

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA

*Fabio Pontarolo**

RESUMO: Analiso neste artigo as relações entre protesto, crítica social e música, tratando do *Rock n'Roll*, a partir de seu surgimento como forma musical após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), assim como a influência musical desse estilo na música popular brasileira. Início o texto discorrendo sobre os discursos dessa forma musical como linguagem da “juventude transviada” durante o apogeu e declínio da chamada Era de Ouro do Capitalismo Ocidental (1953-73). Logo em seguida, analiso os propósitos específicos da influência musical do *Rock n'Roll* em relação à música brasileira do mesmo período.

Palavras-Chave: Música, *Rock n'Roll*, Potesto.

“Tomo meus desejos por realidade, pois acredito na realidade de meus desejos”.¹

Após o desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-45), que culminou com a bomba atômica e a destruição das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki (1945), os Estados Unidos assumiram de vez a dianteira na economia capitalista. De acordo com o historiador Eric Hobsbawn, o pós-guerra marcaria o predomínio do modelo político-liberal americano, levando ao grande sucesso econômico dos países centrais do capitalismo no período de 1953-73. A chamada “Era de Ouro” reconstruiu e reformulou o capitalismo através do avanço da globalização e da internacionalização da economia.

Com a prosperidade e o pleno emprego estadunidenses desse período, os jovens norte-americanos que entravam no mercado de trabalho tinham menos necessidade de ajudar no orçamento familiar, tornando-se um grande mercado consumidor de produtos específicos em meados da década de 1950. Não querendo se parecer com seus pais, a nova autonomia da juventude como camada social separada foi buscar no *blue jeans* sua primeira forma de contestação, embora meramente visual, da sociedade tradicional.

* Docente da Faculdade Guairacá e da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro, ambas de Guarapuava. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Email: fabio.pontarolo@gmail.com.

¹ Slogan utilizado nas passeatas estudantis francesas realizadas em Paris em maio de 1968 (HOBSBAWN,2002:325-326).

No campo musical desse período pós-guerra, como explica o historiador Paulo Chacon (1985), a *pop music* do período entre-guerras tentava reproduzir a herança da música branca, conservadora, adulta e defensora do status do *american way of life*, refletindo uma proposta de vida que se auto-glorificava pela vitória na Segunda Guerra Mundial.

Dessa forma, as grandes bandas da *pop music* tentavam canalizar a libido juvenil para os padrões adultos fixados antes dos anos 1950, através de “heróis jovens” como Ray Conniff e Frank Sinatra.

No mesmo período, uma música afro-americana que até meados do século XX se resumia a uma cultura rural da região do Delta do Mississipi (FRIEDLANDER, 2002:31) passou a se deslocar para os centros urbanos, onde um grande número de comunidades afro-americanas se formava durante a Grande Depressão dos anos 1930 e os anos da Segunda Guerra Mundial. O *rhythm and blues* se tornara a vertente urbana do *blues* rural, e exprimia todo o sofrimento da sociedade negra americana.

Como esclarece Paulo Chacon, “Reprimidos pela sociedade WASP (*write, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam” (1985:24).

Havia, ainda, um terceiro campo musical, representando a versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses, demonstrando um estilo pouco influenciado pela música *pop* e afro-americana. O *country and western music*, constituindo a música do *cowboy* do oeste: “Se ela às vezes era apropriada pela mentalidade conservadora das classes dominantes ou mesmo do pequeno proprietário, nem por isso ela perdia suas características populares de dor, resistência passiva e lamento” (CHACON, 1985:25).

Com o sucesso econômico que os permitia comprar quase tudo que quisessem, alguns jovens americanos procuraram e encontraram um estilo de vida diferente daquele apregoado pela cultura *pop* tradicional. Sintonizando as pequenas estações de rádio afro-americanas e comprando discos de *rhythm and blues*, adolescentes dos maiores centros urbanos como Cleveland, Filadélfia e Nova York começaram a se perguntar se os negros não estariam certos ao rejeitar o modelo de comportamento proclamado pela *pop music*. No entanto, nem todo WASP tinha essas dúvidas. Só após a guerra da Coreia (1950-53) a incerteza pareceu ter aumentado.

O historiador Paul Friedlander ressalta que nesse período, nos dois lados dos Estados Unidos, surgiram grupos de protestos contra a Guerra fria e a favor da paz e dos direitos civis. Criam-se comitês em prol de uma política nuclear equilibrada e, com a institucionalização da segregação racial nas escolas pelo Conselho de Educação em 1954 (2002:37) intensifica-se um amplo movimento pelos direitos civis dos afro-americanos, cujo maior líder foi o jovem reverendo Martin Luther King Jr.

