu penso que as pessoas que falaram contra isso são absolutamente negativas, porque apenas pretendem paralisar o movimento que se verifica em Portugal, tirar o trabalho aos músicos novos que estão a fazer música, por muitos erros que possam cometer ao fazê-lo. Penso que até os erros se devem apoiar, devem ser analisados coerentemente. Não devem é ser destruídos porque, francamente, não sei que benefício é que isso pode trazer à música que actualmente se faz neste país[286].

O *Diário Popular* publicou "UHF: os sobreviventes do rock", de Manuela Gonzaga. A jornalista comentou que a banda havia surgido antes do movimento do rock explodir em Portugal e que os músicos conseguiram se manter mesmo após o esfriamento do *boom* do rock. Novamente o vocalista comentou sobre o rock português e, inclusive, questionou as origens, as raízes, a pureza da música popular portuguesa,

---

[285] MC, dezembro de 1982.
[286] *Ibidem*.

> É rock cantado em português, retratando, para mim, uma realidade portuguesa. Se é rock não tem que ter obrigatoriamente laivos de música tradicional portuguesa. Aliás, temos até que pôr muito em causa se há ou não música tradicional portuguesa, mas sim um profusão de ideias musicais e de conhecimentos adquiridos pelas civilizações que foram passando, que deram o contexto musical à música deste país. Põe-se a guitarra portuguesa que não é portuguesa. Põe-se o caso que a concertina é importada da Alemanha, e há uma série de situações... como é? [...] Daí que eu nunca achei muito salutar nem muito inteligente todo o problema que se criou à volta do ser ou não ser rock português"[287].

Noutro momento a repórter perguntou, "E agora o que é rock português?" António Manuel Ribeiro respondeu que não havia rock lusitano. A repórter, de imediato, afirmou, "são vocês". O músico, não querendo rotular o trabalho do grupo de apenas rock e após refletir sobre o trabalho da banda dentro do campo da música portuguesa, emendou, "nós também não. Porque neste momento os UHF já são música. Quer dizer que ultrapassamos uma série de fronteiras pequeninhas que muito habilidosamente puseram à nossa volta". Aliás, o vocalista deixou as nomeações e rótulos a cargo da imprensa e do público. De acordo com António Manuel Ribeiro, "somos um grupo de rock, quando tu achares que uma das nossas canções tem condimentos de música rock. Se achares que não tem, olha, isso não nos preocupa[288].

O fato é que nesse quadro esquizofrênico, nesse cenário de dualidade, o rock português se configurou e se estruturou. As gravadoras na ânsia do movimento lançavam dezenas de bandas. Várias surgiram e se diluíram rapidamente no período. No entanto, muitas seguiram a carreira e marcaram seu nome na história do rock português.

Por fim, acentuamos que a metodologia adotada no trato com os periódicos permitiu-nos observar e salientar que em Portugal, como desdobramento do movimento revolucionário de 25 de abril de 1974, os jornais *Diário de Notícias* e *Diário Popular*, bem como a revista *Mundo da Canção*, passariam por mudanças radicais em suas redações. O país vivia uma ebulição política, social, econômica e cultural. Durante o período que esteve sob controle da esquerda radical, poucas páginas foram dirigidas ao rock, que tinha virado rótulo de produto do imperialismo e do capitalismo. Sabemos que o rock português não tinha a força e visibilidade que alcançaria a partir dos anos 80, período em que o seu crescimento levaria a imprensa a abrir, de uma forma ou outra, espaço em suas páginas para noticiar, reportar e analisar a produção daquele gênero musical, quer de âmbito internacional quer nacional. Isso em razão da vocação e necessidade da imprensa em geral, tratar de fatos, acontecimentos e

[287] DN, 06/11/1983.
[288] *Ibidem*.

fenômenos da atualidade, visando, evidentemente, manter e atender ao interesse de seus leitores por informações sobre o presente.

No Brasil, o jornal paulistano *Folha de S. Paulo* na busca de criar uma imagem de um periódico inovador e antenado com as novidades do mundo, abriu de longe mais espaço para o rock brasileiro dos anos 1970, por exemplo. *O Estado de S. Paulo*, por ser mais liberal e adotar uma postura mais elitista em relação à cultura, publicou poucas e esporádicas matérias que tratavam do rock nacional. Vale destacar que o periódico, a partir dos anos 1960, deu evidência para a música popular brasileira, sobretudo, para a Bossa Nova e, posteriormente, para alguns novos artistas, como, por exemplo, Chico Buarque. É importante enfatizar que o jornal abriu suas páginas para alguns arpejos modernos da música, como Movimento Música Nova, de Júlio Medaglia e as análises de Augusto de Campo sobre o Tropicalismo, mas do mesmo modo, é interessante salientar que os espaços destinados à música eram, sobretudo, ligados às manifestações que possuíam caráter, aspectos e nuances elitistas. O rock e os roqueiros passaram quase despercebidos pelo caderno de cultura, cenário que só mudaria a partir de fins da década de 1970 e, especialmente, na década de 1980 com a explosão do rock no país.

É interessante destacar que *O Globo* deu bastante ênfase para o rock no período, primeiramente porque trouxe uma gama de jornalistas novos, como Ana Maria Bahiana, Nelson Motta, Big Boy. O periódico abriu espaço e deu destaque para a música popular brasileira e para o rock, provavelmente, porque as Organizações Globo tinham, em 1971, fundado a Som Livre. Ou seja, era necessário falar e comentar sobre música. O *Jornal do Brasil* buscou também estar antenado com assuntos relacionados ao rock, com especial destaque para os anos 80, que contou com os críticos Artur Dapieve e Jamari França; ambos escreveram e defenderam o rock tupiniquim oitentista.

3.3 – Rock com banana, rock com bacalhau

> “Pode ser uma mistura de rock com blues, de Oceano Atlântico com Rio Douro, de cozido à portuguesa com vinho verde” (Rui Veloso). “O rock não é apenas um estilo de música, é a verdade de cada um, a indefinição dos

> ritmos, a não definição dele mesmo" (Rita Lee)[289].

"A maior parte dos conjuntos brasileiros que se dedicam a esse tipo de música se recusa a chamá-lo de rock, preferindo a etiqueta mais genérica de som universal"[290]. Assim, publicou a revista *Manchete*, na reportagem "Os marginais do rock", de Celso Arnaldo Araújo, que trazia entrevistas com as bandas O Terço, Diana e Stul, A Bolha e Massa Experiência. O caso não foi um acontecimento isolado. Muitos músicos, obviamente que não são todos, do rock brasileiro dos anos 1970[291] não gostavam que suas canções ou bandas fossem denominadas de rock apenas. Mas quais motivos os levaram a essa posição? Será que acreditavam que rock era apenas bateria, guitarra, baixo e piano? Que negavam o diapasão do rock em suas canções? Queriam ser vistos como parte da MPB e não apenas como rock nacional? Ou mesmo compreendiam o rock como um gênero sem fronteiras e sem nacionalidade? E os roqueiros dos anos 1980 também tinham posições análogas? E em Portugal, como os roqueiros se posicionaram?

Os integrantes do conjunto O Terço comentaram na imprensa seus predicados a respeito da experiência com outros instrumentos musicais. Conforme *O Globo*, a banda tinha intenção de utilizar "alguns dos instrumentos típicos da música folclórica brasileira, como o berimbau". Segundo Sérgio Magrão (baixo e vocal): "Os elementos folclóricos entram em nossa música porque fizemos uma experiência com eles e gostamos, e não apenas porque somos brasileiros com o compromisso de usar elementos brasileiros"[292].

Dois anos depois, os músicos ressaltaram as referências e influências – parte do capital cultural adquirido, leitura do universo musical e do cenário urbano brasileiro –,de como enxergavam a música e a forma de fazer rock:

> Estamos assumindo uma música mais brasileira e posições políticas subterfúgios. Não queremos ficar rotulando nossa música. A gente não dá nome aos bois. É música urbana e ponto. A gente vive na cidade recebendo mil influências e tenta refletir isso tudo sem rótulos. É um som urbano, com influências das rádios, do xaxado, do *blues*, da vida. Não dá para falar mais

---

[289] Respectivamente DN, 24/08/1980 e OG, 15/08/1976.
[290] *Manchete*, 27/04/1974.
[291] A banda Joelho de Porco, por exemplo, formada, no final da década de 1960, por João Paulo de Almeida (vocalista e violonista), Fábio Gasparini (guitarrista), Gerson Tatini (baixo) Próspero Albanese (baterista) em seu primeiro compacto, lançado em 1973, trazia uma canção, baseada no *rock and roll*, os versos que davam nome à faixa, "Se você vai de xaxado, eu vou de *rock and roll*".
[292] OG, 24/06/1976.

> que O Terço é um grupo de rock. Nosso som é brasileiro, só que para isso não precisamos usar zabumba ou acordeon[293].

Na reportagem do *Jornal do Brasil*, "O Terço: sem preocupação de definir-se", os integrantes comentaram, "Nossa música é produto de vivência urbana. É a soma de todas as informações diárias que recebemos de tudo que ouvimos e vemos"[294].

A busca da mistura de elementos e instrumentos brasileiros às canções roqueiras também foi uma marca da banda Som Nosso de Cada Dia. Formada no fim dos anos 1960 por Manito (teclados, saxofone e flauta), Pedro Baldanza, mais conhecido como Pedrão (guitarra e baixo) e Pedrinho Batera (bateria e vocais), os integrantes comentaram sobre o lançamento do primeiro LP intitulado *Snegs*, "O disco é rico em harmonia e possui muita raiz brasileira com ritmos do nordeste, especialmente o maracatu. [...] É outra coisa, pois estamos tentando desrotular o que chamam de rock"[295].

Raul Seixas dispensou, no início de década de 1970, os músicos de sua banda por justamente não saberem tocar outros ritmos e gêneros musicais. Segundo Raul Seixas, os músicos eram "meninos formidáveis, mas ligados apenas em rock; quando se pedia um baião, um batuque, eles próprios reconheciam que não dava"[296].

Os Secos & Molhados foi outra banda que afirmava não ser apenas rock, e de fato não o era. Segundo a *Folha de S. Paulo*, o conjunto era rotulado pelo público como grupo de rock, no entanto o integrante João Ricardo ressaltava "que o grupo não era nada disso, sendo apenas diferente de tudo"[297].

Rita Lee que promoveu, desde os tempos de Mutantes, a mistura de rock com música brasileira, captou muito bem o clima que pairava sobre alguns roqueiros da década de 1970 no Brasil. Ou seja, os músicos faziam rock? Para ser rock era necessário ter guitarras e timbres "pesados"? Se misturar rock com outros ritmos e outros instrumentos musicais era ou não rock? Conforme a roqueira, que definiu seu trabalho como "o folclore do tecnológico", "o rock não é apenas um estilo de música, é a verdade de cada um, a indefinição dos ritmos, a não definição dele mesmo"[298].

Ao ser perguntado sobre a situação do rock no Brasil e sobre o público roqueiro, Sérgio Dias, dos Mutantes, fez uma interessante reflexão na época:

---

[293] OG, 27/03/1978.
[294] JB, 23/03/1978.
[295] FSP, 10/11/1975.
[296] JB, 03/09/1973.
[297] FSP, 22/07/1974.
[298] OG, 15/08/1976.

> O Brasil tem uma ideia erradíssima de rock. Rock não é um título, é uma filosofia, uma iluminação. A música é a palavra correspondente a esse estado, a essa filosofia. O público de rock, no Brasil, continua sendo *underground*. É um público artificial, que vai ver os ídolos, a aparelhagem. O público errado que vai num show de rock é aquele que, quando eu pego um violão e tiro um som tranquilo, eles pedem rock. [...] O rock abrange todo o tipo de música. Dominguinhos para mim é rock. Rock é *feeling*, a subdivisão fica por conta das pessoas[299].

Os roqueiros do Som Nosso de Cada Dia também fizeram comentários que se aproximam das críticas de Sergio Dias, dos Mutantes, sobre o público e, consequentemente, o que seria o tal do rock. Segundo o baterista Pedrinho, "parte do público brasileiro está com uma formação totalmente errada, deturpada, e isso atrapalha o trabalho de muita gente que se vê na obrigação de fazer barulho para contentar essa minoria. Essa história das pessoas gritarem 'quero rock' em meio a um concerto, é pura imbecilidade. Eles estão lá para ouvir o que?"[300].

Rita Lee tocou, na época, numa nota importante, ou seja, a compreensão errada, segunda ela, sobre o rock (BAHIANA, 2006, p.102),

> A música que eu faço é pensado no Brasil, nas pessoas e também naquilo que eu gostaria de dizer a elas. Não gosto de definir o trabalho da gente como rock, porque há uma má informação a respeito desse gênero musical... A minha influência é pelas informações de microfonia, de som, de possibilidade instrumentais. Nada mais.

Essa má compreensão passava também pela acusação que já tinha sido feita à Jovem Guarda, ou seja, o suposto caráter alienante e estrangeiro do rock[301]. A isso, junta-se um ingrediente local e contextual. Agregar nossos elementos e instrumentos ao rock, especialmente, aqueles ligados ao nacional e regional, faziam parte, mesmo que timidamente, para alguns roqueiros, como já citado acima. Mas não era nenhuma novidade. Pois o Tropicalismo[302] já havia feito experiências nesse sentido e ao estabelecer algumas pontas

---

[299] FSP, 29/09/1975.
[300] FSP, 10/11/1975.
[301] O caráter alienante do rock será discutido no quarto capítulo da tese.
[302] Segundo Marcos Napolitano e Mariana Villaça, "Mitificado como *última vanguarda* brasileira, o Tropicalismo se beneficiou das próprias clivagens da indústria cultural que ele ajudou a problematizar. Não pode ser visto como puro *senso de negócio* a incorporação quase imediata do movimento (ao menos no campo musical), realizada pelo conjunto da indústria cultural. Ao problematizar o consumo da canção (e a canção enquanto consumo), o Tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades de escuta, que a diretriz ideológica do *nacional-popular*, já em crise como gênero reconhecível pelo público, não mais comportava. Enquanto legado para a música popular, o Tropicalismo ajudou a incorporar tanto o consumo do material musical recalcado, pelo gosto da classe média intelectualizada, como o do ruído, do exagero e arcaísmos colocados lado

entre o rock e música brasileira. No entanto, não deixou de ser criticado pelos nacionalistas de plantão, como vimos no tópico anterior. Conforme reflete Rita Morelli (2008, p. 93):

> Apesar de que as guitarras elétricas e o *rock* já tivessem adentrado tal campo via tropicalismo no final dos 60, o certo é que nos anos 1970 ele continuava vinculado à circulação restrita de bens de prestígio, opondo-se ao conjunto dos produtos musicais de circulação ampliada, isto é, aos artistas e às músicas que tinham por trás de si os grandes esquemas de divulgação das gravadoras e das emissoras de rádio e televisão. E manter- se restrito implicava manter-se fiel àquilo que era então chamado a "linha de evolução da música popular brasileira", ou seja, significava retomar, ainda que da forma crítica ou irônica que o tropicalismo já adotara, a tradição musical nacional-popular da década passada.

O brotar de bandas roqueiras no Brasil durante a primeira metade da década de 1980, em meio aos primeiros passos da redemocratização política, fez críticos de música e jornalistas disputarem, nas páginas dos jornais e revistas, a precedência em denominar, e até explicar, aquele fenômeno musical. E como as bandas e cantores roqueiros não tinham sido fruto de um movimento musical articulado, os jornalistas e críticos passaram a lançar denominações que, ao menos nominalmente, pudessem criar alguma unidade aos novos roqueiros. Denominações como "Nova Jovem Guarda", "Rock Popular Brasileiro" (RPB), "Rock Brasil", "Geração New Wave", "BRock" eram utilizadas recorrentemente para se referir aos roqueiros oitentistas.

Lobão foi um dos que mais criticou os termos Rock Brasil, Rock Nacional, Nova Jovem Guarda. Conforme o músico (FRÓES, 1997, p.185-190),

> O que me dá raiva é o rótulo de "Rock Brasil"! Eu acho que o movimento é tão fraco de identidade que nem nome de verdade tem. [...] Nós temos que almejar ficar dentro da MPB porque nós somos os sucessores dessas pessoas... até por nível etário! [...] Não me chama de "Rock Brasil"... porque eu não sou. Eu sou músico popular brasileiro. Na ausência de uma outra terminologia, no mínimo eu sou músico, sou popular e sou geograficamente brasileiro (risos). "Rock Brasil" não, é subsidiária. Temos que nos apropriar dignamente desta sigla... porque a MPB também não é pijama. Todo mundo fala: "Lobão virou MPB". Parece que eu perdi a força. A MPB não é uma sigla que somente designe um comportamento. Nós somos músicos e temos que nos lembrar disso. [...] a coisa da brasilidade não deveria ser xérox, mas apenas uma referência. A gente tem que ser nômade. Vamos buscar música hindu e música árabe, mas sempre com uma referência. Isso é somente um ponto de partida para a gente ter validade, porque senão a gente fica um roqueiro que não é roqueiro. A gente não é Elvis Presley e nem é Cartola. A gente fica numa indefinição que não ajuda

---

a lado, em valor, aos sussurros e às sutilezas expressivas desenvolvidas pelas tendências socialmente mais valorizadas da música popular. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

> ninguém. É só uma questão linguística, como dizem que a linguagem é a álgebra do pensamento. Com a linguagem errada, a gente vai ter resultados profundamente equivocados".

Diferentemente de alguns roqueiros dos anos 1970, os jovens músicos brasileiros dos anos 1980 procuravam se afastar, inicialmente, de qualquer vínculo que aparentasse a algo ligado ao nacional – como os ritmos, os estilos, os instrumentos musicais, folclore. O cantor Lobão comentou, logo após o lançamento de seu primeiro LP, *Cena de cinema*, em 1982, "Eu seria hipócrita se estivesse tocando partido-alto ou música rural, eu não vivenciei nada disso. Acho deplorável exigir brasilidade, sou brasileiro antes de tudo porque nasci aqui e sou honesto porque estou destilando a cultura que eu digeri"[303]. O cantor Lulu Santos, um ano depois, também salientou, "Eu recuso os valores nacionais porque eles não me atraem, renego os valores desse país"[304]. Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, afirmou, "Leio Ariano Suassuna e José Ramos Tinhorão e noto um consenso de que é preciso ser folclórico para ter algum valor e fazer parte da história da cultura brasileira" (*apud*, ALEXANDRE, 2002, p.242). Mas por que os roqueiros oitentistas questionavam a brasilidade?

Porque tinham outros *habitus*. De forma geral, é possível afirmar que o capital cultural dos roqueiros estava entre o nacional – MPB – e o cosmopolitismo – rock. Isto é, aparato cultural e social que os faziam adquirir formas de enxergar, perceber, participar e julgar o mundo social e a ação neste, ou seja, o *habitus*. Eram de jovens de classe média urbana, muitos frequentaram os corredores das universidades, viajaram para Europa, estavam antenados com a cultura *pop*, com a televisão. No entanto, não significava que não tinham conhecimento sobre a cultura brasileira e a MPB. Conforme Rita Morelli (2008, p.97), o capital cultural dos roqueiros "proporcionava acesso ao conhecimento do campo da MPB, como ainda lhes assegurava uma identificação, por mínima que fosse, com a tradição política nacional". Renato Russo, da Legião Urbana, refletiu sobre a importância da MPB para sua geração, palavras, aliás, que vai de encontro da reflexão de Morelli, segundo o letrista, "Foi preciso a gente aprender com o Chico (Buarque), com a Tropicália e com o Milton, pra pegar as músicas e fazer uma coisa com a qual o português soasse bem" (FRÓES, 1997, p.38).

Conforme ressaltamos em nossa dissertação de mestrado (2009), muitos roqueiros dos anos 80 negavam uma identidade nacional no singular e qualquer ideia de pátria. Além disso, hoje acreditamos, ao compararmos em nossa tese, o rock brasileiro dos anos 1970 e1980 com o rock português do mesmo período, é possível perceber que muitos, músicos ao negarem

---

[303] JB, 11/12/1982.
[304] JB, 20/05/1983.

inicialmente as “raízes da cultura brasileira” e a própria MPB, estavam buscando, mesmo que inconscientemente, afirmar e valorizar o rock dentro da música popular brasileira. O corte com a MPB também pode ser visto pelo prisma do confronto entre gerações. “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”, afirmou Renato Russo, da Legião Urbana (*apud* DAPIEVE, 2000, p.196). Não era só a valorização dos jovens dos anos 80, mas dos próprios músicos frente aos mepebistas. São confrontos e disputas dentro do campo musical. Momentos de afirmação, negação, de se auto-valorizar e questionar e, até mesmo, desvalorizar o outro para se afirmar e ganhar capital simbólico. Conforme Pierre Bourdieu (1996b, p.60-61)[305],

> Dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que estão aí determinados”.

O cantor Lobão comentou sobre as disputas e o confronto com a geração da MPB (*apud* ALEXANDRE, 2002, p.180-181),

> A história nos ensinou a sermos confrontadores. Depois eu posso ser parceiro do Caetano, quando eu estiver octogenário. Por enquanto, tem de ser porrada. ‘Carmem Miranda?’ Não. ‘Viva a banda?’ O caralho. ‘Linhagem?’ Vá tomar no cu. Vá para Santo Amaro da Purificação olhar para seu umbigo. Tem de ter uma certa arrogância, saudável. Ouve meu disco, cara. É preciso movimentar, e o movimento é fruto do atrito.

