

Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock *

ELIANA BATISTA RAMOS ¹

Resumo

Este artigo discute a relação entre o surgimento do rock'n roll e a formação de uma cultura jovem de caráter mundial, destacando-se no bojo deste processo o Brasil dos anos 60 e 70. Observa-se que após o nascimento deste ritmo, a chamada cultura jovem ganhou espaço privilegiado nas sociedades ocidentais e na indústria cultural que se apoderou dele para responder aos seus anseios capitalistas traduzidos pela formação de um mercado de jovens consumidores. Mas, apesar disso, pode-se notar também que este ritmo não se esvaziou de sentidos e que trouxe consigo transformações significativas nos modos de ser e de ver o mundo dos sujeitos sociais juvenis que dele se tornaram discípulos. No Brasil ele também veio repleto de significados transformadores, o que culminaria numa maior visibilidade nos anos 1980. O texto que constitui este artigo é parte integrante da escrita da dissertação de mestrado "Rock dos Anos 80: A Construção de Novas Alternativas de Contestação Social e Política pela Juventude da Década". O trecho apresentado aqui se refere ao seu primeiro capítulo.

Palavras-chave: Rock'n Roll; Cultura Jovem; Manifestações Culturais.

Abstract

This article discusses the relationship between the emergence of rock and roll formation of a global youth culture of character, especially in the midst of this process in Brazil gives 60 and 70. Observe that after the birth of this pattern, the so-called youth culture has privileged space in Western societies and the cultural industry that took hold of him to respond to their concerns capitalist translated by the formation of a market of young consumers. But nevertheless, it can be noted that this rate is not emptied of meaning and which brought with it significant changes in ways of being and seeing the world of social subjects juveniles who have become disciples. In Brazil he was full of meanings processors, which culminate in increased visibility in the 1980s. The text is that this article is part of the writing of the master's dissertation "80 Years of Rock: The Construction of New Alternatives for Social and Policy Challenge for the Youth of the Decade." The excerpt presented here refers to his first chapter.

Keywords: Rock'n Roll; Youth Culture; Cultural Events.

Juventude e rock'n roll: a gênese

O conceito de juventude hoje é bastante amplo. Não se pode considerá-lo uma categoria isolada e homogênea. Há tempos, estudos significativos na área das ciências humanas vieram para

* Artigo recebido em 11 de maio de 2009, submetido à avaliação em 26 de maio de 2009 e aprovado para publicação em 8 de junho de 2009.

ampliar a noção que se tinha desta categoria e que, na maior parte das vezes, eram homogeneizantes. Assim como as identidades são múltiplas dentro dos inúmeros “recortes” que compõem as diversas sociedades, a juventude também o é. Nos grandes centros urbanos, por exemplo, podemos encontrar diversas juventudes que se encontram e desencontram fora ou nas veredas das subculturas juvenis. Os rappers, os funkeiros, os roqueiros, os punks, os clubbers, os metaleiros, os góticos, os emos são só algumas de diversas delas. Isso sem se tratar da juventude camponesa, interiorana ou migrante e sem se levar em consideração etnia ou gênero, o que seria bastante relevante para se discutir o tema sem generalizações, mas implicaria numa longa e desnecessária discussão neste momento.

O fato é que desta reflexão surgiu a necessidade de se falar hoje em “juventudes” no plural. Para Groppo (2000), “juventude” é uma categoria social, termo mais amplo do que o que leva em consideração apenas a faixa etária, além de não homogeneizar o termo. Conforme é possível verificar em Abramo (1994:7-8) que também compartilha da visão de juventude como sendo uma categoria social, “[...] há uma crescente ampliação da condição juvenil, que passa a abarcar outros setores sociais, e vai cada vez mais se diversificando, transformando seus significados e formas de aparição, seus referenciais e limites etários [...]”, o que é bastante visível e considerável nas sociedades ocidentais a partir do séc. XX. De posse dessa problemática, neste artigo, houve a preocupação de dar visibilidade ao jovem enquanto sujeito social, político, histórico e que, por isso mesmo, responde às demandas de seu tempo e da localidade onde está inserido e que, sendo assim, está em constante transformação. Por isso, aqui, o jovem será tratado como um dos diversos sujeitos sociais que dão vida à História.

Esclarecida esta questão, é importante que se faça, a partir deste ponto, uma discussão acerca do surgimento de uma cultura juvenil propriamente dita.

O nascimento de uma cultura juvenil só se deu na década de 50 do séc. XX, já que foram nestes anos que a cultura de massa passou a ser observada como uma realidade irrestrita assim como a “produção” massiva de bens culturais voltados ao mercado jovem. Somando-se a isto, pode-se concluir que “só a partir do surgimento do Rock’n Roll é que, efetivamente se notará a caracterização de uma ‘cultura jovem’” (Brandão & Duarte, 1995: 20). Evidentemente as culturas juvenis, assim como as juventudes que as engendram ou que delas compartilham são multifacetadas. Não se pretende homogeneizar as diversas culturas juvenis neste trabalho e nem discuti-las em suas especificidades, mas sim fazer apontamentos acerca da aparição de uma destas culturas que conseguiu se sobressair e ter alcance mundial como uma cultura “do” e “para” o jovem.

O advento do Rock'n Roll nos EUA na década de 50 pode ser considerado uma revolução na tradição juvenil seguida até ali. Foi a partir dele que o mundo passou a assistir a profundas mudanças emergidas dos sujeitos sociais juvenis que o aderiram e, daquele momento em diante, passariam a não aceitar mais viver à sombra de seus pais ou de modelos sociais pré-estabelecidos, como costumava ser até então. Boa parte desses jovens pré-rock'n roll não tinham visibilidade como tal. Na indumentária, no modo de ser, agir e pensar imitavam os adultos e quase sempre reproduziam os seus modos de ver o mundo e interferir nele.

Depois do nascimento do rock, n roll, as coisas mudaram consideravelmente neste aspecto. Junto com ele passou-se a ter “[...] a imagem visual do que viria a ser o primeiro estereótipo do roqueiro [...]” (Mugnaini Jr, 2007: 22), através da preferência por um estilo de roupa despojado, um corte de cabelo ou penteado diferente do usual e pelo comportamento um pouco fora dos padrões estabelecidos, inicialmente considerado um tanto “rebelde sem causa”, já que o ritmo não abraçava a nenhuma. Era a ascensão de uma cultura nova, de traços juvenis nascida em país norte-americano, mas que se espalharia rapidamente pelo mundo. Por isso, a partir do advento do Rock (como ficou conhecido depois), além do que já fora colocado, “[...] passou a existir uma cultura jovem global [...]” (Hobsbawn, 1995: 321), já que uma das peculiaridades desta nova música e da cultura proliferada por ela “[...] nas sociedades urbanas foi o seu espantoso internacionalismo. O ‘blue jeans’ e o ‘rock’ se tornaram marcas da juventude ‘moderna’ [...]” (Hobsbawn, 1995: 320).