Ademais, o rock produzido nos anos 70 – tão criticado na época por ser estrangeiro – como o de Raul Seixas, Rita Lee e Mutantes, acabou se tornando, ironicamente, nos anos 80 sinônimo de rock brasileiro para alguns críticos. Tarik de Souza[306], por exemplo, salientou que a originalidade de alguns roqueiros setentista se devia ao fato eles terem aglutinado, digerido, apimentado elementos e gêneros denominados nacionais e condensá-los com rock.

Sinteticamente, os roqueiros dos anos 80 partiam da negação de tudo que estava relacionado com brasilidade. Ou seja, buscavam se afirmar por meio da negação da ideia de identidade nacional no singular, afastando-se de tudo que poderia ser identificado com a cultura nacional, como o samba e os ritmos regionais, para, justamente, assumir o rock dentro

---

[305] Não afirmamos que há um campo musical brasileiro aos moldes que assevera o sociólogo. Tomamos emprestado as reflexões do pensador francês em termos relacionais, isto é, embora não “construímos” o campo musical, é possível destacar disputas, lutas, acirramentos e convergências no universo musical brasileiro.
[306] JB, 09/02/1986.

e como cultura brasileira. No entanto, embora negassem, as características e peculiaridades da cultura nacional também estavam presentes nos músicos roqueiros dos anos 1980. Querendo ou não, eles tinham certo conhecimento por meio das rádios, dos discos, dos pais que ouviam MPB, dos colegas de faculdade, da escola.

Nos anos 1970, alguns músicos ressaltaram que seus trabalhos não eram apenas rock, porém era música universal ou brasileira. Esses roqueiros, ao afirmarem que não estavam fazendo apenas rock, mas música universal ou mesmo que era música brasileira, não estavam negando as referências do rock. Este ainda era ainda sinônimo de limitação, imitação e imprecisão. Para o rock brasileiro, aqueles anos foram momentos de indecisões e contradições. Ana Maria Bahiana (2006, p.101) ressaltou no período o enigma que estava a "devorar" os roqueiros brasileiros, "Digerir e não digerir, entender e copiar. Para o rock no Brasil é esse o impasse". A preocupação dos músicos era não deixar que o seu trabalho – canções, gravações e a imagem – fosse rotulado ou mesmo engessado numa determinada categoria e/ou gênero. Muitos negavam, talvez, por não querer rotular seu repertório, e com isso, restringir e direcionar apenas um público. Outro motivo também se devia ao fato de que possivelmente queriam se ver dentro do campo da MPB, pois esta estava a ganhar capital simbólico, legitimado por muitos intelectuais, jornalistas e críticos.

Em Portugal, diferentemente do Brasil, a discussão se restringiu mais aos anos 1980. Outro diferencial é que o rock produzido entre 1980 a 1984 foi denominado pela imprensa como rock português. A partir de 1984 até 1990, as bandas portuguesas, inclusive algumas que eram associadas ao rock português como UHF e GNR e o cantor Rui Veloso, foram associadas à Música Moderna Portuguesa,

> Em meados da década de 80, diversos intervenientes (em especial músicos, empresários de espetáculos e jornalistas), inspirados pela produção musical das editoras independentes anglo-americanas, desenvolveram atividades de edição, criação e difusão no âmbito pop rock instituído pelas multinacionais. [...] A este movimento veio a ser associado o termo "Música Moderna Portuguesa", que se consolidou com o sucesso do Concurso de Música Moderna do Rock Rendez-Vous, amplamente mediatizado através do periódico *Blitz* (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1051)[307].

O *Diário de Notícias* publicou, "Rock nacional dá ar de graça com 'Ar de rock' de Rui Veloso". Nessa, Alice Vieira destacou,

[307] Rock Rendez-Vous era um "espaço de performação maioritariamente consagrado ao *pop-rock*. Localizado na Rua da Beneficência, Bairro de Santos (Rego), Lisboa, esteve activo entre Dez. 1980 e Abr. 1990" (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1128).

> Por favor, não rotulem de cantor de rock! Ele intitula-se autor de "música moderna". Música que, segundo as suas irônicas palavras, "pode ser uma mistura de rock com blues, de Oceano Atlântico com Rio Douro, de cozido à portuguesa com vinho verde"[308].

Ao ser perguntado sobre o material que seria lançado após *Ar de rock*, Rui Veloso, embora não gostasse do rótulo de apenas rock, disse que não se trataria de música popular portuguesa. Com isso o repórter insistiu, "Por que não música portuguesa?". O cantor respondeu, "Nunca me senti atraído"[309]. Suas referências eram especialmente do *blues* e do rock, ou seja, canções que ele ouvia nas rádios e por meio de LPs. O *Diário de Notícias* destacou que o músico não sabia e nem lhe interessava muito saber se a música que ele fazia era ou não rock. Conforme o jornal, Rui Veloso afirmou, "Eles dizem que é, eles gostaram, então é porque talvez seja, afirma sorrindo"[310].

António Manuel Ribeiro, vocalista da UHF, foi perguntado pelo repórter Manoel Neto, do *Diário Popular*, como os músicos definiam a música que eles compunham. Segundo o roqueiro,

> Vou fugir a isso. São definições precárias, que têm muito a ver com a moda e por isso passam rapidamente. A preocupação deste grupo é definir o prazer da música no músico-compositor e no público-auditor. Executamos música rock, a qual tem sido testada ao lado de grandes bandas estrangeiras sem ficarmos envergonhados. Isso que fique bem assente na cabeça de alguns críticos musicais[311].

A mesma pergunta do jornalista foi dirigida aos integrantes da banda Heróis do Mar[312]. Os roqueiros ressaltaram, "(...) não nos situamos dentro da música folclórica, como os franceses vêem. Pensamos que somos um grupo de música rock, interessados em estar bem vestidos em palco, em dar uma certa imagem"[313].

O mesmo jornalista entrevistaria, em 1985, a banda UHF. Na ocasião Manoel Neto indagou, "Acha que existe uma barreira entre rock e música popular portuguesa?". O vocalista, consciente da leitura e das regras do universo musical, respondeu,

---

[308] DN, 24/08/1980.
[309] DP, 19/08/1980.
[310] *Ibidem*.
[311] DP, 21/11/1980.
[312] A banda formada, em 1981, por Paulo Pedro Gonçalves (guitarra), Carlos Maria Trindade (teclados), Tozé Almeida (bateria), Pedro Ayres Magalhães (baixo) e Rui Pregal da Cunha (voz). Destacou-se no cenário musical português pelas canções dançantes, o uso de instrumentos denominados nacionais e pelas vestimentas que usavam, como fardas e uniformes militares.
[313] DP, 01/08/1984.

> Aqui há um ano, houve essa raivinha de matar o rock para elevar essa tão falada MPP. Criaram-se barreiras que foram postas em confronto, fez-se trinta por uma linha. Recuso isso tudo. Actualmente, viro-me para o sentido ecumênico da música. Na minha discografia misturo Sérgio Godinho com Rolling Stones, Zeca Afonso com os UHF, os Doors com José Cid. É isso que me dá força para continuar aqui[314].

O *Diário Popular* noticiou uma entrevista com o vocalista da UHF, António Manuel Ribeiro, cuja conversa resultou na reportagem "Estamos vivos e bem vivos". "Concorda que o rock influenciou o desenvolvimento da música popular portuguesa?", perguntou Manoel Neto. O roqueiro afirmou, "Sem dúvida. Fomos nós que chegamos aos estúdios, que ganhamos os primeiros discos de prata e de ouro, que começamos com os grandes espectáculos ao vivo. O rock foi muito importante como portas abertas. Hoje, o público procura a qualidade"[315].

O rock português realmente foi importante para modernização e massificação da música popular portuguesa. No Brasil a situação também ocorreu de maneira semelhante, conforme a tese levantada por Rita Morelli (2008, p.97), que se utiliza da expressão BRock, criada pelo jornalista Arthur Dapieve,

> Nesse sentido, o BRock (rock brasileiro dos anos 80) teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular no país, tornando-o jovem, não porque fosse desprovido de sotaque, e, sim, porque, compartilhando, na maior parte das vezes, o prestígio da MPB, tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, fazendo-o na linguagem musical das massas jovens internacionais. De fato, como ressaltou Vicente, quando LPs e compactos dominavam o mercado de música popular havia uma hierarquia entre esses suportes que não deixava de estar associada à maior ou menor consagração no campo musical: o LP vendia os artistas, enquanto os compactos vendiam apenas música. E, se nos lembrarmos de que nos anos 1970 a música estrangeira era a mais consumida em compactos simples ou duplos pela massa dos jovens urbanos, seremos obrigados a reconhecer que a transformação e a modernização do mercado brasileiro de música tinham mesmo que passar pela consagração como artistas de uma geração de músicos brasileiros que se dispusessem a fazer no Brasil a música internacionalizada que antes era adquirida em compactos. E mais, que a consagração desses músicos como artistas só podia decorrer, naquele momento, da retomada poética e política da MPB.

"Historicamente, o rock sempre fez muito menos sentido como estilo de regras definidas do que como discurso da juventude urbana de uma época e de um lugar", asseverou Ricardo Alexandre (2002, p. 117). O jornalista brasileiro traçou uma conclusão interessante em seu livro, "o rock brasileiro dos anos 80 era assim. Tanto poderia ser o rock de breque da

---

[314] DP, 08/06/1985.
[315] DP, 07/08/1984.

Blitz ou o pop no capricho de Lulu Santos quanto o rock and roll do Barão Vermelho ou o punk dos Inocentes". Partindo dessa reflexão, acreditamos que todas as bandas e cantores, tanto do repertório brasileiro quanto português, são conjuntos que fazem rock nacional. É possível perceber semelhanças e proximidades de comportamentos e práticas de músicos roqueiros, portanto, podemos falar em *habitus* coletivo. Muitos roqueiros trabalham com vertentes e estilos diferentes dentro do gênero. Alguns tendem mais para o *pop*, outros possuem referências do rock progressivo; há aqueles que dialogam com ritmos denominados nacionais ou regionais; por outro lado há os que reagem contra qualquer vínculo com a música popular brasileira ou lusitana, embora haja elementos da música, da linguagem, do sotaque, da morfologia da cultura brasileira ou portuguesa no repertório deles. Alguns músicos possuíam mais técnica e conhecimento musical, outros possuem menos aparato técnico. Algumas bandas como as brasileiras O Terço, Som Nosso de Cada Dia e as portuguesas Tantra, Carlos Cavalheiro e Petrus Castrus, por exemplo, tinham, inicialmente, simpatia pelo rock progressivo sem deixar, ao mesmo tempo, de dialogar com gêneros, ritmos e instrumentos musicais nacionais. Nos anos 80, muitas bandas e cantores de ambos os países, tinham como principais referências o *punk* e a *new wave*.

O que se acostumou chamar de rock brasileiro e rock português é fruto de uma gama de bandas, cantores e cantoras que vêm fazendo rock desde sua chegada em ambos os países, portanto, é resultado de diferentes roqueiros e estilos dentro do gênero que possuem as mais diversas referências musicais e culturais. Como destacam , Hernandez, L'Hoeste e Zolov (2004, p.14-15), o rock no Brasil – no caso eles citam a América Latina também – passa por um processo de nacionalização. Primeiro, os roqueiros passam a compor em língua portuguesa. Segundo, incorporaram as gírias locais dos jovens – refletindo as origens de classe cada vez mais diversificada de músicos de rock e seus públicos. Terceiro, as bandas de rock começaram a adotar tópicos da cultura local, regional e do nacional em suas canções.

CAPÍTULO IV – NO EMBATE: ALIENADO *VERSUS* POLITIZADO

4.1 – Ser ou não ser politizado, eis outra questão.

> "(...) a arte, só por si, como fonte de divertimento, não passa de uma moda e a moda é extremamente vulnerável à moda que vem a seguir. Deve assumir-se, afinal, uma posição estética e crítica" (António Manuel Ribeiro, vocalista da UHF)[316].

"O primeiro grupo a actuar foi o 'Weather Report'. No final de cada número, o auditório de quase 5 mil pessoas, no Teatro Karl Marx, aplaudiu calorosamente, o mesmo acontecendo a dois grupos cubanos e a uma banda de jazz americana"[317]. Em Havana, roqueiros americanos se apresentaram para dirigentes comunistas cubanos, entre os expectadores via-se o vice-presidente, Carlos Rafael Rodrigues, e o Ministro da Cultura, Urmando Hart. Os espetáculos foram organizados pelo Ministério da Cultura e pela Columbia Records, dos EUA e, segundo o *Diário Popular*, era a o início das apresentações de grupos de *pop* e rock em terra cubana desde a Revolução Cubana, em 1959.

O rock vinha, desde os anos 1950, lutando por espaço e reconhecimento em vários países latinos americanos. Em outra nação da América Central podia-se ler, "Rock não é crime". Essa frase foi grafitada num muro em Porto Rico e, segundo Hernandez, L'Hoeste e Zolov (2004, p.01) só faz sentido quando se compreende, que por décadas, os fãs e intérpretes de rock na América Latina foram sujeitos a críticas e insultos, inclusive chamados de alienados. Aliás, as críticas variaram sob formas de governos distintos, desde Fidel Castro em Cuba a Pinochet no Chile a governos democráticos.

No Brasil, as acusações de que o rock era um gênero alienado permearam o imaginário de parte da crítica, músicos e intelectuais. A Jovem Guarda, por exemplo, foi alvo de muitas críticas. Houve um episódio, digno de nota, que envolveu trocas de farpas por meio da imprensa, entre Elis Regina e Erasmo Carlos, em meados da década de 1960. A primeira apresentava, juntamente com Jair Rodrigues, o programa *Fino da Bossa*, na TV Record. No

[316] MC, dezembro de 1982.
[317] DP, 06/03/1979.

mesmo canal, o cantor apresentava, com Roberto Carlos e Wanderleia, o programa *Jovem Guarda*. Em meio aos bastidores da emissora de televisão e ao clima político, as disputas, enfrentamentos e lutas marcavam o campo musical brasileiro. A Jovem Guarda recebia muitas críticas, como de alienados, "debilóides e submúsicos" (FRÓES, 2000, p.89). Erasmo Carlos, convicto de que as críticas partiam exclusivamente dos adeptos da Bossa Nova, não hesitou em disparar seus comentários contra o novo estilo de tocar samba. "Em primeiro lugar, se a Bossa Nova continuar esnobe e tão afastada do povo, vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era atiçar fogo numa panelinha que já está esfriando" (FRÓES, 2000, p.89). Após retornar de uma turnê internacional, Elis Regina não se furtou de entrar na briga política e musical que imperava e crescia no período (*apud* FRÓES, 2000, p.89),

> Eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de Iê-Iê-Iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de Iê-Iê-Iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter essa aberração? Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses ritmos alucinantes e ultrapassá-los, para fazer deles a nossa música popular? Isso é ridículo. Cada um tem sua consciência. Cuidado, gente!

Em 1977, Erasmo Carlos fez uma análise do período que participou da Jovem Guarda, "A gente não tinha pretensões. Hoje, eu vejo... era muito simples, não é? Muito ingênuo, mas a gente falava das nossas coisas, mesmo. A gente não era universitário, não. Não sabia falar de outras coisas. Eram os nossos problemas, garotas, carros..." E destacou o capital cultural (ou a falta dele) que os músicos tinham, "Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte, a Wanderleia parece que nem tinha o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso de nossa plateia era assim também, era feito a gente, identificava-se conosco. A gente veio do povo, mesmo" (BAHIANA, 2006, p.108).

O embate entre ser alienado ou politizado também se estenderia ao longo dos anos 1970. Na reportagem "Os marginais do rock", assinada por Celso Arnaldo Araújo, publicada na revista *Manchete*, o jornalista destacava, "Segundo os inimigos declarados do rock brasileiro, o que existe em todos esses shows é 'pura alienação, não havendo neles qualquer

‘conteúdo contestatório’ ou ‘bases sociais adultas’”[318]. De acordo com o autor, esse julgamento se baseava na complacência que levava os jovens a consumir sem critério algum qualquer disco que aparecia nas prateleiras.

Segundo Marcos Napolitano (2005, p.127-128), a música popular brasileira nos anos 1970 ocupava três grandes “circuitos socioculturais”, que marcavam, sobretudo, o sistema cultural nacional. O circuito engajado, herdeiro do nacional-popular dos anos 60, muito ligado à esquerda ortodoxa; o circuito alternativo, legado das vanguardas quanto das novas subculturas urbanas e jovens que emergiram do pós-68, e, por fim, o circuito denominado “massificado”, marcado especialmente pela presença e forte aparato da indústria cultural.

Mas as críticas ao suposto caráter estrangeiro e alienante do rock foram motivadas muito pelo fator político e simbólico que permeou a música popular brasileira no período. Rita Morelli (2008, p.94-95) fez reflexões interessantes a respeito do campo musical nessa época. Segundo a antropóloga,

> De qualquer maneira, é preciso considerar que, se em um primeiro momento o engajamento no processo político de construção da nação — que distinguia a “boa” música popular brasileira da música “ruim” e “alienada”, de circulação mais ampla — esteve associado à crítica ao “estrangeirismo” do *rock* e das guitarras, o tropicalismo, surgido quase imediatamente depois e sendo consagrado pelos mesmos festivais, trouxe justamente o *rock* e as guitarras para o circuito restrito da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que se manteve ele mesmo enredado na questão nacional, à qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, sem dela conseguir se desvencilhar. Mas isso significa afirmar também que o tropicalismo deu um primeiro passo no sentido inverso, levando a música popular brasileira para o *rock*. O passo seguinte, que só seria dado muito mais tarde, envolveria a massificação do engajamento da MPB via *rock* dos anos 1980.

Portanto, segundo Morelli (2008, p.100), “(...) o caráter nacional ou estrangeiro das expressões musicais populares serviu como critério de sua hierarquização, bem como seu engajamento ou não no processo político de construção nacional”.

Em entrevista para Ana Maria Bahiana, do *O Globo*, Rita Lee afirmou que as pessoas viviam dizendo que o rock brasileiro não existia e que era “coisa alienada”[319]. A paulista de pele clara e olhos azuis, bisneta de índio americano da tribo dos cherokee por parte de pai e de italianos por parte da mãe[320], comentou, para a jornalista Maria Eduarda Alves de Souza, do *Jornal do Brasil*, a respeito da imagem de seu grupo Tutti Frutti e destacou o rótulo de

---

[318] *Manchete*, 07/04/1974.
[319] OG, 09/06/1976.
[320] JB, 15/08/1976.

alienação que imperava ao redor do rock brasileiro. Para ela, sua nova banda tinha um papel importante em relação aos Mutantes, uma vez que o conjunto era mais participativo, consciente, objetivo e se preocupava em ser popular, "no sentido de acabar, de uma vez por todas, com a imagem radical, preconceituosa que as pessoas ligadas ao rock estão criando – a de que ele é feito por alienados"[321].

O interessante é que Rita Lee tinha consciência das regras e do funcionamento do campo musical, especialmente do rock, e, acreditava que se o gênero se tornasse popular as críticas a respeito de seu suposto caráter alienado seriam extintas. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, para o jornal *O Globo*, a roqueira respondeu a seguinte questão, "Você sabe que é a primeira pessoa a dar totalmente certo, no Brasil, fazendo rock? Por que será?". A cantora respondeu, "Eu sei, sim. Estou consciente disso, do lugar que eu ocupo. Acho que é justamente por isso, porque eu sei, eu tenho consciência disso. Eu me preocupo muito em dizer a coisas que tenham a ver com o público, eu penso sempre no público"[322]. Noutro momento a compositora comentou os porquês de outras bandas e cantores roqueiros não conseguirem o mesmo sucesso. Segundo ela, vários fatores eram decisivos. Primeiramente, Rita Lee destacou que conhecia boa parte dos músicos roqueiros, que, por sinal, eram bons instrumentistas, mas eles não tinham a menor consciência e entendimento do universo musical. Em segundo lugar, "eles acham tudo careta: trabalho é careta, dinheiro é careta. Ainda estão preocupados com essa coisa de careta, que não existe. Ah, isso eu não faço, isso eu não quero ouvir porque é careta... Já eu quero ouvir de tudo[323].

Mais recentemente, o jornalista Luiz Carlos Maciel fez uma interessante análise, publicada na revista *Super Interessante*, a respeito de muitas bandas do rock nos anos 1970. Para muitos músicos o negócio era ser justamente alternativo, marginal e ter cara de bandido mesmo. O rock produzido nesse período tinha o intuito de ser mais que uma "revolução musical", mas existencial, e de seu modo, político. E, sobretudo, "inspirava-se no rock internacional contestador do final dos anos 60 e confrontava com petulância o próprio rock ligado ao mercado fonográfico. Mais do que música, o som se transformou em forma de protesto, exortação e pregação de uma nova maneira de viver"[324].