Esta cultura tornou-se “objeto de exportação” dos EUA em seu ápice de prosperidade conquistado após a Segunda Guerra Mundial. A partir dali, este país experimentaria um surto de êxitos econômicos que culminariam num nível de consumo inédito em sua história. A população branca de classe média foi a principal responsável por essa corrida ao consumo, mas este não ficou restrito apenas a ela. Os norte-americanos, em geral passaram a viver esse novo estilo de vida consumista que acabou sendo “exportado” para outros países e imortalizado através da indústria do cinema em filmes que preconizavam o “american way of life”². O Rock'n Roll, com este rápido internacionalismo decretado pela indústria fonográfica norte-americana acabou se somando a esse estilo de vida novo, mas desta vez, voltado aos jovens. Configurado desta maneira, chegou a inúmeras partes do mundo não só como uma música, mas como um padrão de comportamento juvenil típico de uma sociedade desenvolvida e consumista.

Vem deste fato a visão de muitos que consideraram – e, em alguns casos, ainda consideram – este ritmo como fruto da dominação cultural norte-americana sobre países como o Brasil, por exemplo. Em contrapartida, contrariando esta idéia, o “Rock'n Roll” surgiu principalmente a partir da miscigenação dos sons do Country - música de origem branca e sulista dos EUA - do “Jazz” e do “Blues”, ambas as sonoridades criadas por negros dos guetos norte-americanos, o que já lhe

dava um caráter de “música do mundo”, e que muito lhe tirou do sentido de atuar como mecanismo de dominação.

Fruto das misturas como era, o Rock’n roll, na sua origem, trouxe consigo as características étnicas de sua origem traduzidas num modo de dançar altamente sensual, típico dos ritmos negros herdados das culturas africanas. Isso escandalizou a tradicional e moralista sociedade norte-americana que passou a considerá-lo um ritmo “de” e “para” negros e, que acima de qualquer coisa, deveria ficar distante de seus filhos. Até a indústria da música, sempre em busca do que explorar, não se poupou de hesitação ao ritmo quando o cantor interessado em gravá-lo era negro. O remédio para isso foi encontrado por ela rapidamente: buscar cantores brancos, “bonitinhos” e “arrumadinhos” (de preferência) interessados em gravar. O que não demorou muito a ocorrer.

Já em 1954 estourou a primeira canção de rock’n roll nos EUA, cantada por um rapaz chamado Bill Halley que se enquadrava no perfil desejado. A canção responsável pelo seu fugaz alcance midiático se chamava “Rock around the clock” e, além de ter sido altamente difundida nas paradas radiofônicas, ainda foi a principal canção da trilha sonora de um filme homônimo, que levaria o estilo juvenil roqueiro norte-americano a quase todo o mundo.

No entanto, foi na voz e na dança de um rapaz de origem pobre chamado Elvis Presley que o encontro entre o rock e a sociedade americana se consolidou. A imagem do cantor agradava muito por estar além dos parâmetros estabelecidos pelos empresários da música. Elvis, the “Pelvis”, como ficara conhecido pelo seu modo de dançar o rock’n roll, foi um dos “produtos” explorados e trabalhados pelo mercado fonográfico para dar maior visibilidade ao ritmo nascente. Branco, bonito e carismático, emplacou uma carreira de sucesso que fez com que a “digestão” do novo ritmo fosse facilitada para a sociedade americana e mundial.

Faz-se necessário ressaltar aqui a relevância do rock’n roll para o mercado fonográfico norte-americano que viu nele um ótimo filão a ser explorado pela indústria cultural e, provavelmente, uma música a ser consumida potencialmente por um público novo: o juvenil que debutava como mercado consumidor específico de produtos culturais. A adequação de seus intérpretes às características consideradas importantes para que o sucesso fosse certo aconteceu rapidamente quando os empresários da música encontraram cantores com o perfil de Elvis Presley. Este fato se caracteriza como mais um fruto do pós-guerra para os americanos que, com a ampla prosperidade do período, não se incomodaram nada com as altas taxas de crescimento demográfico observadas no país (ajudando a gerar novos consumidores), já que isso não era mau para quem apostava num estado de consumo exacerbado.

No Brasil, o ritmo chegou ainda na década de 50 através de uma versão em português cantada por Nora Ney para a música “Rock around the clock”, tema do filme intitulado no Brasil

de “Ao balanço das horas”³. Desse momento em diante, a indústria fonográfica local, aproveitando a nova onda jovem trazida pelo ritmo, também produziu algumas canções de rock. Na verdade, como a já citada, estas eram, na maioria das vezes, compostas por versões de sucessos norte-americanos e cantadas por artistas já famosos aqui no país com outros ritmos, pois assim os riscos de sustos nos investidores da música tornavam-se bem menores e as possibilidades de sucesso, maiores. Apesar disso, o rock “tupiniquim” conquistou certo espaço no comportamento de uma juventude de classe média urbana, eufórica com o período desenvolvimentista do governo JK, mas só alcançou sucesso significativo quando Celly Campelo gravou a canção “Estúpido Cupido” em 1959.⁴ A partir desta canção, surge o primeiro ídolo de rock’n roll no Brasil, curiosamente uma mulher. Mesmo assim, o público amante do novo ritmo ainda era bastante restrito no país, o que só seria alterado na década seguinte com a Jovem Guarda.

Assim como no seu país de origem, “[...] os roqueiros brasileiros expressavam o seu protesto “[...] através do visual em geral [...]” (Alves, 1996: 93), pois “o rock’n roll dos anos 50, apesar de chocar os padrões morais da época nos EUA por causa do apelo sexual contido em seu ritmo e de sua origem, não era uma música de conteúdo crítico. Os seus temas estavam relacionados ao hedonismo inerente aos quereres juvenis, principalmente quando estes pertencem à classe média. Festas, flertes, “rachas” e coisas assim povoaram as primeiras canções de rock’n roll, até mesmo no Brasil. Sendo assim, em termos ideológicos, este ritmo naquele momento não representou mais do que o protesto de uma geração “pós-guerra” para a qual a vida parecia estar desprovida de sentidos lógicos e que se rebelava contra os pais ou os padrões sociais vigentes, atacando-os através das roupas e do comportamento que em muito já delineava a revolução sexual que explodiria nos anos 60, principalmente depois da mini-saia e da pílula anticoncepcional.

No Brasil, a chegada do rock’n Roll foi embalada pelo ritmo do início do período desenvolvimentista do governo JK, retomando o que já fora colocado, que apregoava um crescimento do país, no período de seu governo, que equivaleria ao de 50 anos e pelo avanço das classes médias urbanas decorrente disso. Neste contexto, para muitos, “importávamos um ritmo que surgira como consequência de uma estrutura social e de um momento histórico que não eram exatamente os nossos e que possuía, embutido, um protesto que não tínhamos motivos para fazer” (Alves, *ibid.*). A maioria dos jovens das classes médias urbanas brasileiras de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro queriam, naquele momento, era consumir e imitar para pertencer a um mundo (o dos americanos) enriquecido e cheio de uma tecnologia que já estava chegando ao seu alcance. Através da política do governo JK, que contava, acima de tudo, com a instalação de multinacionais no país, o consumo de bens tecnológicos de consumo cresceu bastante neste período. Um exemplo disso é que “[...] implantada no Brasil em 1950, a televisão terminou a

década com quase 600 mil aparelhos [...]” (Brandão; Duarte, 1995: 30), alegrando os lares de quem podia comprá-la. O rock é colocado neste quadro como mais um objeto de consumo propagado pelas indústrias fonográficas e cinematográficas no âmbito da “indústria cultural”. Viver conforme o que se ouvia nas letras e o que se via nos cinemas, principalmente, passou a ser desejado por muitos daqueles jovens.

Rock’n Roll, Indústria e Circularidade Cultural

A internacionalização do rock’n roll desde o seu nascimento é um fator importante para entendê-lo como o precursor de uma cultura juvenil mundial. É fato que o papel da indústria cultural não pode ser renegado a um segundo plano neste assunto. O ritmo em questão foi bastante aproveitado e explorado por ela o que não (necessariamente) tirou a sua legitimidade enquanto uma manifestação cultural profícua. Segundo Abramo (1994:96), o rock’n roll “[...] nasce também com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes e com uma dimensão de inovação de costumes e valores [...]”. Isso nos faz refletir que, apesar de seu forte aproveitamento pela indústria cultural, ele foi um ritmo de potencial extremamente transformador.

Segundo a Teoria Crítica, formulada por alguns pensadores da Escola de Frankfurt, no sistema capitalista a cultura esvazia-se de sentidos para se adequar a ele. Desta forma, ela é ressignificada e passa a ser caracterizada como instrumento ideológico deste sistema. No termo “indústria cultural”, cunhado e usado pelos filósofos alemães, a palavra indústria é usada intencionalmente para se referir a intenção da cultura de massas inerente ao capitalismo, já que tal expressão remete à padronização de um produto que, no caso, traria como resultado final “mercadorias culturais” idênticas assim como são os produtos em série de qualquer fábrica.

Se vista apenas como uma instituição capitalista, a indústria fonográfica pode encaixar-se muito bem nesta teoria ao produzir um produto – no caso, a música – vendável e que, visando o seu fim comercial, tenha como característica a fácil aceitação pública. Assim, dentro desta concepção, esta música fruto desta indústria ainda pode passar ao consumidor a “pseudo-impressão” de original e diferente, apesar de sua “padronização” e “produção em grande escala”. Isso porque, a indústria cultural, ao responder às demandas capitalistas, pode produzir também a impressão de que os “produtos” produzidos por ela são realmente frutos da criatividade do artista e o público, por sua vez, ao consumir tal produto, também tem a impressão de estar sendo guiado pela subjetividade, quando na verdade só está consumindo mais do mesmo.

No entanto, quando a visão dos sujeitos consegue ultrapassar os muros levantados pela indústria cultural, se percebe que não se pode padronizar todos os tipos de arte que estão no bojo desta indústria como vazios de significados rumo às transformações das sociedades por estes. A consciência de se estar preso dentro dos moldes alienantes da indústria cultural pode empurrar os sujeitos à eterna crítica de seus “produtos”, fazendo emergir daí a resistência à padronização. A recepção dos “produtos culturais” jamais é passiva porque os sujeitos também não o são. “Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso” (Martim Barbero, 2006: 80).

Hoje as veredas da História, com os estudos culturais, parecem estar abertas a outras histórias que refaçam criticamente os caminhos dos sujeitos históricos calcados nas relações sociais vividas, mesmo que isso possa soar como os percursos do efêmero. A partir disso, no caso do rock’ n roll, pode-se dizer que indústria cultural não o fabricou. Ele surgiu da miscigenação de outros sons provindos também das misturas das artes populares e das (consideradas por alguns) eruditas produzidas pelos sujeitos sociais e os seus modos de lidar com o mundo. A noção de circularidade cultural está imbricada neste processo quando se propõe a analisar qualquer tema que associe música, juventude e contestação e isso não está propositalmente implícito nas necessidades da indústria cultural enquanto produtora de produtos em série, mas independe de seus contornos fabris. Além disso,

Colocar toda e qualquer obra de arte sob a lógica da mercadoria como fruto de um trabalho alienado, resulta num aniquilamento de suas possibilidades de, caso haja intenção, desenvolver formas utópicas e/ou críticas de exploração das faculdades humanas que não se restrinjam à esfera da produção econômica. (Alves, 2002: 21)

A “mercadoria” na qual possa ter se transformado um bem cultural tem singularidade para os sujeitos que a “consumem”. E mesmo com a reificação inerente a qualquer produto material consumível, os usos e interpretações que o receptor (consumidor) faz de um bem cultural não perde a sua singularidade, muito menos o seu poder transformador, já que tal recepção não é feita passivamente pelos sujeitos, como foi o caso do rock em toda a sua história.

Sobre a questão cultural hoje, a dicotomia “cultura erudita” e “cultura popular” perdeu um espaço considerável para outros conceitos mais amplos que consigam abarcar uma visão abrangente das produções e viveres humanos enquanto cultura.