Nos anos 1980 ocorreu a explosão e massificação do rock não só no Brasil, mas em Portugal e em vários países pelo mundo. Retomando as reflexões de Okky de Souza (*apud* ALEXANDRE, 2002, p.120), muitas canções do rock brasileiro da década de 1970 eram

---

[321] JB, 15/08/1976.
[322] OG, 09/06/1976.
[323] *Ibidem*.
[324] *Super interessante*, novembro de 2004.

longas e ambiciosas, muitas, aliás, calcadas e influenciadas pelo rock progressivo, isto é, com menos apelo radiofônico. Outro fator se deve ao fato de que canções com propostas que aparentemente soassem como "comerciais" eram logo chamadas de fáceis e "vendidas" ao "sistema" pelos próprios roqueiros. Na década de 1980, surge, pelo contrário, uma trupe que buscava se aproximar da juventude e estavam dispostos a fazer canções mais ligadas ao *pop*. Mesmo que para isso tivessem que participar das regras do jogo, como veremos no parágrafo abaixo. A isso acrescente a seguinte mistura: canções com poucos acordes – influência da *new wave* e especialmente do *punk* – e uma linguagem das ruas, dos jovens, que retratava seu cotidiano, aparato e divulgação nas rádios e TV, bem como o mercado jovem que se expandia em vários setores da comunicação de massa. Na TV, o processo de segmentação foi marcado pela criação de programas específicos, de acordo com distintas faixas etárias e culturais, com destaque para programas dirigidos ao público jovem, como *Som Pop* (Cultura), *Geração 80* (Globo), *É proibido colar* (Cultura), *Nova Onda* (SBT), *Quem sabe, sabe* (Cultura). Nos jornais, foram criados cadernos especializados e, nas revistas, o processo também ganhou espaço. Houve o surgimento de novas editoras ou linhas editoriais voltados ao leitor jovem, incentivadas pelo sucesso de vendas alcançado por *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva.

Em entrevista a Marcelo Fróes (1997, p.14-15), na década de 1990, Renato Russo, atento às regras do campo, mesmo que para isso foi necessário se enquadrar em algumas artimanhas da indústria fonográfica e do departamento de *marketing*, pois, o importante era estar no jogo para justamente jogá-lo, foi questionado sobre o motivo de poucas bandas brasileiras, três ou quatro, segundo o jornalista, terem se estabelecidos e mantidos por anos na acústica nacional. O vocalista da Legião Urbana afirmou: "Eu acho que não é uma questão da qualidade do trabalho que eles faziam, mas sim de uma visão de mercado". Fróes emendou, "Ou seria falta de espaço na mídia?". O letrista salientou (1997, p.14-15):

> Não é falta de espaço na mídia, não. Eu acho que é uma questão deles não saberem se estruturar e se organizar. Você pode ver que as bandas que sobreviveram são bandas que conhecem muito bem a estrutura. [...] A gente está lidando com caras que são roqueiros, mas são todos formados. [...] Eles (RPM) caíram na velha armadilha do rock 'n' roll: achar que se pode fazer tudo. [...] Contrato, tudo no contrato. E nós temos tudo no contrato. Desde o primeiro contrato. Eu demorei 4 meses pra assinar aquilo. [...] No começo a gente só apareceu no Chacrinha uma vez. E, de repente, o homem ainda não tinha gostado, porque eu apareci todo rasgado. "Por que não vai passar no Chacrinha?". (...) a gente tem que aparecer nas paradas: isso eu faço!" Então tomamos um banho de loja na Company.

Com a explosão do rock nacional dos anos 1980 vinha à tona o embate do nacional/estrangeiro e o debate alienado/politizado. Lulu Santos buscou explicar para os críticos e jornalistas sua opção pelo rock: "Eu acho que tem um processo nítido nessa minha escolha por um idioma musical estrangeiro. É que ele é extremamente libertário, nasceu nos Estados Unidos como uma crítica, um movimento de autocontestação até impensável"[325].

Para Nicolau Sevcenko, após alguns anos de período discreto, ocupados por estrelas cadentes de fôlego curto, o rock nos anos 80 havia reacendido com força total, e, "as pedras rolantes irromperam numa nova avalanche irresistível, invadindo todos os espaços". E acrescentou: "Sim, porque, como diz o profeta Neil Young, a ferrugem não pára nunca, mas as pedras que rolam não criam limo"[326]. De acordo com o historiador, como era de se esperar, com o ressurgimento do rock renascia a velha maldição que permeia o gênero desde sua gênese. Isto é, as críticas que o associam ao caráter estrangeiro e alienado. Mas o rock era, segundo Sevcenko, uma música que nasceu do inconformismo de negros marginalizados, e a sociedade dominante viu o gênero crescer e conquistar seus jovens, gerando um sentimento amargo, revelando, assim, um ranço permanente de indignação, desprezo e repúdio. Logo, uma ameaça constante à conveniente disciplina imposta e conservadora. Portanto, o rock tinha que ser combatido.

Com o advento do Rock in Rio e o surgimento de várias bandas do rock brasileiro, Nicolau Sevcenko refletiu a respeito da acusação do rock ser um gênero alienado e alienante para a juventude brasileira,

> Em primeiro lugar, a inevitável e já clássica afirmação de que o rock é uma música alienada. Ideia que só pode surgir na cabeça mal-informada de quem não conhece manifestos políticos explosivos como as letras de *Anarchy in the UK* ou *God Save the Queen* dos Sex Pistols, ou *Pills and Soap* e *Shipbulding* de Elvis Costello, por exemplo, para não falar de Jam, Clash, U2 e toda a linha de frente radical dos novos grupos independentes ingleses. Gente toda essa, aliás, ligada à criação do movimento "rock contra o racismo", matriz atual da "Liga Antinazista", na Inglaterra. Além do que, como se sabe, o rock representa atualmente o dialeto através do qual se fala o pacifismo no mundo inteiro[327].

A *Folha de S. Paulo*, em seu editorial, posicionou-se analogamente às reflexões do historiador brasileiro:

---

[325] JB, 20/05/1983.
[326] SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan. 1985.
[327] *Ibidem*.

> O rock seria música "alienante" e "permissiva", além de "estranha à nossa cultura". Quem alguma vez deu ao trabalho de ouvir rock sabe que a sua poesia fala, de maneira viva e concreta, dos problemas cotidianos da juventude de qualquer lugar: amor, dinheiro, drogas e os conflitos entre trabalho e liberdade, natureza e máquina. Acusado de pobreza musical, o ritmo do rock vem empolgando gerações há três décadas. Trata-se do gênero de música popular mais fortemente enraizado na juventude do mundo inteiro. Difícil crer que uma música que fala tão diretamente a tantas pessoas seja "alienante". Antes acreditar que seus detratores é que seriam "alienados"[328].

Tanto para o intelectual Sevcenko quanto para o editorial do jornal, as críticas que ainda insistiam em julgar e condenar o rock como símbolo de alienação, na verdade, eram, possivelmente, retratos em branco e preto da falta de conhecimento e reconhecimento das várias cores de críticas e mensagens que o gênero trazia em seu caleidoscópio. Em Portugal o debate em torno de o rock ser alienado ou politizado não foi tão acalorado quanto no Brasil. Mas, não deixou, por sua vez, de se configurar nas páginas da imprensa e ecoar na acústica nacional. A diferença é que várias nuanças permearam as discussões. Primeiramente, volta e meia, os roqueiros eram convocados, em muitas entrevistas, a comentar a respeito da relação entre rock e política, diferentemente do caso brasileiro em que poucos roqueiros comentaram a respeito. De outro lado, estavam aqueles que criticavam o gênero de ser alienante e alienado e, por fim, uma terceira visão que não denominava toda e qualquer canção roqueira de alienada, mas determinados repertórios e conjuntos. Dessa última opinião compartilhou Mário Correia da revista *Mundo da Canção*.

Em janeiro de 1980, o magazine publicou a matéria "Pop Music/rock 'maldita': quem a conhece? Por que não conhece? Incitamento ao discopopicídio?" de Mário Correia. Segundo o autor, alguns leitores estavam a reclamar do fato do *pop* e do rock terem sido praticamente banidos das páginas da revista. "E não raro aliam a essa observação ao lamento (protesto?) de estarmos muito 'políticos'"[329]. Mário Correia questionou as críticas dirigidas à revista pelo posicionamento, em muitos casos, de abordar politicamente a música. Assim, ironicamente perguntou, sem deixar de citar os valores, ideais e pressupostos comunistas, "Como havemos nós de vos falar do pop music/rock que invadiu nosso mercado senão negando-a com firmeza? Não seria isso pactuar com o Imperialismo norte-americano e seus filhotes europeus, as social-democracias da burguesia com medo à revolução?"[330]. E o jornalista continuou suas irônicas e ácidas críticas:

---

[328] FSP, 08/01/1985.
[329] MC, janeiro de 1980.
[330] *Ibidem*.

> Aposto convosco em como a esmagadora maioria ou mesmo a totalidade da "pop music" e do "rock" que cá chega através das editoras e dos filmes nada vale. Pensem que é apenas aquela música (?) que os canais da censura burguesa deixam passar por ser portadora de mensagens pacíficas-idealistas-conformistas-pseudolibertadoras, que afinal servem aos cartazes de propaganda da ideologia capitalista-imperialista dos países de origem. A quem passa pela cabeça que o dono de uma grande editora capitalista vai gravar e editar a música de um cantor que luta contra o sistema que lhe aumenta diariamente a conta bancária? E isto passa-se não só com os discos americanos mas também com os das sociais-democracias europeias[331].

Para Mário Correia, a maioria esmagadora do repertório do rock e do *pop* eram compostas de canções apolíticas e sem qualquer vínculo revolucionário. No entanto, o crítico salientou que alguns grupos de rock americanos, que ele denominou de "alguma pop maldita", como *The Fugs* e *Country Joe and the Fish* e o *country* político de Tom Paxton, eram politizadas, e justamente por isso, não tinham seus LPs lançados em Portugal por fazerem críticas à política americana. O jornalista afirmou que tinha absoluta certeza que esses grupos e Paxton não eram "xarope, berço, sono, droga, ilusão, imperialismo, contra-revolução – mas antes música – protesto, luta, libertação"[332].

Para o crítico, muitas das bandas do rock e pop internacional lançadas em Portugal eram alienadas e sem o teor político. Esse repertório era, segundo ele, um atraso para uma geração que devia se entregar à luta pela libertação da exploração e da opressão[333]. Noutra passagem do texto, denominada de "Pedido", o autor suplicou radicalmente,

> Tragam-me uma guitarra elétrica infernalmente gritando: "Cale a boca, gringo! Vocês mataram a vida no ventre das nossas mulheres. Vamos fazer-lhes o mesmo: vamos castrá-los e não uma guitarra elétrica falando de angústias pequeno-burguesas! E verão muita coisa errada como pensaram haver só coisas certas. E completarão este esboço de artigo[334].

A revista publicou outro artigo do autor intitulado "A música em Portugal e a música portuguesa". Neste Mário Correia afirmou, com um discurso menos radical, "Que ninguém conclua que defendemos uma posição anti-rock e seus derivados; o nosso desejo é que essa arte musical viva por muitos e bons anos. Mas, para o bem do rock não o banalizem, não o confundam, ó senhores da rádio". O jornalista destacou que desejava que as rádios fizessem

---

[331] MC, janeiro de 1980.
[332] *Ibidem*.
[333] *Ibidem*.
[334] *Ibidem*.

um equilíbrio na divulgação musical e não executasse apenas rock. Pois, segundo ele, "Um equilíbrio racionalmente cultural, eis a questão. Porque o excesso é porta aberta para o enjôo e o repúdio"[335]. Para Mário Correia a canção, no caso o rock também, não deveria ser instrumento e sinônimo apenas de diversão e alienação, mas deveria trazer linguagem revolucionária. Nesse caso ele destacou e elogiou o posicionamento e a relação com a política da banda UHF. Pois, de acordo com o vocalista António Manuel Ribeiro,

> (...) a arte, só por si, como fonte de divertimento, não passa de uma moda e a moda é extremamente vulnerável à moda que vem a seguir. Deve assumir-se, afinal, uma posição estética e crítica. Ora as modas não nos interessam, porque o que nós queremos é afirmar uma posição estética, de crítica social e política. É isso que pretendemos que defina a nossa música"[336].

Os roqueiros dos Xutos & Pontapés destacaram o aspecto politizado de suas canções e posicionamentos, pois afirmaram que eram, fundamentalmente, contestatórios em relação à vida e o estado das coisas que se encontrava Portugal. E, sobretudo, eram "contra a falta de um futuro da juventude, contra o desemprego, a falta de casas, os contratos a prazo, os problemas de educação, as massificações, os governos de maioria"[337]. O conjunto GNR enfatizaram, "Os nossos temas são genéricos. Abordam problemas do quotidiano, sociais ou mesmo políticos que mais não são do que temas de reflexão"[338].

O *Diário Popular* publicou a matéria "A música já é outra", a qual realçou que a música, especialmente o rock, tinha aparecido,

> Neste país bizarro, como o grande salvador de campanhas eleitoralistas. Não há muito tempo, esse mesmo rock que hoje serve de música de fundo para atrair a juventude a distintos (?) modelos político, esse mesmo rock, dizíamos, foi alvo dos mais terríveis ataques de limitadas mentalidades. Lembro-me, por exemplo, do primeiro Festival de Vilar de Mouros, da passagem de Cascais de grupos como os Genesis, os Tubes, os Kiss, os Stranglers ou, mais recentemente, os Marilion, entre muitos outros. A eles foram sistematicamente atribuídas culpas de poluição sonora, convite à droga, à marginalidade, ao deboche. Até o inofensivo "Top Disco" tem sido classificado como um programa alienatório"[339].

Antes de o rock aparecer nos palanques políticos, para justamente tentar atrair o eleitorado jovem, acusações acerca de o rock ser supostamente alienado partiram também do

---

[335] MC, janeiro de 1980.
[336] MC, dezembro de 1982.
[337] DP, 22/08/1984.
[338] DP, 11/04/1981.
[339] DP, 29/07/1985.

maestro António Victorino D'Almeida que havia participado como colaborador e organizador da programação dedicada à música erudita no Festival de Vilar de Mouros, em 1971. Em julho de 1984, ele alimentou as chamas das discussões acerca do rock. Em rede nacional de televisão ele se proclamou o inimigo número um do rock. O maestro era uma figura conhecida em terra lusitana, muito devido às suas incursões pelo meio televisivo, como o programa de televisão "As fontes do som", onde ele acusou e associou o rock a uma série de malefícios, dentre elas, a violência e falsa atitude crítica e contestatória do gênero. Suas acusações e críticas reverberaram na imprensa escrita, sendo pauta, inclusive, para a matéria "Uma grande zaragata", de José Reguila, do *Diário Popular*. Segundo o autor do texto, os julgamentos de António d'Almeida, ganharam de imediato apoio do crítico de TV, do matutino *O Diário*, Correia da Fonseca. Reguila reproduziu alguns trechos do seu colega de profissão,

> Rock (...) é enormíssimo negócio, mas também difusa militância, vaga bandeira dos que não querem ou não sabem ter bandeira nenhuma (...), é tempo de meter medo (...), é um bicho poderoso, com tentáculos vários e fortes, a exigir porventura uma desmontagem mais sistemática e a utilização de jogo mais cerrado. [...] Tem Victorino D'Almeida carradas de uma preciosa razão quando relaciona o rock com um clima generalizado de violência e de não-me-importismo (*sic*) mal acobertado por uma falsíssima atitude de contestação do "establishment" [340].

As opiniões de António Victorino D'Almeida, segundo José Reguila, foram compartilhadas na imprensa apenas por Correia Fonseca. As associações que o maestro suscitou por meio da televisão reverberaram e geraram críticas entre os músicos roqueiros portugueses, como o cantor Rui Veloso e António Manuel Ribeiro, vocalista da banda UHF, e também do maestro Pedro Osório, de alguns jornalistas e críticos musicais. O próprio Reguila foi um dos primeiros a se posicionar contra o maestro,

> (...) "a verdade que temos direito", o maestro só teve direito a pateada. Isto porque, na sua sanha desmedida contra o rock, António Victorino d' Almeida não poupou nada e nem ninguém, ao medir tudo pela bitola da mediocridade. E não o deve ter feito (só) por ignorância, pois utilizou formas sectárias de manipulação, quer pela escolha do (péssimo) fundo sonoro com que ilustrou as suas palavras, quer pela demagógica associação de efeitos musicais e de posturas em palco à repressão exercida pelas cargas de polícia e outras manifestações de violência[341].

---

[340] DP, 18/08/1984.
[341] *Ibidem*.

Além de afirmar que o rock tem o diapasão e o tom "repressivo, militarista, inquisidor", o maestro afirmou que os festivais e shows de rock são sinônimos de violência, drogas e esterco. Na mesma matéria, José Reguila comentou, utilizando-se do recurso da ironia para refutar as declarações de António Victorino D'Almeida,

> Este gênero de equiparações terá certamente surpreendido muitos putos, em especial aqueles que se fartam de comer no coco à entrada para os concertos de rock, pois é sabido que a Polícia raramente perde a oportunidade de malhar os jovens que se dirigem a tais concertos, ostensivamente convictos de assim contestarem esta sociedade[342].

Entre os roqueiros, o cantor e compositor Rui Veloso se posicionou contra as declarações do maestro e criticou a afirmação de que o rock era sinônimo de militares, militarismo e alienação. E desabafou, "Por favor, maestro, podia ter dito só que não gosta, que não entende, que é de outra geração"[343]. António Manuel de Almeida, do UHF, não se furtou de participar da polêmica e foi incisivo em suas críticas. Segundo o vocalista, o maestro não relacionou, primeiramente, a música com a sociedade em que viviam. O roqueiro defendeu a tese que o rock era mais um dejeto da poluente da sociedade industrial, justamente por isso, fazia sentido para muitos jovens e trabalhadores das cidades. Aliás, o roqueiro ressaltou que gostaria de ver o maestro discutindo música sinfônica com os trabalhadores sem ordenado, como no distrito de Setúbal, onde o roqueiro cresceu. Além do mais enfatizou,

> O que eu lamento é a ignorância do maestro, ou melhor, os olhos tapados. Primeiro, porque o maestro António Victorino D'Almeida me parece um ignorante; em segundo, porque me parece um censor de lápis azul; em terceiro, porque querendo parecer de esquerda, chega ao ridículo; em quarto, porque as ideias devem-se confrontar, mas os homens não precisam de exterminar ideias[344].

O fato é que o rock tanto no Brasil quanto em Portugal esteve às voltas com as críticas que buscavam associá-lo aos rótulos de alienante e/ou alienado, negando, assim, seu caráter político e contestatório. No entanto, roqueiros, críticos e até mesmo intelectuais saíram em defesa do rock, ressaltando que o aspecto político esteve presente desde a gênese do gênero. Enxergar o rock como um gênero alienante e alienado é medir por tabula rasa sua gênese, seu lado comportamental, sua ligação e influência na juventude, que utiliza o gênero como um instrumento de se posicionar e questionar a sociedade e a política. Ademais, o rock carrega

---

[342] DP, 18/08/1984.
[343] *Ibidem*.
[344] DP, 07/08/1984.

muitas vezes uma linguagem revolucionária que é captada, ouvidas e apropriada por parte da juventude.

4.2 – Rebeldes sem, por ou com causa? Rock e juventude.

> "Somos putos como vocês" (António Manuel de Almeida, banda UHF)[345].

O rock é um gênero musical que data do período pós-guerra e se tornou um fenômeno de massa, ganhando, inclusive, caráter universal. É uma música feita em grande parte por jovens e direcionada, sobretudo, para jovens. Por ter principalmente essa faixa etária como adepta, o rock de certa forma é uma ferramenta que a juventude utiliza – (in)conscientemente – para se afirmar perante a sociedade e o mundo. Não são somente as letras, as músicas, os solos de guitarra que atraem a mocidade, mas também o estilo, o jeito e os trejeitos, as maneiras que os grupos recriam e vivem o universo roqueiro. Muitas vezes o adolescente ou jovem acredita que é diferente e busca se diferenciar e se afirmar, procura e crê numa constituição de ser "diferente" e único, todavia (re)cria e vive em tribos e grupos que se vestem e se comportam de maneira análoga. É um querer se diferenciar, querendo ser aceito. O rock e suas canções são, também, de certa maneira, mecanismos que geram visões de mundo, bem como da compreensão da vida social e de um autocompreender-se do indivíduo (ENCARNAÇÃO, 2009, p.11-12).

Segundo o historiador Eric Hobsbawm (1995, p.317-318)[346],

> A juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade – que nos países desenvolvidos ocorria vários anos mais cedo que nas gerações anteriores – até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente. Os acontecimentos políticos mais dramáticos, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, foram as mobilizações da faixa etária que, em países menos politizados, fazia a fortuna da indústria fonográfica, que tinha de 70% a 80% de sua produção – sobretudo de *rock* – vendida quase inteiramente a cliente entre as idades de catorze e 25 anos.

[345] DN, 13/07/1981. Obs: Puto em Portugal significa jovem.
[346] Adotamos a categoria de juventude a partir das reflexões de Eric Hobsbawm (1995).

Hobsbawm (1995, p.320) também salienta que o rock e *blue jeans* tornaram-se marcas da "juventude 'moderna', das minorias destinadas a tornar-se maiorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960". De acordo com o historiador britânico (1995, p.324),

> (...) os jovens das classes alta e média (...) começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de "Raça" ou "Rhythm and Blues" das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos.

Por meio das letras do rock, é possível ter um caleidoscópio de visões de parcelas da juventude. Olhares ofuscados, atentos, míopes, contestatórios, marejados, preconceituosos, tristes, alegres, perdidos; um caleidoscópio multicolorido e multifacetado de olhares. Podemos tentar reconstituir visões sobre a política e seus tentáculos com olhares roqueiros.

O rock não se restringe apenas a bateria, baixo, guitarra(s) e voz, embora tais instrumentos estejam no cerne de uma banda roqueira. O amante ou apaixonado pelo rock relaciona-se muito além da execução dos músicos com seus respectivos instrumentos; dos simples aos sofisticados solos de guitarras; das descompassadas às sensualizadas danças de vocalistas; de estridentes ou roucos timbres dos cantores; da timidez simpática à desenfreada loucura num palco. Embora a apresentação, a dimensão e os jeitos e trejeitos dos músicos roqueiros sejam partes importantes para se compreender a relação entre o amante de rock e seus ídolos, servindo-se da relação de herói projetado, o rock mexe com a fluidez dos sonhos. Aos mais velhos, mesmo como uma leve brisa, traz ondas que vêm e vão se quebrando ora abrupta, ora lentamente, em passados navegados na neblina da eterna juventude; traz recordações e lembranças de seus anos vivenciados.

Como bem reflete o sociólogo português José Machado Pais (2003, p.127),

> (...) o rock cumpre uma função de *integração geracional*, ou seja, é um s*igno juvenil geracional* que funciona como um pólo gregário de sociabilidades juvenis. O rock atrai bastante os jovens porque, ao contrário do que acontece com outros gêneros musicais, é um estilo de música envolvente que não implica propriamente uma ruptura entre o compositor (ou executante) e o receptor. Há no rock um chamamento à participação conjunta dos jovens. A estrutura dos textos musicais, geralmente subordinados a formas de quadra e refrão, bem como a utilização de frequentes onomatopeias, incitam o auditório à participação, levam-no ao esquecimento momentâneo das normas e obrigações mais constrangedoras,

> gerando um espaço de ambivalência onde se joga um certo tipo de ascendência sobre a realidade e onde se vive a simbologia de um ritual que, de certa forma, corresponde ao apaziguamento ou à evasão do cotidiano.

O rock dialoga e canta para o arredio, a incompreensão, a melancolia, o questionamento que percorre os imaginários da juventude. Toca ao mesmo tempo na euforia, no destemido, na coragem, no medo, na construção de uma imagem de identidade e, por vezes, o rock toca na autodestruição de si e do outro. O rock ressoa, mesmo que pouco audível, no eterno ser jovem. É um lutar, questionar e, até, negar a passagem para a vida adulta. Mas mantém, muitas vezes, no adulto, mesmo que romanticamente, certo espírito ou ânimo de juventude. Talvez sem as mesmas utopias, os mesmos sonhos e devaneios, enfim, permite a convivência entre ares oníricos e, não há como deixar de perceber, a melancolia ou a inerente tristeza frente às muitas exigências e compromissos sociais para com a vida adulta.

De acordo com Eric Hobsbawm (1995, p.323):

> A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha de “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem tanta uniformidade quantos antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas.

O rock tem seu *corpus* momentâneo, datado, contextualizado, mas seu espírito, mesmo atuando com a força da indústria cultural com seu aparato de propaganda e autopropaganda, navega rumo ao braços e abraços de uma parcela grande de jovens. Ressoa na acústica paradoxal do sujeito; revela sentimentos que estão incrustados na sociedade, permeando a vida de uma grande parcela da população, especialmente da juventude. Toca nos acordes da harmonia e desarmonia do sujeito. Logo, é produtor e produto, bem como é reprodutor e reproduzido.

O rock é, muitas vezes, visto, compreendido e capturado por parte da juventude como um meio possível de dar vazão às emoções e aos sentimentos frente à sociedade, à família e ao mundo em si. Certa vez, perguntaram a Raul Seixas o porquê dos jovens gostarem de rock. O baiano, sem titubear, afirmou: porque os pais não gostam (DOLABELA, 1987, p.19).

O rock é um meio e um fim ao mesmo tempo em que parte da juventude se serve e é servida, por meio de canções, para dialogar, refletir e captar sentidos e sentimentos que

perpassam questões que são comumente vivenciadas pelos jovens. Isto é, questões da ordem do amor, sexo, drogas, tédio, festas e seus excessos, das incertezas e angústias frente os deveres e obrigações que a vida adulta exige e, também, questões que envolvem críticas à sociedade, ao consumo e ao sistema capitalista.

Desse modo, o rock é um importante mecanismo de interação e identificação para muitos jovens. Segundo Simon Frith (*apud* BEHR, 2010, p.50, tradução nossa), a plena integração da música pop com a cultura juvenil foi um desenvolvimento de uma nova forma de juventude, ou seja, os *teddy boys*. "Se o jovem sempre teve como ídolos estrelas de filmes, esportistas e cantores como Frank Sinatra e Johnnie Ray, a novidade do rock 'n' roll era que seus artistas eram 'um de si', ou seja, eram da mesma idade que os adolescentes e os jovens".

Como asseveraram Hernandez, L'Hoeste e Zolov (2004, p.09, tradução nossa),

> Ironicamente, na auto-identificação com a modernidade, ouvindo e dançando ao som de importados e versões nacionais, a juventude na América Latina foi subvertendo os valores tradicionais e patriarcais, ou *buenas costumbres*, dos mais velhos. Para os garotos, isso muitas vezes significava desafiar o próprio pai por zombaria (ou, possível e simplesmente reescrever) e os predominantes *standards* do machismo, por exemplo, pelo crescimento do cabelo comprido "como uma garota". Para as meninas, o rock pode ser especialmente libertador. Em sociedades (frequentemente) religiosa e socialmente conservadoras, as mulheres enfrentam enormes pressões para se adaptar ao sistema de valores patriarcais que as submete aos desejos e ambições do autoritarismo do homem – muitas vezes incluindo seus "libertados" namorados. A revolução do rock ofereceu assim novas possibilidades para as mulheres manifestarem suas revoltas contra os pais e as ideologias sociais que manteve as mulheres subservientes ao domínio masculino.

O rock capta e atrai, especialmente, a juventude, porque é muito mais que música, pois está ligada ao comportamental. Ele é ao mesmo tempo diversão e questionamento, efusão e introspecção, entusiasmo e melancolia. Ou seja, o rock é paradoxal e plural e boa parte dos jovens vive as contradições que a sociedade e o mundo adulto lhes apresentam.

De acordo com Paulo Chacon (1995, p.56-57),

> O que o rock busca é esse imprevisto, esse grito, essa lágrima. Fazendo o jovem refletir sobre seus valores (a família, o sexo, a droga, o amor, o irreal) ele contribui para a formação de um homem mais livre, mais conhecedor de si próprio e portanto mais consistente ao encarar as questões políticas *stricto sensu*, que atingem a sociedade como um todo. Retomando a psicologia reichiana, o jovem descobriu que antes de enfrentar o Leviatã capitalista ou socialista deveria enfrentar seus próprios fantasmas, o seu próprio Zé Ninguém.

O psicanalista Hélio Pellegrino traçou uma linha de pensamento interessante ao comentar a relação entre rock e juventude em entrevista concedida para o *Jornal do País*, em fevereiro de 1985. De acordo com Pellegrino, "De repente, a juventude é testemunha da falência da razão ocidental e percebe que a razão não tem razão. O rock e o movimento punk, por exemplo, são fundamentais para superar a camisa-de-força que o pensamento racionalista representa"[347]. O psicanalista salientou também que apesar dos meios de comunicação explorarem os movimentos jovens, lucrando comercialmente, eles são importantes para a divulgação do que é feito para modificar a estrutura social. Essa dubiedade era, de acordo com o entrevistado, benéfica para os movimentos jovens, porque os meios de comunicação não sabiam a extensão das manifestações. Ou seja, "é claro que quando se organiza um evento como o Rock in Rio, os meios de comunicação estão faturando. Mas, eles ao contrário do que muita gente pensa, não têm controle da situação. Talvez até estejam propagando o fim do poder organizado que eles representam"[348].

O psicanalista destacou que a descrença na sociedade levou muitos jovens a procurar "desesperadamente uma saída". E a música era uma forma importante para expressar a necessidade de novos valores que fugiam aos conceitos racionais impostos pelo sistema social. Aliás, o entrevistado sublinhou,

> A influência da música é maior que a dos políticos e escritores, por exemplo. As opiniões de músicos são, hoje, respeitadas e seguidas pela juventude, porque elas saem dos padrões sociais, e tudo o que representa novidade atrai os jovens. Para eles, tudo têm que ser feito sem nenhuma ordem, sem nenhuma razão. A juventude só acredita na ordem do amor e não aceita mais a centralização do poder[349].

Muitos músicos roqueiros acabam se tornando modelos e figuras de referência a serem seguidos e até mesmo imitados por adolescentes e jovens. Com isso, muitas vezes acabam se tornando, romanticamente, heróis projetados. Outro ponto importante é a relação que Eric Hobsbawm destacou, ou seja, "o herói cuja vida e juventude acabam juntas". Segundo o historiador (1995, p.318),

> Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias

[347] *Jornal do país*, semana de 21 a 27 de fevereiro de 1985.
[348] *Ibidem*.
[349] *Ibidem*.

> outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição.

Muitas vezes ocorre um processo de identificação entre o público – sobretudo adolescente e jovem – e a banda e/ou cantor de rock. O letrista e vocalista da Legião Urbana, Renato Russo, fez duas análises interessantes a respeito disso. Segundo o roqueiro, o que determinava a qualidade do rock era sua originalidade e, especialmente, a sinceridade do artista. Se a expressão pessoal do músico fosse inédita e criativa, e, "(...) se o artista consegue expressar o que todos os jovens sentem, mas não conseguem dizer, aí então teremos rock, que não é só um ritmo ou uma batida: é uma atitude (*apud* BRYAN, 2006, p.288). Noutro momento o músico, atento e lúcido sobre o campo musical, salientou (*apud* ASSAD, 2000, p.130),

> A única coisa que eu sei é o seguinte: as pessoas acompanham o que a gente faz não porque mostramos uma grande novidade – porque o rock não é nem um pouco original –, e sim porque o que nós fazemos já estava dentro delas. Então, um garoto compra um disco da Legião – dos Titãs, do Lobão, ou de quem quer que seja – e, antes de ir para o colégio, ele vai ouvir aquela música, vai pensar na vida, no país, no governo, na situação caótica, em ecologia, em crimes, em medos, angústias, felicidade. É legal você ter uma trilha sonora.

O rock, portanto, funciona, em alguns momentos, como um vetor capaz de proporcionar vazão a sentimentos, sensações e comportamentos relacionados com uma parcela de jovens. Como também, possibilita a reflexão, o questionamento e a identificação, por meio das canções, a respeito dos mais variados problemas que circulam na vida da juventude, como política, desemprego, incertezas, angústias, amor, solidão, incompreensão. Assim, as letras têm um peso simbólico importante, uma vez que assumem caráter de captadoras, portadoras e receptoras de mensagens. E a música, não menos relevante, pode proporcionar o clímax e o cenário para as mensagens serem incorporadas e apropriadas.

Os roqueiros do UHF resumiram, ainda antes do *boom* do rock português, a identidade e a temática da banda, fato que vai de encontro com o que estamos destacando,

> O UHF resume em si o conteúdo sonoro, (des)humano, do alcoolismo do homem jovem perdido das cidades. A existência de grupos de jovens, dedicando o tempo da vida ao ritmo deste tempo destrutivo – tempo de vida

> febril, vida magoada, vida intensa, vida procurada no exagero de reduzido significado[350].

Segundo os músicos, a banda resume o conteúdo sonoro dos jovens perdidos das cidades. Ou seja, é a trilha sonora de parte da juventude. É interessante destacar que muitos roqueiros, tanto brasileiros quanto portugueses, sobretudo na década de 1980, levando em conta o ano de lançamento do primeiro compacto ou LP das respectivas bandas e cantores, eram jovens que tinham idade média que girava em torno dos 23 para 25 anos de idade. Conforme ressaltou, o vocalista da banda portuguesa UHF, António Manuel Ribeiro: "Somos putos como vocês"[351]. E ser jovem, como o público, implicava, também, refletir sobre o comportamento da juventude frente à sociedade, os pais e sua atuação no mundo. Nesse sentido, selecionamos duas canções denominadas "Rebeldes sem causa". A primeira foi gravada pela banda Ultraje a Rigor e a segunda, pela portuguesa Táxi.

O embrião da banda paulista Ultraje a Rigor foi constituído pelos amigos Roger Moreira e Leospa. Ambos viajaram para os Estados Unidos em 1979, onde foram estudar, e trabalharam, esporadicamente, como faxineiros e entregadores de pizza. Em São Francisco, eles compuseram sua primeira canção chamada "Mauro Bundinha", que sacaneava um amigo em comum de ambos, demonstrando o espírito de humor, sarcasmo e ironia que viria marcar a futura banda. Ao retornarem ao Brasil, em 1981, animados com a experiência de compor e atentos com as novidades da *new wave* e do *punk*, decidem formar um conjunto de rock. Segundo Dapieve (2000, p.105), outro fator que incentivou os dois roqueiros a formar um conjunto foi o fato de assistirem aos shows dos *Beatles* em vídeos e perceberem que seus ídolos não eram tão bons quanto eles imaginavam. "Olha, ao vivo os caras não tocam tanto não, eles até erram", alegaram os amigos. A partir de *covers*, especialmente dos quatros roqueiros de Liverpool, eles montaram bandas que tiveram vários nomes como: The Littles, The Shitles, Shitheads, Pimenta do Reino, Fim da Picada. Já Ultraje a Rigor surgiu e foi adotado, segundo os músicos, por acaso, durante uma festa realizada em 1º de maio de 1982. Roger sugeriu "Ultraje" e consultou a opinião do guitarrista Edgard Scandurra. Este, sem entender claramente a pergunta respondeu: "que traje? O traje a rigor" (DAPIEVE, 2000, p.106).

Inicialmente, os músicos tocaram em pequenos bares e em algumas festas, com um repertório recheado de *covers*, transitando por canções dos *Beatles*, dos *Rolling Stones*, da Jovem Guarda, do *punk rock* e da *new wave*, além de temas de desenhos animados e seriados.

---

[350] DP, 28/08/1979.
[351] DN, 13/07/1981.

Durante esse período, o repertório de canções compostas pela banda foi crescendo e ganhando corpo, até chegar ao ponto de poderem tocar só músicas próprias, como ocorreu a partir de abril de 1983. Depois de algumas formações provisórias, que contaram, inclusive, com o guitarrista Edgard Scandurra – posteriormente substituído pelo guitarrista Carlinhos, em razão de se decidir pela exclusividade com a banda Ira! – O Ultraje a Rigor contaria com os seguintes músicos que participariam das gravações do primeiro LP: Roger Moreira (vocal e guitarra), Maurício (contrabaixo e segunda voz), Carlinhos (guitarra) e Leospa (bateria).

Percorrendo o circuito alternativo de casas noturnas e danceterias paulistanas, o Ultraje a Rigor chegaria a assinar contrato com a gravadora WEA, em 1983, por intermédio do produtor Pena Schmidt. Após uma apresentação no Teatro Lira Paulistana, o produtor, que foi técnico de som da banda Os Mutantes em fins dos anos 60 e início dos anos 70, e que viajou para a Inglaterra, onde entrou massivamente em contato com rock e toda estrutura que envolve o gênero, convidou-os para assinarem contrato. Antes do lançamento de um LP, a banda lançou dois compactos. O primeiro, lançado em 1983, trazia as canções *Inútil* e *Mim quer tocar*. Já o segundo, gravado em 1984, contava com *Eu me amo* e *Rebelde sem causa*.

Em 1985, os músicos iniciariam as sessões de gravação do primeiro LP intitulado *Nós vamos invadir sua praia* no estúdio Nas Nuvens. O estúdio, situado no alto do Jardim Botânico, era fruto da parceria do produtor Liminha, Gilberto Gil, Victor Farias e André Midani (ALEXANDRE, 2002, p.223). A escolha do repertório do disco foi feita pelo público paulistano por meio de uma votação realizada na Rádio Clube (DAPIEVE, 2000, p.108). Das onze músicas gravadas e lançadas no álbum, nove foram amplamente executadas pelas rádios, conseguindo, por sua vez, chegar a conquistar disco de ouro e platina. Uma canção da banda que faria sucesso, por exemplo, foi *Rebelde sem causa*, aliás, a canção ganhou um clipe do programa global *Fantástico*.

As letras do Ultraje a Rigor primam, especialmente, pela irreverência, o humor, o sarcasmo e pela crítica social. Com versos ácidos, porém, irônicos, o letrista Roger Moreira vai construindo, por meio de canções, cenários e retratos da sociedade e da juventude brasileira. Muitas letras podem ser associadas como modos de expressão dos anseios e das perspectivas culturais, sociais e políticas de uma parcela de jovens que – nascidos e crescidos durante a ditadura militar – tendiam a um fluído niilista e seguiam atrelados, especialmente, ao universo da cultura pop/rock.

As músicas da banda – bem como as do rock brasileiro dos anos 80 – apresentam, sobretudo, estruturas e harmonias baseadas, na maioria das vezes, em poucos acordes. Na canção *Rebelde sem causa* podemos constatar o sarcasmo, a acidez e ironia apresentada pelos

roqueiros da banda Ultraje a Rigor. Segundo Pepe Escobar, crítico da *Folha S. Paulo*, a tese da letra era ótima, pois, "toca na veia do problema de quase todo adolescente brasileiro, que termina adotando uma atitude passiva, conformista e de hedonismo barato frente a tudo porque em casa está tudo arrumadinho e os papais são 'liberados'"[352].

Rebelde sem Causa[353]

Meus dois pais me tratam muito bem
(O que é que você tem que não fala com ninguém?)
Meus dois pais me dão muito carinho
(Então porque você se sente sempre tão sozinho?)
Meus dois pais me compreendem totalmente
(Como é que cê se sente, desabafa aqui com a gente!)
Meus dois pais me dão apoio moral
(Não dá pra ser legal, só pode ficar mal!)
MAMA MAMA MAMA MAMA
(PAPA PAPA PAPA PAPA)

Minha mãe até me deu essa guitarra
Ela acha bom que o filho caia na farra
E o meu carro foi meu pai que me deu
Filho homem tem que ter um carro seu
Fazem questão que eu só ande produzido
Se orgulham de ver o filhinho tão bonito
Me dão dinheiro prá eu gastar com a mulherada
Eu realmente não preciso mais de nada

Meus pais não querem
Que eu fique legal
Meus pais não querem
Que eu seja um cara normal

Não vai dar, assim não vai dar
Como é que eu vou crescer sem ter com quem me revoltar
Não vai dar, assim não vai dar
Pra eu amadurecer sem ter com quem me rebelar

Primeiramente, gostaríamos de citar os comentários do letrista, Roger Moreira, a respeito da letra. Em entrevista ao jornalista Jamari França, do *Jornal do Brasil*, o roqueiro comentou na época,

> O rebelde aconteceu numa época que eu estava chateado e não sabia por quê. Meus pais tinham se separado há um ano, aí eu pensei que estava sentindo falta é da rebeldia. Eu sempre reclamava em casa, costumava me rebelar,

[352] FSP, 12/08/1984.
[353] MOREIRA, Roger Rocha. Rebelde sem causa. Intérprete: Ultraje a Rigor. In: ULTRAJE A RIGOR. **Nós vamos invadir sua praia**. Rio de Janeiro: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

> quando eles se separaram eu entrei numa de dar força para um e para o outro. Aí eu extrapolei para tirar um sarro em cima de filhinho de papai, que eu não era, embora minha segunda guitarra tenha sido minha mãe quem me deu e o carro que eu dirijo está no nome do meu pai. Eu acho a rebeldia muito importante para um cara amadurecer, não importa do jeito que os pais são, o cara vai acabar se revoltando, acho super saudável isso. Se o filho for igual ao pai, um dos dois é um panaca... ou os dois[354].

A discussão a respeito do que seja "filhinho de papai" – ou burguês – é uma discussão bem complexa, pois depende do referencial, de quem está falando e para quem se dirige e, sobretudo, com quem se está comparando. Mas há uma dissonância entre a opinião de Roger Moreira e o eu-lírico da canção, uma vez que ele critica justamente o estereótipo no qual ele se encaixa. É fato que Roger Moreira era filho de classe média urbana. Estudou em colégio particular, cursando o ensino primário e o ginásio no Colégio Liceu Pasteur e o ensino médio no Colégio Objetivo. Viajou e estudou inglês, embora tenha trabalhado na terra do Tio Sam, vindo a exercer, esporadicamente, no Brasil, a profissão de professor de inglês. Cursou até o terceiro ano no curso de Arquitetura na Faculdade Mackenzie.