No processo histórico analisado sob uma ótica cuidadosa e atenta, fica óbvio que a cultura não é nem pode ser dividida em duas partes pré-determinadas e

imutáveis que nunca se viram ou até se viram, mas bateram de frente e se odeiam. Cultura é um termo usado para fazer jus às produções humanas como um todo e, por ser algo tão humano, escapa às generalizações. É um evento que se mundializa num processo dialógico rápido e constantemente transformador, indo e voltando por todas as sociedades, etnias e classes sociais. Levando e trazendo um pouco de tudo em si [...] (Ramos, ANPUH 2008).

Assim, a cultura se miscigena o tempo inteiro. E é neste circular de idéias, saberes, conceitos, lutas, resistências e modos de ver ou rever o mundo que ela se faz e se refaz. Stuart Hall (2003: 258), acerca deste assunto, nos diz que:

O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínsecos ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.

Isso ajuda a perceber como a velha noção de cultura que costumava colocá-la em dois pólos perdeu sentido em análises mais abertas e críticas do conceito.

Fazendo jus a esta análise, o conceito de circularidade cultural desenvolvido por Bakhtin (1993) e enfatizado por Ginzburg (1998) em sua tese sobre a cultura precisa estar evidenciado neste trabalho, já que ele tem como base a música. Segundo o autor, há um circular constante entre a cultura erudita e a popular, tornando tênues as linhas imaginárias que as separam a partir de uma resignificação de seus elementos e do refazer de suas estruturas. Bakhtin, inspirador de Ginzburg, ao analisar a prosa de Rabelais na sociedade renascentista, observou que ela estava repleta da cultura cômica popular, o que soava como uma espécie de paródia caricaturada da cultura elitista. Ficaram claros para ele os traços do popular no erudito e vice-versa. Assim, a idéia de uma cultura “pura” parece inócua e desprovida de qualquer sentido lógico.

No caso do rock’n roll, a priori, percebe-se a noção de circularidade cultural já na origem do ritmo, que como já fora colocado, nasceu do jazz, do country, do blues e da miscigenação étnica de seus elementos. Pode-se deduzir daí que, assim como os ritmos que lhe deram origem, esta mistura de vários sons que é o rock’n roll ultrapassou os limites do popular e da cultura que se pretende hegemônica das elites, pois este tipo de som influenciou a cultura musical de todos os tempos. Os ritmos que lhe originaram, antes dele, “[...] já haviam rompido os obstáculos étnicos e sociais para alcançar um relevante público de classe média e cor branca não só em seu país de

nascimento, os EUA, como no mundo ocidental inteiro até meados do século passado[...]" (Ramos, op. cit.). Depois foi a sua vez de alcançar os mais variados públicos mundo afora.

Apesar dos entraves e resistências preconceituosas iniciais, pode-se concluir que a abrangência destes estilos musicais foi, reconhecidamente, um dos mais fortes sinais da fortaleza cultural, por exemplo, do povo de origem negra nos EUA e no mundo no séc. XX. (Ramos, op. cit.)

E que isso não está imbricado nos objetivos capitalistas da visão de música como "produto" da indústria cultural. Além disso, esta constatação retira o rock do padrão que ainda insistem em colocá-lo: um ritmo imperialista reprodutor da dominação norte-americana nos países dependentes.

Tamanha é a evidência do circular de culturas pelo mundo afora e da recriação destas, segundo os modos como são engendradas no seio de uma ou de outra sociedade, que se pode remeter aqui a Gramsci e à sua noção de hegemonia muito bem explicitada em Williams (1979: 116), quando ele escreve que:

A realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é de que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade. [...] A ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática.

O fato da indústria cultural se apossar de determinado tipo de arte, transformando-a em geradora de lucros, não consegue tirar o seu significado cultural, contestador e transformador.

A antipatia e resistência branca em reconhecer como arte inovadora os estilos musicais do blues e do jazz, por exemplo, esteve no fato de estes, em contrapartida, representarem a força contra-hegemônica que pode ter a cultura dita popular, ainda mais a de origem negra [...] (Ramos, op. cit.) .

Manter a cultura hegemônica implica na maioria das vezes em empobrecer e desmerecer outros tipos de cultura que não estejam dentro e tampouco dependente dela. Isto traduz as lutas sociais no bojo das manifestações culturais e, além disso, é na experiência desse conflito que se sobressai o que pode ser caracterizado como "cultura popular" segundo os pressupostos dos estudos culturais, desmistificando o sentido de folclorização que já havia permeado as definições e reflexões sobre este tipo de cultura.

O rock'n roll ao nascer como um ritmo independente passou por processo semelhante. A sua aceitação não foi imediata nem em seu país de berço e menos ainda no Brasil onde chegou em um contexto social e político bem específico no qual boa parcela das juventudes não se identificariam com ele naquele momento. Ultrapassando as barreiras do gosto e da aceitação, passou a enfrentar os rótulos que lhe deram alguns dos adeptos das teorias críticas que envolvem as culturas nas sociedades capitalistas. Porém, o seu caráter inovador foi muito além.

Visto que é uma manifestação cultural que já atravessou várias gerações e culturas, incorporando aos seus elementos características locais dos territórios por ele adentrados, o rock está em mutação desde o momento em que nasceu. A sua natureza, assim responde ao próprio ritmo dialético da História que cria e assimila novas e inovadoras formas de ver e refletir sobre o mundo constantemente. Não sem razão, foi também este estilo musical, mediante o seu caráter híbrido, o principal responsável pelo aparecimento de diversos grupos juvenis com características marcantes, no final do século XX, abarcando os anos 80, recorte temporal feito na dissertação que deu vida a este trabalho.

Anos 60: o sonho começou

Em 1962, Celly Campelo, a primeira musa do rock brasileiro, resolveu abandonar a carreira para se casar, porém outros nomes despontavam nesse cenário. No mesmo ano, Roberto Carlos gravou uma versão homônima para a canção “Splish Splash” do norte-americano Bobby Darin, um “rockizinho” adocicado que falava sobre a atenção que chamou um beijo barulhento dado na namorada dentro de um cinema. Isso projetou o nome do cantor nas paradas de sucesso brasileiras, assim como o do seu parceiro Erasmo Carlos, autor da versão da canção. Além destes, outros cantores despontaram no cenário do rock tupiniquim nascente e o ritmo aos poucos foi ganhando certa popularidade no país.