Retornando à canção, o eu-lírico da música apresenta um jovem do sexo masculino e de classe média urbana, descrevendo sua relação, aparente e supostamente, harmônica e não conflituosa com seus pais. Aliás, é justamente o bom relacionamento, a demonstração sempre presente de carinho, a compreensão total e o apoio moral dos pais que marcam os versos do eu-lírico na primeira parte da canção, onde os *riffs* de guitarras e, especialmente, do contrabaixo se destacam. Como podemos constatar nos versos: "Meus dois pais me tratam muito bem [...] Meus dois pais me dão muito carinho [...] Meus dois pais me compreendem totalmente [...] Meus dois pais me dão apoio moral". Nessa parte, a cada verso cantado relatando as atitudes dos pais é intercalado com *backing vocals* de uma segunda pessoa (ou outras pessoas, em coro) indagando, como num diálogo, justamente os porquês do comportamento do jovem perante as atitudes de seus pais. Os progenitores ilustrados da canção estão sempre presentes, apoiando moralmente todas as atitudes do filho, compreendo totalmente as situações e vivências que são típicas da fase juvenil.

A impressão que a letra nos produz é que o excesso de zelo, de mimos e tolerância dos pais, na verdade impedem e/ou protegem supostamente o jovem de lidar com as angústias, as frustrações, as negações e também as privações que o viver em sociedade exige. É um excesso compreensão que gera a sensação de estarem criando filhos "mimados", sem consciência

[354] JB, 05/07/1985.

social e espírito crítico, que não sabem lidar com as portas fechadas que irão encontrar diante do mundo adulto. Por sua vez, suscita a impressão que os filhos, “rebeldes sem causa”, não saberão suportar os “nãos” da vida. E, justamente por tudo estar aparentemente dentro de uma lógica de ordem e harmonia – aliás, é o antônimo disso – é que as coisas não estão bem. É necessário o conflito, a independência, a atitude, a busca e autonomia para o jovem questionar, vivenciar e aprender a lidar com as angústias, problemas e, sobretudo, as responsabilidades. É importante assumir a consciência e o papel social e político.

Na segunda parte, não há só uma mudança de tom, mas a estrutura da linguagem musical da letra também se modifica. Os *riffs* das guitarras e do contrabaixo perdem destaque para a bateria e o canto. Desse modo, são relatados os “mimos” materiais que os pais proporcionam e até mesmo direcionam o comportamento do filho. Os pais propiciaram a conduta e as atitudes consumistas e niilistas do filho. Com todo apoio moral, sentimental e financeiro, o que mais era necessário? Será que o jovem não precisa de mais nada?

O refrão monossílabo “mama mama mama” e “papa papa papa”, cantando em cima do *riff* , podemos associar aos substantivos mamãe e papai, tanto pela raiz da palavra quanto pela sonoridade do vocábulo. Roger canta a primeira parte de forma escrachada e irônica deixando o monossílabo “mama mama mama” com características e sonoridades infantis.

Diferentemente das duas primeiras estrofes e do refrão os versos “Meus pais não querem/Que eu fique legal/Meus pais não querem/Que eu seja um cara normal” são cantados em forma de lamúria e queixa. “Meus pais não querem”, por exemplo, juntamente com acordes menores, cria um clímax mais melancólico e de queixume. O sarcasmo do último verso “Que eu seja um cara normal” está justamente na sutileza do verso. Pois ser normal é ter com que se rebelar, se revoltar é ter e ver problemas. É buscar compreender e crescer por meio das privações e negações. É poder buscar suas escolhas e questionamentos por meio de choques; é ter a presença castradora e criadora do limite; é viver sem os constantes mimos, que em excesso, acabam formando e gerando sujeitos sem consciência social e política, além, de propiciar doses de individualismo e egoísmo.

Para finalizar, a última estrofe, onde retorna mais uma vez ao *riff*, traz os versos “Não vai dar, assim não vai dar/ Como é que eu vou crescer sem ter com quem me revoltar/ Não vai dar, assim não vai dar/ Pra eu amadurecer sem ter com quem me rebelar”, os quais questionam justamente o excesso de mimos e o posicionamento, podemos assim dizer, liberal dos pais. Essa disposição onde as vontades, os desejos, a suposta compreensão de tudo que o filho faz e/ou mesmo a projeção de parte dos pais das vontades dos filhos acaba, segundo a letra, atrapalhando, redirecionando o amadurecimento, as escolhas, e o florescimento da

revolta e rebeldia com o modo operante da sociedade. Portanto, a canção *Rebelde sem causa* traz reflexões de comportamentos de pais e jovens e sua relação com a sociedade, com o outro e, logo, com a política e com o social.

Mas não foi só no Brasil que uma banda de rock gravou uma canção cujo título era "Rebelde sem causa". Em Portugal, o conjunto Táxi também lançou uma com título homônimo. O grupo foi formado no Porto, em 1979, por João Grande (voz), Henrique Oliveira (guitarra), Rodrigo Freitas (bateria) e Rui Taborda (baixo), e analogamente ao Ultraje a Rigor, a banda tinha como principal característica o humor, o sarcasmo, a ironia e a crítica social e política. Antes da Táxi existir, os quatros roqueiros tinham, desde 1975, um agrupamento chamado Pesquisa. As referências musicais se valiam especialmente do rock progressivo e de conjuntos como *Rolling Stones*, *Deep Purple*, Genesis, *T. Rex* e *Supertramp*. Com esse nome chegaram a gravar duas canções em inglês. A partir de 1979, orientados musicalmente pelo *punk rock* e pela *new wave*, os integrantes mudam o nome para Táxi e as composições passaram a ser orientadas por esses dois estilos e, sobretudo, depois do aparecimento de várias bandas portuguesas, passaram a compor e cantar na língua materna. Em 1981, a banda gravou seu primeiro LP intitulado simplesmente *Táxi*. Em pouco tempo o álbum se tornaria uma febre entre os jovens portugueses, alcançado rapidamente o disco de ouro (35 mil cópias). Em abril de 1982, lançaram seu segundo trabalho intitulado *Cairo*, que em três dias chegou à marca de 15 mil exemplares vendidos. A capa chamou muita atenção na época, pois era uma lata no formato do disco (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1246).

O *Diário de Notícias* publicou uma crítica de Pedro Pyrrait a respeito do LP *Cairo*. Segundo o crítico, o álbum era uma obra de maturidade e confirmava a capacidade do grupo em recriar o cotidiano em gestos musicais de enorme simplicidade, aliás, o agrupamento vivia intensamente os temas presentes no LP. O encanto do disco, de acordo com Pyrrait, estava "(...) no ambiente que se renova, de descoberta em descoberta, de fascínio em fascínio, como se a insatisfação se trocasse, em cada instante, pela enorme vontade de a ultrapassar. Amarga, por vezes, a música dos Táxi procura novos lugares para respirar e transpirar (...)"[355]. Segue baixo a letra da banda portuense.

[355] DN, 13/06/1982.

Rebelde sem causa[356]

Ainda não consigo dominar
Este meu comportamento
Tudo nada fazem-me exaltar
Torna-me a vida um tormento

E se eu tento explicar
Não me ouvem, tenho de lutar

Muitas vezes eu tento aguentar
Fico irreconhecível
Mudo os gestos e mudo o meu olhar
Fico com um ar terrível

E se eu tento explicar
Não me ouvem, tenho de lutar

Só quero gritar, só quero gritar
Só consigo gritar Rebelde sem causa
Só quero gritar, só quero gritar
Só consigo gritar Rebelde sem causa

Nem castigos, nem fortes punições
Me fazem parar
Tenho sempre as mesmas reações
Continuo a gritar

E se eu tento explicar
Não me ouvem, tenho de lutar

Só quero gritar, só quero gritar
Só consigo gritar Rebelde sem causa
Só quero gritar, só quero gritar
Só consigo gritar Rebelde sem causa

A composição musical apresenta poucos acordes e poucas variações de tons. A letra, diferentemente de outras do próprio conjunto, não frisa a ironia, o humor e o sarcasmo para retratar o cotidiano jovem e o cenário político, cultural e social de Portugal. Os versos são diretos, sem uso de metáforas e sem conotação irônica, mas nem por isso é menos importante.

A canção retrata um comportamento bem peculiar de muitos jovens e adolescentes, ou seja, o rebelar-se. O adjetivo rebelde significa, “Que se rebela contra autoridade constituída. Obstinado”. Já o verbo rebelar exprime, “Despertar em (alguém) resistência ou oposição (a governo ou autoridade). Não aceitar, ou lutar contra a autoridade ou governo instituídos.

[356] TÁXI. Rebelde sem causa. Intérpretes: Táxi. In: Táxi. **Cairo**. Lisboa: PolyGram, 1982. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Manifestar-se contra”[357]. Ser rebelde ou se rebelar é uma propriedade muito marcante nessa fase da vida. A figura do adulto (da autoridade em geral, seja no âmbito privado, seja no público) representa, muitas vezes, para os jovens, a institucionalização, a continuação e a preservação de tudo que engloba o viver e estar na sociedade. Logo, é um duplo vetor, pois, de um lado, representa tudo que ela tem de mais perverso, nocivo, enfadonho e entediante, e, de outro lado, configura as regras, valores e normas a serem transmitidas, apropriadas e seguidas.

As três estrofes – ambientadas por um contrabaixo que se destaca e por uma guitarra dedilhada, que por sua vez contribuem para destacar os comportamentos dedilhados e detalhados da letra –, “Ainda não consigo dominar/ Este meu comportamento/ Tudo nada fazem-me exaltar/ Torna-me a vida um tormento”, e “Muitas vezes eu tento aguentar/ Fico irreconhecível/ Mudo os gestos e mudo o meu olhar/ Fico com um ar terrível” como “Nem castigos, nem fortes punições/ Me fazem parar/ Tenho sempre as mesmas reações/ Continuo a gritar” pincelam o mal estar geral que permeia o cotidiano e a vida juvenil. O interessante é que o eu-lírico tem consciência de seu comportamento exaltado, inquieto e rebelde, aliás, o mesmo não consegue dominar sua atitude. “Tudo nada” – uma boa sacada da banda ao se utilizar do recurso do oximoro – o faz exaltar, mesmo que isso acarrete punições. Já que suas explicações não são aceitas ou mesmo ouvidas, o melhor é gritar, fazer-se ouvir.

O refrão é interessante ao expressar que o eu-lírico somente queria e só conseguia gritar “Rebelde sem causa”. Pois, a nosso ver, há várias causas embutidas no grito, no agir e na atitude rebelde do jovem. No repertório roqueiro, por exemplo, tanto do rock brasileiro como do português, há canções que tratam sobre a repressão e os abusos de poder por parte da polícia, o desemprego, a situação caótica que se encontrava a juventude, as guerras civis e militares, o alistamento militar obrigatório, a poluição, a miséria, o consumismo, o mal estar geral. Muitos roqueiros e jovens reagiam e se rebelavam justamente contra tudo isso. O que estava em pauta não eram as grandes causas, como as revoluções, o comunismo, o socialismo ou mesmo a criação de uma sociedade alternativa. As causas estavam relacionadas ao cotidiano e aos problemas intrínsecos do jovem, como o desemprego, a falta de oportunidade, a miséria, a descrença com o futuro. Vale lembrar que, na década de 1980, intensifica-se a segmentação das ações políticas, sobretudo com o fortalecimento e crescimento de novos movimentos sociais. De acordo com Eric Hobsbawm (1995, p.393), “A história dos vinte

[357] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI*: o minidicionário da língua portuguesa. 4. Ed. ver. ampliada. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.584.

anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise".

A canção do conjunto Táxi retrata muito bem um contexto que muitos jovens sentem e vivenciam durante a fase juvenil. Ou seja, a crítica e o inconformismo frente às questões da sociedade e os problemas de relacionamento com o tudo que os cerca. O interessante é que a letra da canção pincela algo muito singular, o espírito crítico muitas vezes está presente em boa parcela dos jovens, mesmo que para isso, não seja necessário ter um "inimigo" claro, visível e presente, como, por exemplo, a ditadura militar. A letra é simples, no entanto, nem toda letra precisa, necessariamente, ser metafórica para criar prisma e caleidoscópio. A recepção, tão cara a nós historiadores, é um desafio ardiloso e, por vezes, nebuloso. Como o ouvinte incorpora, vivencia ou, simplesmente, escuta e projeta uma canção é uma incógnita. Pode ser circunstancial, momentânea, presencial, corriqueira, diária e/ou contínua. Aliás, depende de muitos outros fatores como psicológicos, sociais, culturais, político, emocionais e geográficos. A canção, a letra, o poema, logo a arte em si, depois de gravada, publicada e executada não pertence mais – com sua devida proporção, pois não estamos falando em direito autoral e propriedade da obra – ao artista. Ela pertence ao outro, isto é, ao fã, ao ouvinte, ao leitor.

Se a canção "Rebelde sem causa", à brasileira, estava afinada pelo diapasão da ironia e crítica ao jovem conformista, hedonista, mimado – muito devido aos pais "liberais" – e, especialmente, sujeitos sem consciência social e política, a canção à portuguesa, seguia sintonizada na necessidade da juventude ser ouvida e se fazer presente. Era necessário gritar para se fazer ouvir; lutar para espaço conquistar e adentrar os caminhos e se fazer respeitar. Isto é, atributos juvenis muito arraigados como a forte necessidade de reconhecimento e aceitação, o questionamento e não concordância de boa parte do mundo adulto e da sociedade que os esperam.

4.3 – Rock de caserna: a força "armada" roqueira

> "Eu tentei fugir não queria me alistar/ Eu quero lutar, mas não com essa farda"

(Edgard Scandurra, guitarrista da banda Ira!)[358].

Roberto Muggiati traçou em sua obra "Rock: o grito e o mito" uma conclusão interessante para o capítulo "Canção/Revolução" (1981, p.29). De acordo com o jornalista,

> Ela (a música rock) não é, como pretende o crítico Stanley Booth, "apenas um pouco de páprica no jantar nuclear de TV". Mas também não é, como querem muitos radicais da contracultura, a *revolução*. Segundo Hayden, "grande parte dos acontecimentos dos próximos anos nos Estados Unidos se moverá em torno da luta dos jovens para controlar e defender certas 'zonas liberadas". Assim, se Woodstock aparece como a pré-estreia da sociedade utópica do futuro, resume, por outro lado, as contradições do mundo em 1969. "Três dias de música, paz e amor". Três dias apenas, num fim de semana, sob o olhar vigilante e condescendente de familiares e policiais. Jean-Luc Godard, que fez um filme com os Rolling Stones (*Sympath for the Devil*) e outro com o Jefferson Airplane (*One American Movie*), sintetiza o dilema revolução política/revolução cultural na última frase de *A chinesa*: "(...) Eu pensava ter dado um grande salto para a frente e percebo que na verdade apenas ensaiei os tímidos primeiros passos de uma longa marcha".

O rock não foi e não é a revolução política que, por exemplo, muitas pessoas da contracultura, utopicamente, imaginaram e projetavam nos anos 1960. O produto final do rock é, como assevera Paulo Chacon (1995, p.51), "(..) enquanto questionamento político, necessariamente superficial. Porém eficaz". No entanto, o rock carrega, muitas vezes, uma linguagem revolucionária. O autor esclarece que algumas canções, de Bob Dylan, Giani Morandi e Jonh Lennon que criticavam a guerra do Vietnã, reforçavam nos ouvintes de suas canções um "movimento interior de resistência a ela, acabavam por provocar toda uma postura decisivamente para que o Estado americano reconhecesse sua derrota e abandonasse o Vietnã em 1975" (CHACON, 1995, p.51-52).

As reflexões de Chacon podem ser sustentadas e exemplificadas por um episódio que envolveu o filósofo alemão Herbert Marcuse. De acordo com Caroline Carvalho (2010, p.63) Marcuse publicou, em 1967, o artigo "A arte na sociedade unidimensional", que segundo ela "(...) retrata a arte como única linguagem revolucionária, como a esperança para uma mudança social". O filósofo alemão ao se referir às manifestações estudantis comentou:

---

[358] SCANDURRA, Edgard. Núcleo base. Intérpretes: Ira!. In: IRA!. **Mudança de comportamento**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

> Quando assisti e participei de suas demonstrações contra a guerra do Vietnã, quando os ouvir cantar as canções de Bob Dylan, senti de algum modo, e isto é muito difícil de definir, que esta é na verdade a única linguagem revolucionária que hoje nos resta. Isso pode soar romântico, e muitas vezes me censuro por ser talvez demasiado romântico em avaliar o poder radical, libertador da arte (*apud* CARVALHO, 2010, p. 63-64).

Obviamente que não foram as canções roqueiras que puseram fim à terrível Guerra do Vietnã. Mas, as músicas tiveram, conforme Chacon (1995, p.52), um papel catalizador e unificador de vontades individuais. E essas vontades necessitavam justamente de um meio de massa para terem um comportamento de massa. O historiador ainda salienta, "O rockeiro exerce seu papel político ao cantar ou compor, e nada mais pode ser pedido a ele".

Chacon (1995, p.52) sustenta sua afirmação ao citar o exemplo de John Lennon que, segundo ele, ao ser questionado a respeito da possibilidade dos *Beatles* se reunirem novamente para apresentação em um grande concerto, cuja renda seria revertida em prol das populações pobres do Cambodja ou da América Latina, John Lennon teria afirmado, "De onde as pessoas tiraram essa ideia (...)? Pode-se despejar dinheiro infinitamente no Peru, no Harlem ou na Inglaterra e nada acontecerá. Não haverá concerto. Teríamos de dedicar o resto da vida a uma excursão mundial, e eu não estou preparado para isso". Noutro momento do texto, Chacon (1995, p.54) cita novamente o roqueiro inglês para ilustrar o limite e o papel do músico enquanto agente político. Ainda como integrante dos *Beatles*, John Lennon ao ser perguntado a respeito da Guerra do Vietnã colocou-se contra ela e destacou: "Mas não há muito que eu possa fazer a respeito disso. Tudo que nós (*Beatles*) podemos fazer é que nós não gostamos dela".

Acreditamos que o roqueiro – o músico em geral – pode exercer seu papel político não só por meio de canções, mas também pelo posicionamento, comportamento e declarações que assume e adota perante a sociedade. Com base nas considerações teóricas de Pierre Bourdieu o músico ao dar publicidade a respeito de seu posicionamento frente a qualquer tema está, independentemente da vontade dele, criando e gerando representações e visões de mundo que podem ser adotadas, mesmo que parcialmente, por uma parcela de fãs. O músico roqueiro e tudo que engloba seu comportamento acaba muitas vezes, como já ressaltamos, sendo referência de vida, especialmente, para alguns adolescentes e jovens. É bem provável que quando os *Beatles* se posicionaram contra a Guerra do Vietnã, a atitude dos músicos pode ter corroborado e incentivado muitos fãs da banda a se colocarem também contra a guerra.

A relação entre rock e guerra não foi só uma particularidade dos cantores e bandas inglesas e americanas. Embora esses roqueiros e jovens convivessem mais de perto com a

sombra e o terror da guerra, o tema, como o rock, é universal. Aliás, não só os conflitos armados, mas a fome, a opressão, o desemprego, a miséria, por exemplo, são consequências e motes universais tão caros aos jovens, roqueiros ou não. Os versos dos Titãs resumem muito bem a universalidade de alguns problemas, mazelas e sentimentos da humanidade, "Miséria é miséria em qualquer canto"[359].

O jornal *O Globo* publicou a matéria "O rock invade a Argentina: os astros se chamam Charly Garcia, David Lebon, Luís Spinetta" e destacou que havia um *boom* do rock nacional, o qual trazia canções que retratavam os mais variados temas, dentre eles a política. Como o caso do roqueiro Leon Gieco que compôs "Só peço a Deus", interpretado por Mercedes Sosa, em referência à Guerra das Malvinas, cujos versos destacavam: "Só peço a Deus que a guerra não me seja indiferente, é um monstro grande e pisa a pobre inocência da gente"[360].

No Brasil a banda Secos & Molhados musicou o poema "Rosa de Hiroshima", do poeta Vinícius de Moraes. A canção se transformou num grito de protesto contra as consequências nefastas que as bombas atômicas ocasionaram em Hiroshima e Nagasaki. A bomba é comparada a uma rosa, pois, quando o artefato destruidor explode parece com o desabrochar de uma rosa. Vinícius de Moraes recria metaforicamente o cenário de destruição e de incertezas que a bomba atômica criou e instiga o ouvinte a pensar no futuro da cidade de Hiroshima. A flor, a rosa, que é vista e simbolicamente associada à beleza, ao amor, a paz e a delicadeza, nesse caso é citada como sinônimo de caos e terror. Eis alguns versos, "Pensem nas crianças/ Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas/ Pensem nas mulheres/ Rotas alteradas/ Pensem nas feridas/ Como rosas cálidas/ Mas, oh, não se esqueçam Da rosa da rosa/ Da rosa de Hiroshima/ A rosa hereditária/ A rosa radioativa/ Estúpida e inválida"[361].

Uma temática próxima à da guerra foi o alistamento e serviço militar. Inclusive, essa relação entre rock e forças armadas serviu de pauta para a revista *Veja*, em 1986. Na matéria "Rock de Caserna" eram citadas a Legião Urbana, com o lirismo de "Soldados" ("Nossas meninas estão longe daqui/ Não temos com quem chorar e nem pra onde ir/ Se lembra quando era só brincadeira?/ Fingir ser soldado a tarde inteira? [...] Quem é o inimigo?/ Quem é você?/

---

[359] ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; MIKLOS, Paulo. Miséria. Intérpretes: Titãs. In: Titãs. **Õ blesq blom**. Rio de Janeiro: WEA, 1989. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.
[360] OG, 15/11/1982.
[361] CONRAD, Gerson; MORAES, Vinícius de. Rosa de Hiroshima. Intérpretes: Secos & Molhados. **Secos & Molhados**. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 9.

Nos defendemos tanto, tanto sem saber/ Por que lutar”[362]), o cantor Raul Seixas, e sua a contundente “Mamãe eu não queria” que contava a história de um jovem que não queria servir o Exército (“Mamãe eu não queria/ Servir o Exército/ Não quero bater continência/ Nem pra sargento, cabo ou capitão/ Nem quero ser sentinela/ Que nem cachorro vigiando portão”[363])[364], além do Ira! com a autobiográfica “Núcleo Base”, tema de nossa próxima interpretação.

Como já afirmamos, a maioria dos roqueiros brasileiros pesquisados pertencia à classe média urbana. Mas nem todos nasceram em berços esplêndidos, como é caso, por exemplo, do vocalista Nasi e do guitarrista e segunda voz Edgard Scandurra, ambos do Ira!. Aliás, os dois ajudavam financeiramente seus pais com os cachês dos primeiros *shows* do conjunto. Como várias bandas nacionais e internacionais, o embrião da banda começou a ganhar corpo a partir do encontro de dois colegas na escola. Os dois roqueiros se conheceram no Colégio Basílio Machado, na Vila Mariana, em São Paulo, e deram os primeiros passos do conjunto que contaria com mais dois integrantes, André Jung (bateria) e Gaspa (contrabaixo).

Nasi, posteriormente, frequentou e não chegou a concluir o curso de História na USP. Já Edgard Scandurra, guitarrista canhoto, que tocava seu instrumento sem inverter as cordas, no final dos anos 1970 e início dos 1980, chegou a integrar cinco bandas, Ultraje a Rigor, Cabine C, Smack, Mercenárias (nesta como baterista) e, é claro, o Ira!. O nome da banda foi inspirado no grupo terrorista IRA, o *Irish Republican Army* (Exército Republicano Irlandês) e revela referências do *punk*, pois o nome traz arpejos da atitude, da vontade de chocar e provocar a sociedade.

Edgard Scandurra era um guitarrista autodidata e desde os primeiros acordes da banda Ira! chamava atenção como instrumentista, sendo posteriormente eleito um dos melhores guitarristas do rock brasileiro, pelas revistas *Bizz* e *Rolling Stones*. Em 1981, embora o guitarrista tenha tentado “fugir” do alistamento militar, ele foi convocado pelo Exército, servindo no 2º Batalhão de Guarda de São Paulo por dois anos. História de vida que serviu de inspiração para compor “Núcleo Base”, lançada no primeiro álbum do conjunto, intitulado *Mudança de comportamento*.

---

[362] RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Soldados. Intérpretes: Legião Urbana. In: Legião Urbana. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 9. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

[363] SEIXAS, Raul. Mamãe eu não queria. Intérprete: Raul Seixas. **Metrô linha 743**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

[364] *Veja*, 26/02/1986. Obs: A canção do cantor baiano foi proibida pela Censura de ser executada nas rádios.

Núcleo base[365]

Meu amor eu sinto muito, muito, muito, mas vou indo
Pois é tarde, é muito tarde e eu preciso ir embora
Sinto muito meu amor, mas acho que já vou andando
Amanhã acordo cedo e preciso ir embora
Eu queria ter você, mas acho que já vou andando
Outro dia pode ser, mas não vai dar pra ser agora
La lala lalalala

Eu tentei fugir não queria me alistar
Eu quero lutar, mas não com essa farda
Eu tentei fugir não queria me alistar
Eu quero lutar, mas não com essa farda

E já está ficando tarde e eu estou muito cansado
Minha mente está tão cheia e estou me transbordando
Você pensa que sou louco, mas estou só delirando
Você pensa que sou tolo, mas estou só te olhando
La lala lalalala

Eu tentei fugir não queria me alistar
Eu quero lutar, mas não com essa farda
Eu tentei fugir não queria me alistar
Eu quero lutar, mas não com essa farda
Mas não com essa farda. Mas não com essa farda
Mas não

O título da canção "Núcleo base" remetia, segundo a revista *Veja*, ao contingente de recrutas que serve no Exército por um tempo maior que o regulamentar de um ano. De acordo com Edgard Scandurra, "O Exército surge na vida de todo jovem aos 18 anos, e além disso crescemos ouvindo falar em guerra fria e guerra aos trombadinhas, por isso, nada mais natural que se utilize o tema na música"[366]. Pode-se acrescentar que a maioria dos roqueiros brasileiros cresceu no período da ditadura militar, fato que pode ter contribuído para a repulsa ao alistamento militar obrigatório.

A música composto pelo contrabaixo, que executa a tônica do acorde, e a guitarra do letrista e compositor Scandurra, que varia entre o *riff* que marca a introdução, a segunda e a terceira estrofe, e alguns improvisos. A bateria também é importante, especialmente no final da canção, em que ela se aproxima de uma batida militar. O canto rouco de Nasi se complementa com o tom agudo de Scandurra na onomatopeia "La lala lalalala" e, sobretudo, em partes do refrão.

---

[365] SCANDURRA, Edgard. Núcleo base. Intérpretes: Ira!. In: IRA!. **Mudança de comportamento**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.
[366] *Veja*, 26/02/1986.

A letra é direta e retrata uma cena bem comum entre jovens que estão a servir as Forças Armadas. Conta a história do drama de um recruta que durante a noite estava a flertar com uma garota. Embora o novato desejasse continuar noite adentro, as obrigações e os deveres militares o aguardavam na manhã seguinte. Mas são os versos do refrão que são incisivos e críticos ao alistamento militar obrigatório. Cantados na primeira (Nasi) e segunda (Scandurra) voz, o eu-lírico da canção ressalta que gostaria de lutar, desde que não fosse com a farda e com os ideais militares. A luta era outra, como dispõe o *realese* do LP, "É o poder que deve ser combatido, nascendo o Ira! de um sujeito que não consegue sorrir das coisas que vê". Aliás, a temática militar e da guerra também aparecia no álbum com a canção "Ninguém precisa da guerra" ("Como se fosse fácil entender/ Que eu preciso de paz/ Não preciso da guerra/ O jovem pode levantar cedo/ Com um sorriso toda manhã"[367]).

A respeito das canções que tratavam da temática das Forças Armadas, a revista *Veja* em sua matéria "Rock de Caserna" concluía, fazendo alusão ao sucesso da Blitz "Você não soube me amar" que, gravada pela banda Blitz no LP *Aventuras da Blitz* lançado em setembro de 1982, continha os versos: "Garçom, uma cerveja (só tem chope)" e "Ok, você venceu / batata frita",

> Refletidas em letras críticas e poéticas, ou em videoclips, a "aliança" entre rock e Forças Armadas, enfim, tem sido responsável por momentos de originalidade na MPB. Trata-se de mais uma peripécia da geração chope com batata frita, os jovens músicos que, independentemente da qualidade das partituras que executam, tentam ilustrar em suas letras, o rosto do país[368].

Em terra além-mar, a banda UHF compôs "Notícias de El Salvador", lançada no álbum *Estou de passagem*. Segundo o letrista António Manuel Ribeiro, a ideia da canção não era a panfletagem, mas, justamente, chamar a atenção para a guerra em si[369]. O refrão trazia versos ácidos e cínicos, "Porque é que tu morres em El Salvador/ Onde é que isso fica El Salvador/ É neste mundo ou noutro pior"[370]. Mas a canção que chamou mais atenção, sendo muito executada pelas rádios, foi "Máquina Zero", interpretada por Rui Veloso. O cantor lançou, em 1983, seu terceiro LP, com letras de seu parceiro musical Carlos Tê, intitulado *Guardador de margens*. O LP, como os dois anteriores, *Ar de rock* (1980) e *Fora de moda* (1982), ganhou o prêmio de melhor álbum da revista *Música & Som*. No repertório, a faixa

---

[367] SCANDURRA, Edgard. Ninguém precisa da guerra. Intérpretes: Ira!. In: IRA!. **Mudança de comportamento**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 7.
[368] *Veja*, 26/02/1986.
[369] DP, 10/04/1982.
[370] RIBEIRO, António Manuel; PERES, Carlos. Intérpretes: UHF. In: UHF. **Estou de passagem**. Lisboa: Valentim Carvalho, 1983. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

"Máquina zero", trazia também algumas referências de um jovem que tentou fugir, sem sucesso como o eu-lírico da canção do Ira!, do alistamento militar,

Máquina zero[371]

Fui à inspecção ao quartel de infantaria
Estava no edital da junta de freguesia
Depois de inspeccionado deram-me uma guia
Com um carimbo chapado dizendo que servia

Ainda argumentei e disse que não ouvia
Não regulava bem e que tinha miopia
O capitão mirou-me no seu ar de comando
E o sargento mandou-me um sorriso de malandro
Do bolso tirou a velha máquina zero
E tugindo gozou pró ano cá te espero

Eu não quero ir à máquina zero
Eu não quero ir à máquina zero

Um dia na recruta fui limpar a latrina
O rancho veio-me à boca e faltei à faxina
O sargento de dia não me deixou impune
Levou-me à companhia e aplicou-me o RDM
Aqui nada se aprende odeio espingardas
Não fui feito para isto e tenho horror a fardas

Eu não quero ir à máquina zero
Eu não quero ir à máquina zero

Não me façam guerreiro eu nunca fui audaz
Sou um gajo porreiro só quero viver em paz

Eu não quero ir á máquina zero
Eu não quero ir à máquina zero

Nunca fiz inimigos em nenhum continente
Não dividam o mundo em leste e ocidente
Pactos e alianças são um bom remédio
Para entreter marechais e lhes combater o tédio
Pactos e alianças são um bom remédio
Para entreter marechais e lhes combater o tédio

Eu não quero ir à máquina zero
Eu não quero ir à máquina zero

No terceiro álbum, Rui Veloso tocou, além de guitarra, *slide*, baixo, percussão, cabaça, órgão e clavinete. Nas gravações, foram usados instrumentos de sopro como trompete (Luis

[371] TÊ, Carlos. Máquina zero. Intérpretes: Rui Veloso. In: Rui Veloso. **Guardador de margens**. Lisboa: EMI, 1983. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

Moreira), sax soprano, flauta e saxofone tenor (Naná Sousa Dias). Em “Máquina zero” a música não apresenta uma guitarra com timbre pesado, muito menos é um *riff* agressivo e/ou traz o vigor e nem a cólera do *punk*. Quando se imagina um hino roqueiro contra o alistamento militar e/ou anti-militarismo é bem possível que pensemos, de chofre, numa letra e música corrosiva, acidulada e pesada. No caso em tela, era o oposto.

O enredo da letra se divide em cinco partes. Já música se divide numa linha rítmica e melódica que estrutura as estrofes e outra que é estabelecida para o canto do refrão. A primeira parte da letra (duas estrofes iniciais) narra a história de um jovem que foi à junta militar para alistamento obrigatório e acabou sendo convocado. O eu-lírico da canção, em tom de galhofa, detalha suas peripécias e artimanhas – sem sucesso que iam desde problemas de visão e audição e até menos insanidade mental –, para tentar escapar às obrigatoriedades do serviço militar, “Ainda argumentei e disse que não ouvia/ Não regulava bem e que tinha miopia”. Num segundo momento (quatro primeiros versos da terceira estrofe), são descritos as dificuldades do recruta, que não queria servir à pátria, em executar os afazeres e obrigações que o serviço militar proporciona. O jovem foi encarregado da limpeza do banheiro, no entanto, o recruta não conseguiu cumprir a tarefa incumbida e, logo, por questão de disciplina e hierarquia, acabou sendo punido por sua falta pelo Regulamento de Disciplina Militar (RDM). A terceira parte é composta pelos versos “Aqui nada se aprende odeio espingardas/ Não fui feito para isto e tenho horror a fardas/ Não me façam guerreiro eu nunca fui audaz/ Sou um gajo porreiro só quero viver em paz”, os quais criticam abertamente, sem o uso da zombaria, do universo das casernas, com suas espingardas e fardas – boa rima, por sinal –, e construção de soldados/guerreiros. O eu-lírico não estava para os instrumentos, armas, conduta militar e guerra, mas para a paz.

A quarta parte é estruturada pelos versos, “Nunca fiz inimigos em nenhum continente/ Não dividam o mundo em leste e ocidente/ Pactos e alianças são um bom remédio/ Para entreter marechais e lhes combater o tédio/ Pactos e alianças são um bom remédio/ Para entreter marechais e lhes combater o tédio”, reafirma a conduta de paz e até propõe uma solução para as guerras e conflitos por meio do diálogo, pactos e alianças, sendo, inclusive, um bom exercício e remédio para curar o tédio dos militares.

As quatro partes citadas acima são estruturadas por uma música *swingada* que cria um clímax dançante, espontâneo e jocoso, que dialoga, perfeitamente, com o enredo da letra, que varia entre partes que o sujeito viveu situações engraçadas, atrapalhadas e críticas. Letra e música se fundem e complementam o objetivo de criticar e se posicionar contra o alistamento

por meio de pitadas de humor e ironia e com um ritmo dançante, respaldados pelo clima de paz e aliança da última estrofe.

Por fim, no refrão, tanto a letra quanto a música, diferentemente das outras estrofes, configura-se um clima tenso, impositivo e lamentoso do eu-lírico. O timbre melancólico da notas da guitarra se estende pelos versos criando um efeito de eco que corrobora para enfatizar o drama do verso. “Eu não quero ir à máquina zero” é uma alusão não só aos cabelos bem tosados impostos aos recrutas, mas acaba se tornando um símbolo e um grito antimilitarismo.

4.4 – Mestre, eu vi El Rei andar de quatro.

> Eu vi El Rey andar de quatro,
> de quatro patas reluzentes.
> E quatrocentas mortes... (João Ricardo E Gerson Conrad, integrantes do Secos & Molhados)[372].

Marcelo Caetano, em seus últimos anos de governo no regime do Estado Novo, começou a sentir que o panorama político, social, cultural e econômico estava a se transformar e não lhe era favorável. As guerras coloniais, que se iniciaram em 1961, no Noroeste de Angola, e se alastraram por Moçambique e Guiné-Bissau, deixavam cada vez mais profundas marcas e crescia o sentimento de repulsa do povo português frente ao regime. A sociedade portuguesa também havia, mesmo que lentamente, se modificado. Se, por um lado, ela vivia muito atrelada ao mundo rural, mesmo com o êxito da população de baixa renda e da elite, de outro lado, a classe média urbana passava por um momento de expansão e, especialmente, de mutação de seus valores. Marcelo Caetano lembraria anos mais tarde, que durante seu governo ele havia assistido “ao espetáculo de uma burguesia a desmoronar-se a partir de suas bases morais, com uma Igreja em crise, meios de comunicação cada vez mais infiltrados por elementos esquerdistas e agitação acadêmica (...)” (*apud* RAMOS, 2009, p.702). O que estava ocorrendo era o fortalecimento da esquerda política, da classe média e do campo cultural.

---

[372] CONRAD, Gerson; RICARDO, João. El Rey. Intérpretes: Secos & Molhados. In: Secos & Molhados. **Secos & Molhados**. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

Os anos do governo de Marcelo Caetano foram, também, uma época de grande expansão do consumo cultural, mesmo com a força e atuação implacável da Censura. Em março de 1972, por exemplo, foram apreendidos numa livraria em Queluz, cerca de 400 exemplares de 138 publicações com teor "marxistas-leninistas" e pornográficas. Segundo Ramos (2009, p.703), "A polícia política conhecia bem o PCP, mas menos a nova extrema-esquerda. A censura viu-se assoberbada 'pela revolução que se está tentando operar nos costumes e na moral"'. Escritores de oposição ao governo ganharam notoriedade e, especialmente, conseguiam sucesso de vendas, como António José Saraiva, cujo ensaio "Inquisição e Cristãos Novos" que chegou à marca de 20 mil exemplares, em 1969.

Ainda nesse período, o conglomerado de música Sassetti[373] contratou para seu catálogo alguns músicos opositores ao regime do Estado Novo que estavam exilados, como José Mario Branco e Sérgio Godinho, além da banda Petrus Castrus. O conjunto gravou, em 1973, o álbum *Mestre* em um dos mais renomados e sofisticados estúdios da França, em Châteuad' Herouville, em Paris. O disco girava em torno da temática do regime do Estado Novo, e pela "conjuntura política da época, pela interpretação do grupo e inclusão no fonograma, ou escritos com uma intenção política explícita pelos seus autores, os textos constituíam uma sátira ao contexto político e social português ou denunciavam as suas limitações e fragilidades" (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1000). O LP foi alvo de inquérito e apreensão pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo[374], mas acabou sendo lançado meses após a sua gravação. O repertório do disco apresentava composições para os poemas dos conterrâneos Bocage ("Velho avarento"), Sophia de Mello Breyner ("Porque"), Alexandre O'Neill ("O país relativo" e "O macaco"), José Carlos Ary dos Santos (S.A.R.L.), Fernando Pessoa ("Só mais nada") e do poeta brasileiro Manuel Bandeira ("Pasárgada").

Os poemas ganham novos significados pelo contexto político e social do Estado Novo, como, por exemplo, "Só mais nada", de Fernando Pessoa – que foi um ferrenho crítico do Estado Novo – cujos versos do heterônimo Alberto Caeiro – um poeta da natureza e um anti-metafísico – antecipam o fim do regime ditatorial, "É talvez o último dia da minha vida/

[373] Sassetti era um conglomerado de empresas que abrangia lojas de instrumentos musicais e partituras, editora de música e discográfica. Somente no início dos anos 1970, no entanto, a empresa iniciou sua empreitada na edição discográfica, tornando-se uma referência no panorama das editoras portuguesas (CATELO-BRANCO, 2010, p.1185-1186).

[374] O organismo foi criado em 25 de novembro de 1933 com a função de agir como um agente de propaganda e dinamizador da política do Estado Novo, bem como era um agente regulador e um órgão de censura, ao mesmo tempo traçava e "definia as grandes linhas do Estado para a cultura, tentando, por um lado, promover a criação de uma arte nacional e, por outro, fomentar as artes decorativas, ao empreender a chamada 'campanha do bom gosto' através de concursos e exibições várias" (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1191).

Saudei o sol, levantando a mão direita,/ Mas não o saudei, para lhe dizer adeus./ Fiz sinal de gostar o ver ainda, mais nada". As canções, os poemas, a arte em si, não tem um sentido único e literal. Mesmo tendo uma data de fecundação e nascimento atrelada ao contexto político, social e cultural de um período, bem como às subjetividades do artista, ela circula no tempo e no espaço como se fosse um agente atemporal, mas, ao mesmo tempo, incorpora novos significados e temporalidades. Como muito bem reflete o historiador Adalberto Paranhos (2004, p.23-24),

> (...) uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos. [...] Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.

A faixa que abre o álbum *Mestre* é uma composição dos irmãos Pedro Castro e José Castro. A canção é uma "alegoria do país, aproximado a um regime feudal, assimétrico, de tempo circular, cujos habitantes estavam condenados ao trabalho servil e escravo, à guerra ou ao exílio político" (CASTELO-BRANCO, 2010, p.1000).

Mestre[375]

Mestre
Nada de novo debaixo do sol
Nada de justo debaixo dos céus
Apenas teus servos suados
Arando lentamente
Na tarde quente

Mestre
Dos que partiram nem a sombra voltou
Os que ficaram já a guerra levou
Só restam os servos suados
Cavando lentamente
Na tarde quente

Mestre
Os que se ergueram já a vida curvou
Os que gritavam já a morte calou
Que fazer dos servos suados

[375] CASTRO, José; CASTRO, Pedro. Mestre. Intérpretes: Petrus Castrus. In: Petrus Castrus. **Mestre**. Paris: Sasseti, 1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Chorando lentamente
Na tarde quente

Mestre
Se o sofrimento já não serve o vigário
Porque esperamos p'ra mudar o cenário
Misericórdia pros servos suados
Morrendo lentamente

A canção traz referências do rock progressivo dos anos 1960, não apresenta refrão, como muitas canções do repertório roqueiro, e pode ser dividida em dois momentos. Num primeiro instante, as quatro estrofes se mantêm, sobretudo, por notas e acordes de um piano e pelas notas de um prato de bateria que lentamente criam um círculo repetitivo, de estagnação e sem sinal de mudança que a letra busca exprimir. Outros instrumentos, como contrabaixo, órgão cravo e outras peças da bateria, entre acordes e arranjos, entram em cena na sílaba tônica das palavras quente e lentamente (esta do último verso da letra). Os adjetivos, quando cantado por José Castro, são estendidos e, juntamente, com outros instrumentos geram a sensação de que a situação servil se arrastaria e estava ardente feito a tarde quente.