Em 1965, estreou na TV Record um programa chamado “Jovem Guarda” onde se apresentavam artistas que estavam proliferando o novo ritmo. Apresentado por Wanderléia, uma das cantoras surgidas nesta nova leva, Roberto e Erasmo Carlos, o programa virou uma febre entre jovens brasileiros dos grandes centros urbanos da época e o movimento que fora chamado de “Jovem Guarda”, juntamente com os artistas que o interpretavam, uma moda.

A Jovem Guarda inaugurou o que se pode chamar de uma “cultura roqueira” no país no sentido estilístico do termo. As gírias, as roupas, os cabelos eram moldados pelos fãs conforme os modelos usados pelos ídolos produzidos pelo “iê-iê-iê”, como ficara conhecido o rock'n roll em

seu início no Brasil devido ao sucesso da canção “*She loves you*” dos Beatles que completava o seu refrão com “*yeah, yeah, yeah*”. Apesar disso, as letras das canções que compuseram este movimento estiveram:

[...] distante da canção de protesto, da contestação e do debate que envolvia a esquerda cultural, [...] por um lado falava do amor, do beijo e do desejo sexual, sem, contudo, contestar os valores estabelecidos. [...] Por outro lado, expressava [...] o elogio ingênuo da sociedade de consumo [...] (Alves, 1996: 78).

Segundo Brandão e Duarte (1995: 67), além disso, tanto a letra das canções da Jovem Guarda quanto o jeito dos artistas que as cantavam denunciavam uma “[...] uma crítica à inocência de um país que se modernizava e ao mesmo tempo andava de braços dados com arcaicos padrões de comportamento.” Desta contribuição, pode-se inferir que apesar da aparente rebeldia impingida pelo ritmo, o comportamento de seus propagadores na verdade não representava uma quebra significativa nos padrões sociais estabelecidos. Em contrapartida, negar de todo o caráter contestador do movimento seria aderir a uma visão ortodoxa do fato. Apesar de ter sido de uma maneira sutil e inocente, alguns comportamentos foram modificados pelo movimento. O uso da minissaia, os namoros um pouco mais abertos e o próprio padrão musical da Jovem Guarda representaram pontos de resistência e de mudanças. Sua duração foi efêmera, já que acabou junto com o programa em janeiro de 1968, mas, além de ter projetado cantores de renome como no caso de Roberto Carlos que ocupa as paradas de sucesso do país até hoje, o movimento da Jovem Guarda serviu para popularizar o rock no país, o que não significa que a sua aceitação foi facilitada com isso.

Nos EUA, no final da década de 50, a indústria fonográfica já havia conseguido mais do que imaginara com o ritmo. Há tempos ele já havia se transformado em “produto” de exportação não só na indústria musical, mas numa boa parte dos filmes hollywoodianos também, o que mundializou ainda mais o seu alcance. Além de já estar por aqui, no início da década de 60 o rock’n roll chega à Inglaterra:

[...] modificando de modo profundo não somente a música popular mundial, mas todo o estilo de vida da juventude. Os Beatles e os Rolling Stones [...] encarnaram as duas forças básicas que engendraram toda a convulsão cultural dos anos 60. [...] Os Beatles inauguraram a era do experimentalismo eletrônico na música pop. Já os Rolling Stones [...] se caracterizaram pelo balanço de sua batida musical, bem próxima das tonalidades negras [...] (Alves, 1996: 47).

Que deram origem ao ritmo. Podemos dizer que os ingleses reinventaram o rock’n roll, a seu modo, dando-lhes novas formas e temperando-lhe com variadas misturas que mais tarde

culminariam na originalidade do rock progressivo⁵ ou do movimento punk no final dos anos 70 do séc. XX.

No Brasil, ao lado da Jovem Guarda outras manifestações culturais juvenis ligadas à música foram muito marcantes no sentido de transformação da sociedade, ganhando bastante aderência em meio as juventudes intelectualizadas brasileiras. A década de 60 representou aqui a corroboração do processo de formação de uma classe de jovens contestadores, seguindo os rumos do fenômeno que era mundial na época. Para estes, a Jovem Guarda não representou nada além de um modismo adolescente e alienante.

Desde o final da década de 50, boa camada da juventude intelectualizada de algumas universidades brasileiras já havia encontrado um novo tipo de música que se encaixava perfeitamente em seu perfil: a “Bossa-Nova”. Este tipo de música em muito se distanciava do rock’n roll ou de algo parecido. Soava original e brasileiro, correspondendo aos anseios nacionalistas da maioria desta ala juvenil intelectualizada daquele período. Mesclava o “jazz” norte-americano ao nosso “Samba-Canção” e, “[...] com seus arranjos refinados e cheios de sofisticação, acordes e dissonâncias, batida contagiante e linguagem coloquial, [...] criava para nós uma noção totalmente nova de estética musical” (Alves, 1996: 105). Munida de letras poéticas com temáticas e problemáticas brasileiras - tempero que agradou àquela juventude – a Bossa Nova veio para ser a música “arte” que faltava a um Brasil moderno e culto que só existia no bojo das elites.

Após o Golpe de 64⁶, a nova MPB, iniciada com o movimento bossanovista, foi sofrendo contínuas transformações que acabaram por dar origem a uma nova tendência na música popular brasileira: o conteúdo de protesto nas letras. Os jovens universitários urbanos aprovaram esta “evolução” na MPB e, no decorrer do processo ditatorial no país, usaram muitas de suas canções para ilustrar sua aderência a diversas questões sociais, culturais e, principalmente políticas ao se manifestarem contra a Ditadura Militar. A música permeou muitas formas de resistência à situação política que se instalara no Brasil a partir daquele momento.

Era uma juventude proveniente das camadas médias urbanas, sem dúvida, mas que a esta altura já poderia ser chamada de uma “juventude politicamente engajada”, muitas vezes dentro de movimentos esquerdistas inspirados pela revolução cubana e chinesa. Nas palavras de Alves (1996: 105), “[...] através dos novos meios de comunicação, tornaram mais perceptivos os grandes contrastes sociais existentes no nosso país e no mundo e mais claras as causas internas e externas do nosso subdesenvolvimento [...]”, o que ficou claro principalmente devido ao acesso desta juventude à televisão que já havia chegado por aqui desde a década anterior.