O eu-lírico da canção narra e se lamenta para uma segunda pessoa, o "Mestre", que pode ser compreendido como uma divindade, pois, no segundo verso, "Nada de novo debaixo do sol", há uma referência bíblica, especificamente do livro dos Eclesiastes, da situação de estagnação e de injustiça – "Nada de novo debaixo do sol/ Nada de justo debaixo dos céus" – e da vida servil dos habitantes portugueses que repetidamente aravam e cavavam lentamente. A letra faz referência a um problema crônico português, a emigração, seja por busca de melhores condições de trabalho e de vida, como o exílio político, decorrência da perseguição política do Estado Novo. O eu-lírico destaca também as marcas e cicatrizes da guerra, como as ultramarinas que, em 1968, como já salientamos no primeiro capítulo, absorvia um exército de 149 mil homens (RAMOS, 2010, p.680). Na terceira estrofe, os versos, "Os que se ergueram já a vida curvou/ Os que gritavam já a morte calou" realçam a mão pesada do Estado Novo, pois, àqueles que se rebelavam contra o regime eram curvados ou mortos. Na última estrofe, os autores da canção indagam a respeito da possibilidade de mudança do estado de sofrimento e paralisia que se encontrava a sociedade. Já que o sofrimento era evidente, inevitável e consumia lentamente o povo português, por que então não lutar e mudar o cenário?

Após José Castro cantar o último verso, "Morrendo lentamente", a música mantém-se, por cerca de um minuto e meio, num ritmo suave e lento do piano, órgão cravo, bateria, contrabaixo e vocalização amena, baixa e monocórdia do vocalista causando a sensação de

imobilidade e até mesmo de serenidade. Esse trecho da música gera a impressão de imutabilidade e preservação do estado das coisas. No entanto, a sensação é falsa, pois, logo a seguir, bem ao estilo do rock progressivo e à *Beatles*, como no LP *Sgt pepper's lonely hearts club band*, a canção entra num outro momento e andamento. Há uma transição de uma cadência mais lenta e serena para uma mais rápida e alucinante. A passagem é sustentada inicialmente por uma base do órgão cravo, onde contrabaixo, bateria e improvisos de uma guitarra auxiliam o canto da última estrofe. Se na primeira parte da canção os versos, "Mestre/ Se o sofrimento já não serve o Vigário/ Porque esperamos pra mudar o cenário/ Misericórdia pros servos suados/ Morrendo lentamente", são cantados no diapasão da indagação, neste momento os versos ganham nova interpretação, pois conclamam para mudança. Por fim, depois do último verso, a canção se encerra lentamente fechando um ciclo.

A canção "Mestre" traz referências de um Portugal atrasado, quase feudal, onde emigração e guerras traziam sofrimento ao povo português. Narra a censura e a perseguição política que silenciava e amordaça seus conterrâneos, onde o sofrimento era a única certeza. Ao mesmo tempo a canção apresenta esperançosamente, sobretudo na parte final, e antecipa um estado de transição e conclama o fim de um regime e um sistema.

No Brasil, em 13 de dezembro de 1968, o presidente e general Artur da Costa e Silva baixou o Ato Institucional número 5, fechando o Congresso Nacional. Segundo Boris Fausto (2008, p.480), "O AI-5 foi o instrumento de uma 'revolução' dentro da 'revolução' ou, se quiserem, de uma contrarrevolução dentro da revolução. Ao contrário dos atos anteriores, não tinha prazo de vigência e não era, pois, uma medida excepcional transitória". A partir desse ato abriu-se um ciclo de cassação de mandatos, de perdas de direitos políticos e expurgação de políticos, professores universitários, militares e outros funcionários públicos. A censura se institucionalizaria e tornaria uma prática aos meios de comunicação e às artes e a tortura passou a fazer parte dos métodos do governo.

Os anos após o AI-5 foram marcados por muita repressão e a tortura. O Estado mostrava sua face mais violenta contra os opositores ao regime ditatorial. Entre 1969 a 1973, o país viveu os "anos de chumbo" e também o chamado o "milagre econômico", o produto interno bruto (PIB) alcançou a média anual de 11,2% (FAUSTO, 2008, p.485). Ao mesmo tempo em que a classe média conseguiu aumentar suas rendas, o crescimento econômico alavancou a desigualdade e o abismo social.

Nesse período, o ramo fonográfico, segundo José Roberto Zan (2013, p.09),

> (...) atraiu novos investimentos, o que resultou no aumento expressivo a produção de música gravada. As empresas se modernizaram e construíram grandes estúdios de gravação com novos equipamentos, reduzindo a defasagem tecnológica entre a produção fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. O avanço da racionalização dos modos de gestão das indústrias de bens simbólicos contribuiu para a superação da fase marcada por certa artesanalidade que as caracterizara em décadas anteriores.

Parte da juventude brasileira dos anos 70 que adotaria o rock como trilha sonora e uma parcela dos músicos roqueiros setentistas traziam certo ar de marginalidade misturada com questões ligadas ao corpo, sexualidade, liberação sexual e drogas. Segundo Patrícia Marcondes de Barros (2004, p.34), havia três reações para o jovem da época em relação ao regime ditatorial, especialmente após o AI-5, "a luta armada, o 'desbunde da contracultura', ou, então, a conformidade com o sistema, tornando-se, no linguajar contracultural, um 'careta'". Conforme Alfredo Sirkis (*apud* BARROS, 2004, p.34),

> Na verdade foi uma geração, como eu gosto de dizer, que se trifurcou, no Brasil. Uma parte dela, após o AI-5, quando a ditadura se transformou em ditadura total, foi para a luta armada, para a clandestinidade; outra parte resolveu ir fundo na questão da contracultura, procurando criar um universo à parte, em que fosse possível viver: foram as comunidades rurais, o uso de drogas, sobretudo das alucinógenas, como o LSD. As pessoas passaram a viver juntas em comunidades, pequenas famílias, tentando não ler jornal, sair daquela realidade, sair daquele "bode", como se dizia na época. Foram as pessoas que viraram hippies. E houve um terceiro segmento daquela geração, que acabou rapidamente se integrando àquilo que o sistema oferecia. Porque ao mesmo tempo que vivíamos sob uma ditadura sanguinária, paradoxalmente, para a classe média intelectualizada, preparada profissionalmente, havia alternativas fantásticas de emprego e ascensão social.

Em meio a esse turbilhão político, econômico e cultural surge, em 1971, Secos & Molhados, banda liderada por um português filho de exilado político do governo de António de Oliveira Salazar. O conjunto, formado pelo lusitano João Ricardo, nascido em Ponte do Lima, no Minho, filho do poeta, crítico e jornalista João Apolinário, o violonista Gerson Conrad e o vocalista Ney Matogrosso, adotou uma postura contracultural e até mesmo exótica, pois, em suas apresentações ao vivo utilizavam maquilagem carregadas, fantasias, máscaras "e gestualidade com traços andróginos, lembrando a chamada "estética *glitter*", em voga no cenário da música *pop* internacional daqueles anos. Tudo isso, parecia chocar e, ao mesmo tempo, seduzir a platéia" (ZAN, 2013, p.08). As indumentárias e as maquilagens, especialmente de Ney Matogrosso, que o grupo se valia em suas apresentações, de acordo com José Roberto Zan (2013, p.10), se tinha, por uma lado, a finalidade de preservar a

privacidade do vocalista, ao mesmo tempo definiam e fixavam o estilo performático da banda. As performances e a presença de palco do mato-grossense Ney Matogrosso, juntamente com a maquiagem, fantasias exóticas, "tangas e requebros exagerados, tudo isso somado ao seu timbre vocal de contra tenor com entoação ao estilo das cantoras do rádio, construíam um clima de ambivalências e metáforas" (ZAN, 2013, p.9). A mãe do violonista João Ricardo, Maria Fernanda era, no período, esteticista e chefe das maquiladoras da TV Bandeirantes de São Paulo e segundo o músico, ela que auxiliou e orientou a maquilagem da banda[376].

O disco de estreia da banda *Secos & Molhados*, lançado em maio de 1973, chegou à marca de 700 mil unidades vendidas. Vários ingredientes compuseram a receita do sucesso. Mistura de rock, *pop* e elementos da música regional, imagem visual agressiva e exótica, melodias atraentes, letras consistentes e exposição nos meios de comunicação, especialmente nos programas da Rede Globo de Televisão. A banda conseguiu sucesso de venda e de crítica, ao ponto do maestro Júlio Medaglia fazer uma proposta para Ney Matrogrosso cantar sozinho e interpretar um repertório de canções renascentistas profanas[377]. O conjunto, analogamente à banda portuguesa Petrus Castrus, musicou alguns poemas, como de Manuel Bandeira ("Rondo do capitão"), Vinicius de Moraes ("Rosa de Hiroshima"), Cassiano Ricardo ("Prece cósmica" e "As andorinhas") e do pai de João Ricardo, João Apolinário ("Amor", "Primavera nos dentes").

As referências musicais e culturais portuguesas de João Ricardo se revelariam no disco de estreia do agrupamento, como a canção "O vira" e o uso de instrumentos musicais muito peculiares em Portugal, como a guitarra portuguesa. O português que estudou em terras lusitanas até a primeira série e viria a completar o ginásio e o ensino científico no Brasil, ressaltou, em entrevista para Tárik de Souza, do *Jornal do Brasil*, sua obstinação em musicar poemas, "No Brasil existe a música popular brasileira. Já o português, por essência, é poeta, tem as melhores tradições possíveis"[378]. O gosto pela poesia veio por meio de seu pai, já o gosto pela dança herdou de sua mãe. Segundo João Ricardo, a dança "o vira" aprendeu e exercitou com sua matriarca[379].

Se Petrus Castrus gravou uma canção em que narrava e comparava Portugal a um regime atrasado e feudal, o conjunto Secos & Molhados lançou uma em que o rei andava de quatro e seu império estava a desmanchar, como podemos perceber em "El Rey",

---

[376] JB, 12/08/1974.
[377] *Ibidem*.
[378] *Ibidem*.
[379] JB, 12/08/1974.

El Rey[380]

Eu vi El Rey andar de quatro,
de quatro caras diferentes.
E quatrocentas celas
cheias de gente.

Eu vi El Rey andar de quatro,
de quatro patas reluzentes.
E quatrocentas mortes...

Eu vi El Rey andar de quatro,
de quatro poses atraentes.
E quatrocentas velas
feitas duendes

"El Rey" é composta por três estrofes, sendo que a primeira e a última apresentam quatro versos, já a segunda, propositalmente, como veremos, exibi três. As estrofes se configuram em termos de rimas, respectivamente, em A-B-C-B, A-B-B e A-B-C-B. A canção é uma composição de João Ricardo e Gerson Conrad que dura cinquenta e oito segundos e não apresenta refrão. O acompanhamento de vilões e da flauta acentua a interpretação sutil e suave que Ney Matogrosso transmite para uma letra que carrega um lirismo simples e espesso, como crítico.

O número quatro assume, semanticamente, um papel interessante na canção. Segundo a numerologia, o numeral carrega em si a expressão de estabilidade, solidez, constância e confiança. Ademais, muito que está relacionado com o universo, à vida e à natureza estão e são permeadas pelo numeral, como as estações do ano, as fases da lua, os pilares da casa, os elementos do universo. As três estrofes são iniciadas com o verso "Eu vi o rei andar de quatro", que no contexto da ditadura militar adquire o caráter dúbio e metafórico, ou seja, ao ridicularizar a figura do rei, que estava a andar de quatro, derrotado, destacando o declínio do monarca, podemos associar os versos também à queda e o achincalhamento das figuras do poder, no caso os militares, por meio da fina sátira. Assim, a estabilidade e a solidez do poder foram abaladas e, sobretudo, desmoronadas em menos de um minuto. Nunca é demais recordar que o pai de João Ricardo foi um opositor e crítico do fascismo do governo português. É muito provável que muito do capital cultural e político adquirido e incorporado por João Ricardo foram por meio da educação e ensinamentos do patriarca, contribuindo, desse modo, para o espírito crítico e também a habilidade no trato e lapidação das palavras.

---

[380] CONRAD, Gerson; RICARDO, João. El Rey. Intérpretes: Secos & Molhados. In: Secos & Molhados. **Secos & Molhados**. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

A segunda estrofe apresenta uma peculiaridade interessante, “Eu vi El Rey andar de quatro, de quatro patas reluzente. E quatrocentas mortes...” pois há um “quarto” verso oculto. Após Ney Matogrosso cantar “quatrocentas mortes” se ouve notas de uma flauta, que até então não havia aparecida na canção, como a preencher o silêncio e o vazia causado pelas quatrocentas mortes, que podem ser associadas à punição daqueles que se rebelaram contra o poder real. Cremos que as reticências são uma artimanha e uma ferramenta de linguagem para enfatizar justamente o silêncio.

“El Rey” narra com sutileza, em seus cinquenta e oito segundos, a ridicularização e, sobretudo, a decadência e o desmoronamento do poder e da tirania de um rei, que podemos relacionar e associar ao regime ditatorial e militar brasileiro.

Assim, o rock é muito mais político do que se imagina, se questionou e se rotulou de alienado e/ou alienante. Por meio de mensagens e críticas, o rock carrega e traz, muitas vezes, uma linguagem política que se aproxima do cotidiano dos jovens, inclusive, questiona e indaga sobre seu comportamento. Critica abertamente o alistamento militar obrigatório e as fases da guerra e por meio de alegorias, narrativas simples ou metafóricas e sátiras retratam e questionam a sociedade e tudo que a engloba, como a estrutura social, cultural, econômica e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rock, no Brasil e em Portugal, entre a década de 1970 e o ano de 1985, se empenhou e conseguiu em ambos os países nacionalizar-se e ser aceito como expressão musical e comportamental, notadamente para parcela significativa da juventude. Conseguindo fazê-lo apesar das resistências ao gênero e tentativas de definição dele, encetadas mesmo anteriormente e advindas de agentes culturais e políticos, quer afinados com nacionalismos, quer com ideias de esquerdas. Trajetória e feito do rock brasileiro e do lusitano realizados em meio a ditaduras (a do Estado Novo, em Portugal, e a do Regime Militar, no Brasil) e a processos de redemocratização (em território lusitano, iniciado com a Revolução dos Cravos, em 1974, no brasileiro com o fim da Abertura Política, culminada com a eleição de um civil à Presidência após sucessivos governos militares), ao debate e embate cultural-politico sobre o fazer cultural, então, fortemente calcados nas dicotomias nacional/estrangeiro e politizado/alienado. Percurso traçado e realização obtida sob a consolidação do rock no mundo, sobremaneira na sua parte ocidental, e do crescimento global da mídia, resultante tanto de avanços tecnológicos quanto por interseções e fusões entre diferentes meios e empresas, com implicações consideráveis nos âmbitos midiáticos e culturais do Brasil e de Portugal. Aliás, consolidação do gênero e ampliação da mídia que contemplaram, de maneira direta ou indireta, inter-relações de agentes do universo roqueiro e do midiático.

A dicotomia nacional/estrangeiro resultou em alguns trechos musicais e, sobretudo, na canção “Uma banda Made in Brazil”, do conjunto brasileiro Made in Brazil. Na discografia selecionada do rock português não encontramos nenhuma que tratasse do tema, no entanto, os roqueiros lusitanos foram muito mais convocados, em relação aos brasileiros, pelos agentes da imprensa a se posicionarem a respeito do assunto. As bandas dos anos oitenta, tanto no Brasil quanto em Portugal, não deram muita atenção à dicotomia, provavelmente, porque muitos deles já se viam, mais ou menos, interligados a movimentos culturais, musicais, visões de mundo internacionais, aliás, possibilitado pelo avanço da mídia, sem deixarem, entretanto, de se reconhecerem como brasileiros e lusitanos e valer-se de elementos de ambas as culturas. Enfim, procuravam não se prender a uma das pontas da dicotomia, nem estrangeiro, nem nacional, mas numa mistura, entre o nacional e internacional. Já a dicotomia alienado e político resultou em mote de canções roqueiras em ambos os países, além de contar com respostas dos roqueiros nativos sobre a questão, mas não se prendeu apenas à critica das

sociedades e políticas nativas, posto falarem também em termos de questões da ordem social e política internacionais.

Em ambos os países, o rock nacional (cá e lá) são frutos de processos de constituição e construção que, aos poucos, foi germinando, arraigando e se ramificando, ou seja, foram sendo, timidamente, nacionalizados desde os anos 1950, com a chegada do gênero no Brasil e em Portugal. Logo em seguida, é possível perceber o brotar, brandamente, de roqueiros cujas composições eram cantadas no idioma local. Num segundo momento, as gírias dos jovens são incorporadas ao gênero e por fim, alguns elementos da cultura regional, local e nacional são, em alguns casos, adotados pelos roqueiros.

Diversos agentes de diferentes campos ajudaram na construção e na aceitação do rock nacional, como músicos, agentes da indústria fonográfica, críticos, fãs, jornalistas e, em menor teor, intelectuais. O rock brasileiro e português são resultados das relações de força que permearam o gênero e o campo musical do período, portanto, são frutos de disputas, críticas, queixas, elogios e defesas que configuraram e foram discutidas e publicadas nas páginas da imprensa. Mas eles são, sobretudo, um feixe de diversas bandas e cantores que adotaram e traziam diferentes níveis de capital cultural e de referências musicas. No entanto, é possível perceber e comparar as semelhanças, similitudes e proximidades de alguns comportamentos e práticas dos roqueiros, assim, podemos falar em *habitus* coletivo.

No Brasil alguns roqueiros da década de setenta, como os Mutantes, Rita Lee em carreira solo, Raul Seixas e Secos & Molhados faziam, em algumas canções, uma mistura entre o rock, o *pop* com elementos e gêneros regionais. Raul Seixas, por exemplo, em alguns momentos era uma miscelânea de Luiz Gonzaga com Elvis Presley. Já outros roqueiros da década, como as bandas Som Nosso de Cada Dia e O Terço, tinham preferências e referências do rock progressivo. Na década de 80, em bandas como Legião Urbana, Ira! Camisa de Vênus, Os Paralamas do Sucesso, RPM, Ultraje a Rigor, Titãs, é possível perceber, em doses homeopáticas e circunstanciais, parâmetros e orientações baseadas no *punk*, na *new wave* e *reggae*. Assim, o rock brasileiro é matizado, ou seja, apresenta tons do *pop*, tonalidades da *new wave* e *punk*, nuanças do lirismo e da crítica, que são, também, heranças da MPB.

Em Portugal, conjuntos como Petrus Castrus, Tantra e Carlos Cavalheiro tinham como referências bandas do rock progressivo e também dos *Beatles*, sobretudo na fase pós o LP *Ruber Soul*, onde os músicos ingleses iniciam mergulhos cada vez mais profundos na experimentação e quebras de limites das fronteiras do gênero. No final da década de 1970 e início de 1980, surgem agrupamentos e cantores, como Táxi, UHF, Xutos & Pontapés, Rui Veloso, GNR, Heróis do Mar que dialogavam mais para os estilos que estavam em voga,

como *punk*, na *new wave*, *ska* e, claro, sem abdicar de outras referências como os *The Beatles* e uma gama de conjuntos dos anos 1960 e 1970, e não menos importante, o *blues*.

Antes de ser aceito como mais um ingrediente para o caldeirão musical de ambos os países, e enxergado como um gênero universal da juventude, o rock era associado, sobretudo, com a política imperialista americana. No Brasil o gênero era visto por parte da esquerda como um gênero alienante e, sobretudo, como um produto símbolo do capitalismo/imperialismo dos Estados Unidos. O país de língua inglesa era enxergado pelo prisma da histórica relação desigual de poder que possuía, pois a sombra da política imperialista tomava conta da América Latina, com episódios de intervenções econômicas e militares. Em Portugal, após a Revolução de 25 de Abril e, especialmente, com o PREC, houve certa regressão e destaque do rock no país, pois, muitas pessoas associavam o gênero exclusivamente à mão pesada do imperialismo.

O rock em geral tem definições que não são necessariamente finais, pois toda definição é constituída de historicidade e construída historicamente. Ele é ao mesmo tempo simples e complexo; fácil de falar e bem difícil de explicar; gera aceitação e empatia de início quanto é desprezado e cria o sentimento de indiferença; é fluído e forte; produto e produtor; reproduz e é reproduzido. O rock, como outros gêneros musicais, é resultado de uma construção coletiva que envolve vários agentes do campo musical. Assim, várias designações e conceitualização foram conferidas ao gênero e publicadas na imprensa. A partir do *rock and roll* e, especialmente, com a designação rock, a partir do início da década de 1960, vários estilos e vertentes foram sendo construídas, como *acid rock*, *heavy metal*, *hard rock*, *punk*, *new wave*, dentre outros. No entanto, todas essas ramificações, obviamente com suas especificidades e particularidades de seu público, queiram ou não os fãs, músicos e críticos, passam pelo crivo e pela afinação do diapasão do rock. Os vários estilos são, no fundo, diferentes formas e fórmulas de se tocar rock. Com vários estilos e subestilos brotando os agentes do campo musical, sejam críticos, radialistas e/ou jornalistas, buscam denominar e compreender, anunciar e enunciar. E não podemos deixar de enfatizar que o rótulo de um novo produto é mais uma artimanha da indústria cultural para promover e vender mais discos. Enfim, esse processo de classificação e denominação é uma prática comum na cultura popular, uma vez que cria valores, associa julgamentos e proporciona criação de grupos e de consumo cultural.

Logo, o rock é também ouvido, visto e experimentado como uma mistura de difícil explicação e definição, sendo matéria e produto de uma hibridação de várias facetas e substâncias, um caldeamento de vários ritmos e sotaques, de vários gostos e estômagos, de

vários ouvidos e silêncios, de várias peculiaridades e generalidades. Uma vez que o rock é plural, paradoxal e possui ambiguidades, correntes e comportamentos diversos.

O rock adapta-se e incorpora novas e velhas demandas e questões que pautam a juventude, como o alistamento militar, as guerras, o tédio, o desemprego, as incertezas, dúvidas e questionamentos da passagem da fase juvenil para o mundo adulto. O rock é muitas vezes, uma válvula de escape e um vetor de captação e profusão dos sentimentos da juventude; é lento e suave como é pesado e cru; traz cenas de angústias e solidão quanto aspira à diversão e ao sentimento coletivo; constrói imagens e arquétipos do sujeito como muitas vezes denota a destruição do outro e de si.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, o rótulo de alienado e/ou alienante esteve presente nos debates que ocorriam por meio de publicações, matérias e entrevistas nos jornais e revistas, negando, assim, seu caráter político e contestatório. Dentro de sua pluralidade, o rock é político desde o surgimento do gênero, onde apresentou, como primeiro aspecto político, sua sensualizada e provocante dança, especialmente na figura de Elvis Presley. O rock traz elementos do político por meio do seu lado comportamental, sua ligação e referência para muitos jovens em diversas partes do mundo que se utiliza do gênero como uma ferramenta para dar vazão às suas críticas, bem como um instrumento para se posicionar, afirmar e questionar a sociedade e a política. Rock e juventude é mote para as canções “Rebelde sem causa” do Ultraje a Rigor e da homônima da banda Táxi. Ademais, o rock carrega muitas vezes uma linguagem revolucionária que é captada, ouvida e apropriada por uma parcela de jovens. Por meio de canções, o rock se posicionou e foi um catalizador importante para criticar, por exemplo, a Guerra do Vietnã. Do mesmo modo, canções roqueiras criticavam o alistamento militar obrigatório, como “Núcleo base”, do Ira! e “Máquina zero”, de Rui Veloso.

Em tempo de ditadura do Estado Novo, sob governo de Marcelo Caetano, em 1973, a banda Petrus Castrus trazia por meio da canção “Mestre” uma alegoria que criticava e associava Portugal a uma sociedade feudal, cujos habitantes estavam condenados à escravidão e ao trabalho servil, bem como à guerra ou ao exílio político. No Brasil, a banda Secos & Molhados, lançou no mesmo ano, seu primeiro LP. No álbum trazia a canção “El Rey”, de apenas cinquenta e oito segundos, que fazia uma crítica por meio da ridicularização do rei e, sobretudo, narrava a decadência e o desmoronamento do poder tirânico de um monarca, fazendo assim, uma alusão ao regime ditatorial e militar brasileiro.

O rock é uma miscelânea de difícil definição que traz elementos da sociedade que estavam incrustadas à margem. Do mesmo modo, traz substratos que estavam submersos e

escondidos do seio social e coloca-os em evidencia e os insere no bojo da indústria cultural. Ao mesmo tempo, o rock é uma maneira de ser e de agir no mundo, como se pode comprovar por meio da interpretação da canção “Rock and Roll”, composição de Raul Seixas e Marcelo Nova. Como também é um meio e uma forma de se expressar, como a composição de Rui Veloso e Carlos Tê “Estrela do rock and roll” denota.

Algumas representações foram associadas e incorporadas ao rock durante o fim da década de 1960 e, sobretudo, na década de 1970, visões e apreciações de roqueiros, agentes culturais e midiáticos que lançaram sobre o rock aspectos dentro de uma lógica da “marginalidade” e à luz de estereótipos relativos à rebeldia juvenil e violência. A figura do roqueiro – e parte dela construída por meio da imagem dos *hippies* – foi o uso dos cabelos e/ou guedelhas compridas e ou desgrenhadas. Por meio de ações de governos e estereótipos reforçados e divulgados na imprensa, havia uma política de cerceamento, censura, controle social, repressão e marginalização que agia e buscava controlar e estigmatizar algumas categorias que, mesmo sendo minorias, estavam presentes e se inserindo no seio social. Mesmo que a imagem do cabeludo não seja uma exclusividade do planeta rock, o uso das guedelhas longas acabou se tornando, especialmente, por meio da moda, uma apropriação e representação do universo do rock e/ou mesmo da contracultura. Desse modo, a figura do cabeludo e roqueiro não era muito apreciada, muito mais pelo lado comportamental à militância política engajada e partidária.

Outra característica marcante e representativa do rock foi sua ligação com a questão comportamental. Ou seja, a postura rebelde, de revolta e inconformismo contra a sociedade, a família, geracional e contestação à cultura dominante. Posicionamentos que buscavam criticar os pilares da sociedade. Ao mesmo tempo, notícias e matérias publicadas no jornal buscavam associar e amalgamar o rock como sinônimo de deliquência e violência. Especialmente em matérias que falavam de festivais de rock que ocorreram em diversas partes do planeta, buscava-se associar o rock com violência e mortes. Obviamente que houve casos de violências, brigas, distúrbios provocados por jovens e espectadores em diferentes festivais de rock. Onde há aglomeração de pessoas e bem possível que ocorra episódios de tumultos. No entanto, os festivais foram espaços de circulação e encontros de jovens e proporcionavam meios de expressão comportamental e de sociabilidade, ao mesmo tempo, sendo um espaço para a diversão e lazer, portanto, era um espaço político. Com os festivais, especialmente de Vilar de Mouros e Guarapari, ambos em 1971, as comparações e insinuações com o de *Woodstock* foram uma prerrogativa. Mas os festivais foram locais e formas de divulgação e catalisação de expressões jovens, bem como esteve pautado pelo aspecto comportamental e

político. Aliás, ajudou na época, a propagar a ideia do rock, não apenas como música, mas como modo comportamental.

Enfim, o rock, embora não seja uma revolução política, trazia (e traz), muitas vezes, elementos, mensagens e linguagem revolucionária. E viria a se tornar um gênero universal da juventude e a produção brasileira e portuguesa acabaram sendo aceitas e integradas à feijoada musical brasileira e portuguesa.

REFERÊNCIAS

FONTES

Periódicos brasileiros

O Estado de S. Paulo, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

Folha de S. Paulo, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

Jornal do Brasil, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

O Globo, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

Veja, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1986.

Bizz, período 1985 a 1992.

Caros Amigos, agosto de 1999.

Correio da Manhã, 13/02/1971.

Manchete, 27/04/1974.

Jornal do País, semana de 21 a 27 de fevereiro de 1985.

Super interessante, novembro de 2004.

SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan. 1985.

Periódicos portugueses

Diário Popular, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

Diário de Notícias, período de janeiro de 1970 a dezembro de 1985.

Mundo da Canção, período de dezembro de 1969 a junho de 1985.

Blitz, fevereiro de 2013.

DISCOGRAFIA

Bandas e cantores brasileiros

Barão Vermelho:
Barão vermelho 2. (LP). Som Livre, 1983.

Blitz:
As aventuras da Blitz. Emi-Odeon, 1982.

Ira!:
Mudança de comportamento. (LP). WEA, 1985.

Joelho de Porco:
São Paulo 1554/Hoje. (LP). Crazy, 1975.

Legião Urbana:
Legião Urbana. (LP). EMI, 1985.

Lobão:
Cena de cinema. (LP). BMG, 1982.

Made in Brazil

Pauliceia desvairada. (LP). RCA-Victor, 1978.

Raul Seixas

Metro Linha 743. (LP). Som Livre, 1984.

Raul Seixas e Marcelo Nova:

A panela do diabo. (LP). WEA, 1989.

Rita Lee:

Rita Lee. (LP). Som Livre, 1979.

Secos & Molhados:

Secos & Molhados. (LP). Continental, 1973.

Titãs

Õ blesq blom. (LP). WEA, 1989.

Ultraje a Rigor:

Nós vamos invadir sua praia. (LP). WEA, 1985.

Bandas e cantores portugueses

Carlos Cavalheiro:

Bota fora. (LP) PP Records, 1975.

Petrus Castrus:

Mestre. (LP). Sassetti, 1973.

Rui Veloso:

Ar de rock. (LP). EMI, 1980.

Fora de moda. (LP). EMI, 1982.

Guardador de margens. (LP). EWI, 1983.

Táxi

Cairo. (LP). PolYgram, 1982.

UHF:

Estou de passagem. (EP). EMI, 1982.

SITES CONSULTADOS

http://rollingstone.uol.com.br/video/come-you-are-nirvana-por-caetano-veloso

http://www.teatrovilavelha.com.br/historia.

http://rollingstone.uol.com.br/edicao/46/tinindo-trincando-novos-baianos-e-o-melhor-da-musica-brasileira#imagem0.

http://acervo.folha.com.br

http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC

http://acervo.estadao.com.br/

http://acervo.oglobo.globo.com/

http://www.viva-porto.pt/Entrevistas/rui-veloso.html

http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/nelson-motta/trajetoria.htm

http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2013/10/16/pele-chora-ao-lembrar-do-pai-e-relembra-cano-que-deu-nos-beatles.htm

http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/disseram/pele-a-comissao-tecnica-nao-deixou-os-cabeludos-nos-fazerem-um-show/

http://blitz.sapo.pt/rock-em-portugal-anos-70-electricos--revolucionarios=f4922

http://super.abril. com.br/cultura/hora-rock-445224.shtml.

http://guedelhudos.blogspot.com.br/2010/11/sementes-de-violencia.html

http://blogfilhosdarevolucao.wordpress.com/2012/10/31/arquivo-o-bom-rock-n-roll-e-uma-atitude-diz-rr-em-uma-das-primeiras-entrevistas-para-tv/

http://www.rtp.pt/radios/online/woodstock/?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&post=129.

http://www.sabado.pt/

http://ww1.rtp.pt/radios/online/woodstock/index.php?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&post=129

http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2009/11/566867-uma+vida+tremenda.html

http://www.discogs.com/Taxi-Cairo/release/2012661

http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/4922

http://www.dicionariompb.com.br

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta, 1994.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao *rock* dos anos 80 In: SOSNOWSKI, S; SHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil*: O trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*: o rock e o Brasil dos anos de 1980. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALVES, Luciano Carneiro. *Flores no deserto*: a Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação de Mestrado em História apresentada na Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002, 150 p.

ARCARY, Valério. "A revolução solitária". In: VARELA, Raquel. (coord.) *Revolução ou transição?* História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

ALZER, Luiz André; ALZER, Luiz A. B. F.; CLAUDINO, Mariana Costa. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ARAUJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não:* música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z*: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BAPTISTA, Carla. *Apogeu, morte e ressurreição da política nos jornais portugueses* - do século XIX ao marcelismo. Lisboa: Escritório, 2012.

BARROS, Fernando Gaspar; POUSEIRO, Silvia. *A marca X* : um tributo à fidelização. Lisboa: Fonte da Palavra, 2009.

BARROS, José D'Assunção. História comparada: um novo modo de ver e fazer História. *Revista de História Comparada.* Rio de Janeiro, v.1, p.1, 2007.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita:* um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Funarte: Ed. UERJ, 2001.

BARROS, Patrícia Marcondes de. "A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar". In: AKRÓPOLIS – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, n.12, Umuarama, 2004.

BEHR, ADAM. *Group identity*: bands, rock and popular music. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy Department of Film, Media and Journalism University of Stirling June 2010, 264 p.

BLOCH, Marc. Para uma história comparada das sociedades europeias. In: *História e historiadores*: textos reunidos por Étienne Bloch. Lisboa: Teorema, 1998, p.119-150.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico.* Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996b.

_____. *Questões de sociologia.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. "As contradições da herança". In: LINS, Daniel S. (org.) *Cultura e subjetividade*: saberes nômades. Campinas, SP: Papirus, 1997. P.07-17.

BUSETTO, Áureo. "A Sociologia de Pierre Bourdieu e sua análise sobre a escola". In: CARVALHO, Alonso Bezerra; SILVA, Wilton Carlos Lima da (orgs). *Sociologia e educação*. Avercamp, 2006.

_____. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In.: SEBRIAN, Raphael Nunes et al. (Orgs.). *Dimensões da política na historiografia*. Campinas: Pontes, 2008.

_____. "Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História". In: Beired, José Luís B., Barbosa, Carlos Alberto S.. (Org.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 153-175.

_____. "Imagens em alta indefinição: produção televisiva brasileira nos estudos históricos". In: Gawryszewski, Alberto. (Org.). *Imagem em debate*. Londrina: EDUEL, 2011, p. 161-177.

CARVALHO, Caroline Mendes de. *Arte e revolução*: caminhos para a emancipação social em Hebert Marcuse. Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada na Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, 98 p.

CARDOSO, Miguel Esteve. *Escrítica pop*: um quarto da quarta década do Rock. 1980 -1982. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

CASTELO-BRANCO, Salwa (Direção). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* : A-C. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

_____. *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* : C-L. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

_____. *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* : L-P. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

_____. *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* : P-Z. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

CHACON, Paulo. *O que é rock*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos).

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CLEMENTE, Ana Tereza (org.) *Que rock é esse?*: a história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. São Paulo: Globo, 2008.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda*: mídia, consumo X mercado. Campinas: Papirus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____; ROMANHOLLI, Luiz Henrique. *Guia de rock em CD*: uma discoteca básica. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

DUARTE, Aristides. *Memórias do rock português*. 2.vol. Lisboa: S/E, 2010.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *"Brasil mostra a tua cara"*: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação de Mestrado em História apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009, 192 p.

_____. Rock in Rio: um festival (im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. Patrimônio e Memória (UNESP), v. 07, p. 348-368, 2011.

_____. "Rock brasileiro e lusitano: entre o nacional/popular e o alienado/politizado. Um preâmbulo de pesquisa. In: ALMEIDA, Maria I. M. de; LIMA, Fernanda D. B. (orgs.) *Juventude*: consumo, mídia e novas tecnologias. v.3. Rio de Janeiro: Gramma, 2014.

ESCOHOTADO, Antonio. *História elementar das drogas*. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa: Antígona, 2004.

ESSINGER, Silvio. *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editorada Universidade de São Paulo, 2008.

FENERICK, José Adriano. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. In: Fenix (UFU, *online*), vol. 5, Ano V, n° 1, p.2-22, 2008.

FERRÃO, Ana Cristina. *Conta-me histórias*: Xutos & Pontapés. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI*: o minidicionário da língua portuguesa.4. ed. rev. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

FONTES, Jorge. "A extrema esquerda na Revolução". In: VARELA, Raquel. (coord.) *Revolução ou transição?* História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*: uma história social. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

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

_____. *El arte frente a la tecnologia*: El extraño caso de la música popular. *Media, Culture and Society* (SAGE, Londres, Beverly Hills and Nueva Delhi; vol. 8, n. 3 (1986), pp.263-279). Tradução: Carlos Peñalver.

_____; BENNETT, Tony; GROSSBERG, Lawrence; SHEPHERD, John; TURNER, Graeme (org.). *Rock and popular music*: politics, policies, institutions. London and New York: Routledge, 1993.

_____. *Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.

FRÓES, Marcelo; PETRILLO, Marcos. *Entrevistas*: Internacional Magazine [Compilação]. Rio de Janeiro: Gryphus, 1997.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda*: em ritmo de aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica (Cartografias do desejo)*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HERNANDEZ, D. P.; L'HOESTE, H. F.; ZOLOV, Eric. "Mapping rock music cultures across the Américas". In: HERNANDEZ, D. P.; L'HOESTE, H. F.; ZOLOV, Eric (orgs). *Rockin' las Américas*: the global politics of rock in Latin/o América. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JALALI, Carlos. *Partidos e democracia em Portugal – 1974-2005*: da revolução ao bipartidarismo. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

KEIGHTLY, Keir. "Reconsidering Rock". In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. *The Cambridge Companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P.109-142.

LOBO, Marina Costa. *Governar em democracia*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2005.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-153.

_____. *Revista do Brasil* (1938-1943), um projeto alternativo? In: DUTRA, Eliana de Freitas & MOLLIER, Jean-Ives (Orgs). *Política, nação e edição*: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX. São Paulo: Annablume, 2006. p.315-334.

MAXWELL, Kenneth. *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Presença, 1999.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luís C. *Teoria da cultura de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.245-256.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente*: 1964 - 1992. 5.ed. São Paulo: Ática, 2006.

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

MESQUITA, Ana. *Os vês pelos bês*: Rui Veloso. Lisboa: Prime Books, 2006.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). *Brasil*: O trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. 'História e Música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/ Humanistas Publicações, vol.20, nº 30, 2000, p. 206.

MORELLI, Rita C. L. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: ArtCultura (UFU), v.10, p. 83-97, 2008.

_____. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito*: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis, Vozes, 1981.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". In: *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, São Paulo, 2000.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. "Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate". In: Revista Brasileira de História, v.18, n.35, p.53-75, 1998.

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

_____. *"Seguindo a canção":* engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

_____. "MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira". Vários Autores (org.) *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p.125-132.

NEVES, José. *Comunismo e nacionalismo em Portugal*: política e cultura e história no século XX. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

NUNES, Pedro. "Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: o discurso no jornalismo sobre música pop em Portugal antes e depois da Revolução de 1974", *Congresso Internacional de História dos Media e do Jornalismo 2011*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 6-7 de Outubro de 2011.

_____. "O jornalismo pop-rock em Portugal: entre o grilo falante da indústria e a esfera pública. 6º Congresso Sopcom, Universidade Lusófona, Lisboa, 2009, p.1694-1708.

PAÇO. António Simões do. *Salazar*: o ditador encoberto. Lisboa: Bertrand Editora, 2010.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda – 2003.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. In: ArtCultura, n. 9, Uberlândia, 2004.

_____. “História, política e teatro em três atos”. In: PARANHOS, Kátia R. (org.) *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. “Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder”. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.) *Introdução às Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. *Raul Seixas*: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992.

_____. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1998.

PORTO, Sérgio (org.) *O jornal*: da forma ao sentido. Brasília: Editora da UnB, 2002.

RAMOS, Rui (coordenador). História de Portugal. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.

RAPOSO, Edgar; FUTRE, Luis. *Portugal electrico!*: contracultura rock 1955-1982. Lisboa: Groovie Records, 2013.

REIS, Bruno Cardoso. *Salazar e o vaticano*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: UNESP, 2010.

ROCHA, Ana; RODRIGUES, Fernando Peres. *Rock Stars*: cinco anos de rock em Portugal. Lisboa: Círculo de Leitores, 1983.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 Brasil*: quando a multidão voltou às praças. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

SAGGIORATO, Alexandre. Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5. 157 f. (Dissertação em História) – Universidade de Passo Fundo, Programa de Pós-Graduação em História, Passo Fundo, 2008.

SANTOS, Carlos. *Sementes da violência*: classe e rebeldia no cinema de Hollywood na década de 1950. In: Anais do 1º. Encontro de Graduandos e Pós-Graduandos em História dos Estados Unidos. Organização Alexandre G. da Cruz Junior, Barbara M. de Albuquerque Michell, Carlos Santos. Niterói: PPGH-UFF, 2013, p.289-304.

SANTOS. Maria do Rosário Gião; LESSA, Elisa Maria (coords) *Música, discurso e poder*. Minho: Húmus/Universidade do Minho, 2012.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*: como o conceito de *teenage* revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SEVCENKO, Nicolau "Jornalismo, disseminação e democracia". In: *Um país aberto*: reflexões sobre a Folha de S. Paulo e o jornalismo contemporâneo. São Paulo: Publifolha, 2003.

SEIXAS, Kika (org.). Raul Rock Seixas. Sao Paulo: Globo, 1996.

SCHMITTER, Philippe C. *Portugal*: do autoritarismo à democracia. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 1999.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*: economias, espaços e tomadas de consciência. São Paulo: Alameda, 2004.

SEVERINO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, v.2: 1958-1985. São Paulo: 34, 1998.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Douglas Mansur da. *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro*, 1956-1974. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FEREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A.N. (orgs.) *O Brasil republicano. O tempo da ditadura*: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA DO Ó, Luís; PEREIRA, Bruno Gonçalves. *Book Stage*: nos bastidores do rock português. Lisboa: Chiado Editora, 2012.

SIMÕES, José Alberto. *Entre a rua e a internet* Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais: um estudo sobre o *hip-hop* português. 2010.

SMITH, Anthony D. *Nacionalismo*. Lisboa: Teorema, 2001.

SOBRAL, José Manuel. *Portugal, portugueses*: uma identidade nacional. Lisboa: Editora FFMS. 2012.

SOBRAL, José Manuel; VALA, Jorge. (orgs.) *Identidade nacional, inclusão e exclusão social.* Lisboa: ICS, 2010.

THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria. "História Comparada: olhares plurais". *Revista de História Comparada.* Rio de Janeiro, v.1, 2007.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

TRABALHADORES DO COMÉRCIO. *Das turmêntas hà boua Isperança*. Porto: Gráfica Maiadouro, 2011.

TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo português*: o salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2002.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira*: temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O som e o sentido.* Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e *performance*. In: ArtCultura, n. 15, Uberlândia, 2013.

ZICMAN, Renée B. "História através da imprensa – algumas considerações metodológicas". *Projeto História*, n. 4. São Paulo, 1981.