Os festivais promovidos por emissoras de TV foram os grandes responsáveis pela promoção desta nova evolução na nossa MPB. Apresentados concomitantemente ao acontecimento musical da Jovem Guarda, eles conseguiram muito sucesso junto ao público jovem universitário. Os festivais promovidos pela TV Record e a TV Excelsior de onde emergiram nomes como os de Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram os mais significativos do período. A MPB passa a traduzir de forma mais clara e direta os motivos de revolta e contestação que estes sujeitos sociais juvenis tinham a sua frente naquela época. Aqui no Brasil um modelo político cheio de contradições, injustiças e autoritarismo. No mundo, a “Guerra Fria” e as “guerras quentes” provindas dela. Não só as brasileiras, mas as juventudes mundiais pareciam estar entrando em uma ebulição que se traduziria em movimentos nos quatro cantos do mundo até o final da década.

É ainda nos anos 60 que surge nos EUA um movimento de negação a todos os padrões morais, estéticos e políticos estabelecidos: a “contracultura”. Traduzida por diversas manifestações juvenis da década, “[...] não foi um movimento com princípios e/ou programas formulados e divulgados [...]” (Alves, 1996: 22), mas podemos afirmar que a contracultura teve no rock e nos “hippies” a sua tradução mais fiel. Diante de tanta injustiça no mundo a juventude “hippie” pregava a paz e a felicidade individual. “Cair fora” de todas as amarras sociais era o sonho desses jovens. O casamento, a família e todas as instituições sociais calcadas em um padrão a ser seguido foram objetos de críticas de grande parte da juventude que viveu esta década e este movimento.

A chamada contracultura chegou também ao Brasil na mesma época, seguindo o rastro do movimento “tropicalista”⁷ que havia iniciado outra revolução na nossa MPB e que, de uma maneira efêmera, havia terminado, mas nos deixando às portas do “novo” abertas. E justamente por elas, ela entrou e inaugurou uma nova tendência na nossa MPB para a qual não bastava apenas se identificar com as maiorias, mas, ao contrário disso, com as causas de grupos menores como os homossexuais ou os negros.

Percebe-se assim que, diferentemente dos EUA, no Brasil o rock não foi porta-voz dos movimentos juvenis de protesto nem mesmo da nossa contracultura. Apesar dos tropicalistas terem tentado quebrar na arte a idéia de “imperialismo” (que permeava a cabeça de muitos dos componentes esquerdistas da juventude intelectualizada da época), mesclando aos seus sons tons do rock, usando guitarras e outros instrumentos afins, só conseguir receber desta juventude críticas, vaias e incompreensão. Isso porque ela ainda não via o rock com bons olhos, já que, além de sua origem norte-americana, este ritmo se popularizou no Brasil às custas da Jovem Guarda que, como já fora explicitado, não representava a contestação ou o engajamento político que se fazia necessário no período para àqueles jovens.

Seguindo este ritmo, o final da década de 60 foi perpetuado na História pelo acirramento dos movimentos juvenis. Para Hobsbawn (1995: 292), “[...] se houve um momento, nos anos de ouro posteriores a 1945, que correspondeu ao levante mundial simultâneo com que os revolucionários sonhavam após 1917, foi sem dúvida 1968 quando os estudantes se rebelaram [...]”, no mundo inteiro. Um dos exemplos mais expressivos disso foi o movimento estudantil francês⁸ que enfrentou o governo De Gaulle vociferando que era “estritamente proibido proibir”⁹, e com as suas barricadas da liberdade pregavam que a hipocrisia, os diversos tipos de discriminação, o capitalismo e o próprio socialismo autoritário deveriam ceder lugar a um mundo justo e melhor, onde a liberdade fosse uma máxima. Não só nesse, mas em diversos outros países ocorreram movimentos semelhantes neste ano. Até mesmo no mundo socialista eles existiram. Não contra o sistema em si, mas contra a repressão ditatorial, via pela qual ele foi instalado em várias partes.

A juventude brasileira do período também não ficou “vendo a banda passar”. O governo do militar Costa e Silva esteve sob a efervescência do período mais rico e conturbado do movimento estudantil. O Ato Institucional número 5 foi a resposta dada. Justamente a que quase ninguém queria ouvir e viver.

Os Anos 70 no Brasil: Resistência Velada X Sujeitos Calados

No final de 1968, após o “cumpra-se” dado por Costa e Silva, entra em vigor a fase mais pesada da Ditadura Militar brasileira traduzida nas linhas do AI-5 que, entre outras coisas, definiam a cessação das atividades do Congresso, outorgavam direitos ilimitados ao Executivo e impunham duras regras de censura. Nas palavras de Holanda (1999: 93), isto significou que:

o regime implantado em 64 consegue consolidar-se, suplantando as resistências e reorganizando as formas do Estado [...] em nome do ‘desenvolvimento’ e dos ‘ideais do Ocidente’ promove-se a criminalização da atividade política, colocando-se sob suspeição[...] a própria classe média intelectualizada, notadamente o setor estudantil [...].

Estava pronto o cenário para o início da década de 70 no Brasil. Definia-se aí uma de suas principais características: a repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social ou política que pudesse representar “perigo” à Ditadura instalada pelos militares. A partir daí, todas as representações de contestação à estrutura estabelecida, com destaque às culturais, passariam a ser

veladas, o que não impedia que fossem claramente entendidas por quem militava às escondidas ou para o bom entendedor que quase sempre não era o censor. Fato que Habert (2001: 38-39) conseguiu deixar claro ao escrever que:

No que diz respeito à produção cultural, várias foram as formas de resistência que os autores críticos usaram para se contrapor à política e ideologia do regime e fazer chegar ao público suas mensagens, driblando a tesoura e o camburão num jogo de gato-e-rato. Entrelinhas, duplo sentido, trocadilhos, mensagens cifradas [...] humor e sátira foram afiados instrumentos de críticas [...].

E esta sensação de censura não ficaria limitada apenas aos anos 70, pois mesmo após o início do processo de abertura política iniciado ainda nesta década e terminado em meados dos anos 80, os olhos e os ouvidos dos censores continuavam à espreita do que censurar.

Economicamente, o cenário montado pelo regime merece destaque. Em 1969, início do governo Médici (1969-1973), consolida-se uma fase na economia pós-64 conhecida como “milagre brasileiro”, o que fazia os militares satisfeitos com o pseudo-sucesso econômico que o país conquistaria até 1973. Tal “milagre” se traduziu em arrocho salarial, tendo como principal pilar de sustentação a “[...] entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos” (Rodrigues, 1990: 14), que levaram a dívida externa às alturas. Neste contexto pode-se afirmar que a repressão política foi uma grande aliada do regime político aqui instalado. Os militares colocaram sobre a mesa duas opções: amar o Brasil ou deixá-lo. Assim não havia espaço para contestações explícitas, pois a esteira da repressão muitas vezes culminava no exílio do país ou até mesmo da face da terra...

O “milagre” transformou-se em uma crise econômica gritante. “A partir de 1974, [...] o Estado passa a gerir, sob o governo Geisel, a crise que se anuncia na vida brasileira [...]” (Holanda & Gonçalves, 1999: 97). Apesar disso, enquanto a euforia do “milagre” durou, os melhores resultados que dele se podia esperar ficaram com as classes médias urbanas brasileiras. Neste período os sonhos de consumo que há muito tempo já eram realidade nos países desenvolvidos passaram a ser para esta classe aqui também. Com a concessão facilitada de financiamentos e de empréstimos à pessoa física, a aquisição de bens de consumo conseguiu agradar grande parcela das classes médias urbanas que viviam neste momento uma prosperidade sem precedentes, além das classes altas do país para as quais isso sempre fora realidade. “[...] O mercado foi invadido por toda sorte de produtos, de iogurtes a luxuosos modelos de eletrodomésticos e carros; hipermercados, sofisticados shopping centers, verdadeiros ‘templos de consumo’, começaram a ocupar grandes espaços urbanos [...]” (Rodrigues, 1990: 5), fazendo a felicidade das classes sociais em ascensão por um lado, mas, por outro, tornando claros os contrastes sociais do país.

No campo, a mecanização, os investimentos no cultivo de produtos para exportação e a crescente concentração de terras enriqueciam cada vez mais os latifundiários, mas empurravam uma grande leva de migrantes para as cidades do sul e sudeste, as regiões aparentemente mais beneficiadas pelo “milagre”.

Nas cidades, a política de arrocho salarial do governo militar afetou os trabalhadores urbanos, dando ênfase ao substancial aumento do custo de vida. Em contrapartida, a freqüente entrada de capital estrangeiro e o estímulo governamental às multinacionais fizeram com que não faltasse emprego à população de baixa renda neste momento da história recente do Brasil. Este fato a levou a simpatizar com a política econômica do governo, apesar dos baixos salários. Os resultados de todo esse “milagre” é que foram desastrosos.

A dívida externa brasileira pulou “de 3,8 bilhões de dólares em fins de 1968 para 12,6 bilhões de dólares em fins de 1973”.¹⁰ Os empréstimos e financiamentos diminuíram e a falsa prosperidade sentida pela economia neste período ficava para trás. A crise mundial iniciada com a crise do petróleo em 1973 ajudou a piorar a situação do Brasil, pois o país importava 80%¹¹ do petróleo que consumia e este subiu a cifras altíssimas neste ano. Para atenuar a situação, uma das soluções tomadas pelo governo foi recorrer a mais empréstimos externos, o que acarretaria na continuidade de uma subida elevadíssima da nossa dívida junto aos credores externos e acirrar a crise econômica pós 73.

Outra vilã que havia ficado a espreita durante os anos do “milagre” voltava à tona. A inflação que naquele período não ultrapassara a casa dos 20% ao ano (Beluzzo, 2002), recomeçava o seu ciclo ascendente indo a níveis elevados para a manutenção da aparente calma econômica conquistada de 69 a 73.

Era esta a conjuntura brasileira do início do governo Geisel (1974-1978): a de uma crise econômica concomitante ao início da chamada fase da “transição” da Ditadura Militar para a Democracia. De meados da década de 70 em diante a crise resultante do “milagre” tornou-se clara o bastante para fomentar a volta dos movimentos estudantil e operário. A sociedade civil voltava a ocupar a cena social de maneira mais nítida.

O último presidente militar, José Figueiredo, assumiu em 79 e, diante da realidade social e política na qual o país estava mergulhado, foi pressionado pela sociedade, o que culminou na concessão da anistia, na revogação do AI-5 e no fim do bipartidarismo. Apesar das amarras institucionais que ainda persistiam na esfera política e social, estas medidas podiam ser (e foram) consideradas um grande avanço rumo à democracia naquele momento. A volta dos exilados políticos ao país foi muito comentada e festejada pelos meios de comunicação em geral porque

significava, na prática, a possibilidade da volta da já estranhada liberdade de expressão ao país. Parecia que o processo de transição estava efetivamente começando a se consolidar.

A liberdade para a formação de novos partidos políticos transformara-se em realidade no mesmo ano, o que propiciou a aparição de vários deles, inclusive o ressurgimento dos partidos de origem esquerdista que haviam sido banidos pela Ditadura. Apesar do caráter democrático desta medida, é importante ressaltar que esta foi também uma estratégia governista para dividir a oposição e manter a situação sob controle, inclusive a sucessão presidencial que ocorreria em 1985. Na ótica do governo esta deveria ainda ser uma eleição feita via Colégio Eleitoral e que este fosse composto pela maioria aliada. Os antigos partidos da Ditadura transformaram-se em PDS (Partido Democrático Social, antiga ARENA), composto pelos aliados dos governos militares e PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro, antigo MDB), considerado oposição. Pelos contornos das mudanças, estas não pareciam ser tão profundas.

No campo musical, os anos 70 no Brasil não se caracterizaram por muitas inovações ou rupturas profundas. O Tropicalismo surgido em 1968 conseguiu introduzir uma estética musical inovadora no contexto do rock no Brasil, mas o que se viu foi a continuidade do gosto estudantil pela MPB, apesar desta passar a ser bem menos explícita em seu sentido contestador como consequência da repressão. Neste sentido, a rígida censura estabelecida pelo AI-5 cumpriu bem o seu papel. As críticas e as denúncias sociais e políticas não abandonaram a MPB, mas, para quem se arriscou a fazê-las, foi preciso continuar usando o tato para camuflar ao máximo o que se queria dizer.

Apesar disso, pelas portas abertas pela contracultura, continuava a adentrar inovações. O rock, não muito valorizado como expressão cultural significativa no Brasil, começou a ganhar novas nuances em seus tons brasileiros.

[...] ouvir rock [...] passou a ser uma forma de contestar, de procurar um novo objeto, um novo ideal – não apenas a música, mas a carga de símbolos com que poderia ser vestida, as possibilidades de ruptura com os discursos conservadores de direita e de esquerda (Brandão & Duarte, 1995: 87).

Como já fora colocado, este ainda não era nem de longe o ritmo predileto dos sujeitos juvenis da época, mas nos anos 70 o chamado “rock maldito” brasileiro ou apenas rock introduziu novos elementos na nossa cultura musical. Bandas como Mutantes, O Terço, Tutti Frutti, Made in Brazil, Joelho de Porco, Secos e Molhados e cantores como Raul Seixas e Rita Lee em carreira

solo (pós Mutantes e Tutti Frutti), desempenharam um relevante papel na formação de um público roqueiro tupiniquim.

Na maioria das vezes inspirados nos roqueiros estrangeiros, os nacionais conseguiram fazer-se perceber enquanto formadores de um movimento alternativo dentro de nossa música. Não conquistaram grandes públicos, nem o apoio da mídia, nem mesmo da indústria fonográfica brasileira da década que investia pesado no samba popular, além da MPB, mas não se pode desvencilhar estes roqueiros brasileiros de seu caráter inovador e contestador, o que já fica implícito ao preferirem optar por um ritmo com significativo tempero do que é “diferente” e ainda distante das paradas de sucesso brasileiras da época, o que entre vários, é só um ponto a ser ressaltado.

Longe do perfil comportado dos jovens adeptos da Jovem Guarda da década anterior, o visual do roqueiro setentista parecia bem mais próximo dos hippies da contracultura internacional. De cabelos longos, jeans surrados e comportamento anti-social, anunciavam uma rebeldia que não poderia encaixar-se no caráter “sem causa”. Ao contrário disso, as causas saltavam aos olhos da população de um país em crise, sob a égide de uma ditadura militar que tentava calar os sujeitos sociais a qualquer custo. Pelo menos o visual não poderia ser “calado” e, assim, se sobressaía como uma forma de contestação.

Em contrapartida, neste período, para responder aos ideais do regime militar, o ufanismo foi bastante usado pelo governo, o que se refletiu também no campo da música. A canção “Eu te amo, meu Brasil” interpretada por Dom e Ravel, por exemplo, obteve bastante sucesso na década de 70. A sua letra que entre outras frases dizia “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Meu coração é verde, amarelo e branco/ azul anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Ninguém segura a juventude do Brasil!”, segundo Brandão e Duarte (1995: 85), era colocada em livros didáticos para ser “analisada” e “discutida” em sala de aula, provavelmente para ajudar a tentar formar uma leva de jovens sem noções críticas do país, mas patriotas. Infelizmente, o AI-5 “segurou” boa parte dos sonhos de liberdade da juventude da época, que só voltaria a se pronunciar política e criticamente no final dela com a volta do movimento estudantil, mas não mais como antes.

A insatisfação popular frente aos problemas discutidos até aqui também recomeçou a ganhar espaço nas ruas e nos meios de comunicação como um todo no mesmo período. A retomada do movimento sindical deu novo fôlego a vários setores operários. Em São Paulo, as greves do ABC¹² iniciadas no final da década de 70, conseguiram personificar profundamente o questionamento da realidade brasileira pela sociedade civil. Além disso, a Igreja Católica, a OAB e outros setores sociais já se pronunciavam claramente contra o regime estabelecido pelos militares, o que o fazia definhando a cada dia.

Assim, adentraríamos a década de 80, quando neste contexto de crise, as canções de rock do período seriam as escolhidas como expressões de contestação social e política pelos sujeitos juvenis que a viveriam, afastando-a das características manifestações culturais dos anos 70.

Referências

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis*. São Paulo: Página Aberta Editora, 1994.
- ALVES, Júlia Faliverne. *A invasão Cultural Norte-Americana*. 27ª ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- ALVES, Luciano Carneiro. *Flores no Deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia-MG, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BELUZZO, Luís Gonzaga de Mello. *Depois da Queda: a economia brasileira da crise da dívida aos impasses do Real*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. 14ª ed. São Paulo: Moderna, 1995.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HABERT, Nadine. *A Década de 70*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/Unesco, 2003.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MARTIM-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MUGNAINI JR., Ayrton. *Breve História do Rock*. São Paulo: Claridade, 2007.
- RAMOS, Eliana Batista. A Contra-hegemonia Proclamada pela Juventude Brasileira nas Canções de Rock dos Anos 80. Texto integrante dos *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.
- RODRIGUES, Marly. *O Brasil da Abertura: De 1974 à Constituinte*. São Paulo: Atual, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Notas

¹ Mestranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Email: anaileiramos@hotmail.com

² Estilo de vida americano.

³ O cinema foi fundamental para a internacionalização do rock'n roll e a proliferação de uma cultura jovem criada no bojo da sociedade norte-americana a partir da década de 50, exemplo disso é este filme de 1956 que ajudou na assimilação de tal cultura no Brasil. Além deste, outros filmes povoaram a imaginação de jovens de todas as partes do mundo com relação a novos comportamentos juvenis oriundos dos EUA. Juventude transviada (1955) com o protótipo do “rebelde sem causa”, James Jean, por exemplo, foi um desses filmes-ícones do que era o jovem da geração 50, segundo a visão americana.

⁴ Versão brasileira para a canção “Stupid Cupid” de Neil Sedaka e Howard Greenfield.

⁵ [...] todo rock feito com pretensões de ‘obra de arte’ e que tentasse se alar acima de qualquer divertimento dançante, usando influência da música erudita [...] (Mugnaini Jr, 2007: 45).

⁶ Em 31 de março de 1964, o Brasil sofreu um golpe de Estado dado pelos militares, que derrubou o presidente democrático João Goulart (1961-1964) e instalou no país um governo militar e ditatorial que durou até 1985.

⁷ O Tropicalismo foi um movimento cultural surgido no Brasil no final dos anos 60 que tinha como base a visão de uma nova estética artística inspirada nos movimentos de vanguarda. Liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, teve na música a sua maior expressividade.

⁸ Sobre este assunto cf. MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

⁹ Grafite da época no muro da Sorbonne em 1968.

¹⁰ Fontes, Paulo Calderon Rosa. *Credibilidade e Mercado Secundário da Dívida Externa Brasileira*, disponível em WWW.UFRGS.br/edicoesanteriores/pdf_setembro98/Calderon-divexterna.pdf

¹¹ Cf. Fishilow, Albert. *A Economia Política do Ajustamento Brasileiro aos Choques do Petróleo: Uma Nota Sobre o Período 1974/84* disponível em <http://ppe.ipea.gov.br/index.php/ppe/article/view/1019/958>

¹² Depois de 1974, quando aconteceu o 1º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, um novo sindicalismo começou a delinear-se culminando em diversas greves desta categoria no ABC paulista de 1978 a 1981.