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

Mesmo com todo o dinamismo e criatividade desses movimentos, a primeira geração da contracultura, nesse caso, a geração *beat*, não conseguiu sensibilizar a maioria da juventude branca americana, permanecendo na marginalidade.

Friedlander também argumenta que o que importava para os jovens americanos que se consideravam brancos era a diversão. E a diversão procurada viria da união das três fontes musicais já apresentadas. O *Rock* nasceu embriagado nos ritmos do *rhythm and blues* afro-americanos, mas também adotou elementos da *pop* e *country music* que o impediram de se transformar numa versão branca do *rhythm and blue*, criando, assim, uma proposta própria.

O nome *Rock and Roll*² surgiu nesse contexto. Alan Freed, um disc-jóquei de Cleveland, Ohio, EUA, notou que, se a expressão afro-americana *rhythm and blues* fosse trocada por algo mais “branco”, o novo produto musical consumível estaria completo (CHACON,1985:26).

Vislumbrando no *Rock* uma onda passageira, algumas grandes gravadoras como a RCA e a DECCA resolveram se aproveitar do interesse dos jovens brancos por aquela música afro-americana, agora com tendências musicais da *pop* e da *country music*, e assinaram contrato com apenas um artista cada uma, respectivamente, Bill Haley e Elvis Presley. Como explica Friedlander, as gravadoras esperavam tirar proveito da nova onda de sucesso para depois esperar pelo seu inevitável fim. Entretanto, o *Rock N' Roll* tinha chegado para ficar.

É de consenso entre os pesquisadores da música a primazia de *Bill Haley and his Comets* como o primeiro grupo de *Rock and Roll*, cujo ponto alto foi a música *Rock around the clock*, trilha sonora do filme *Sementes de Violência* (1955). Dirigido por Richard Brooks, o filme trazia a história de um professor às voltas com uma turma rebelde, numa escola de Nova York. Arthut Dapieve explica que o entusiasmo com esse confronto ocasionou quebra-quebras até mesmo nos cinemas brasileiros, e serviu para fortalecer a imagem convencional que associava delinquência e *Rock* (2000:11).

Apesar de ser considerado o pioneiro no gênero musical do *Rock*, Bill Haley não apresentava os adereços de que o *Rock* precisaria para estourar como símbolo da nova juventude. Segundo Paulo Chacon, 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 (...). Proibido de ser mostrado no Ed Sullivan Show abaixo da cintura, Elvis logo representou, mesmo sem o querer, a vanguarda de um movimento que ele próprio não percebia o alcance (CHACON,1985:27).

² Quando me referir ao *Rock* com R maiúsculo, estarei tratando de sua forma geral. Quando o *rock* estiver com letra minúscula, estarei me referindo a alguma de suas vertentes específicas.

Era 1956, e a primeira geração do Rock, o chamado Rock de Elvis Presley, com sua voz rouca e danças que estimulavam a libido, atingia muito mais sucesso que o pioneiro Bill Haley havia atingido dois anos antes. Todavia, muitos representantes governamentais, religiosos e educadores como, por exemplo, o Conselho dos Cidadãos brancos do Alabama, anunciavam uma campanha para “livrar o país deste animalístico lop negro” (FRIEDLANDER,2002:47), incriminando o Rock como música imoral e pecaminosa. Representantes da música pop tradicional, incomodados com o espaço ocupado pelo Rock, chegaram a assumir posições como esta de Frank Sinatra, em uma audição no Congresso Americano em 1958: “(Rock and Roll é) a mais brutal, feia, desesperada e viciada forma de expressão que eu já tive o desprazer de ouvir. (Ele é descrito e cantado) na maior parte por estúpidos cretinos (e) por meio de suas reiterações imbecis e letras hipócritas – obscenas - na verdade sujas...(o rock and roll) consegue ser a música marcial para todo o delinqüente de costeletas na face da Terra”(FRIEDLANDER,2002,11).

Outro fator importante que deve ser considerando na análise dos contornos desse choque entre símbolo materiais e culturais de identidade, iniciado nos anos 1950, é:

(...) o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 das nascidas depois de, digamos 1950, um abismo muito maior que o entre pais e filhos no passado (...). A Era de Ouro alargou esse abismo, pelo menos até a década de 1970. Como rapazes e moças criados em pleno emprego podiam compreender a experiência da década de 30, ou, ao contrário, uma geração mais velha entender jovens para os quais um emprego não era um porto seguro após mares tempestuosos (...) mas uma coisa a ser conseguida a qualquer hora que a pessoa tivesse vontade de ir passar alguns meses no Nepal? (HOBSEBORN,2002:322).

Até a década de 1970, o mundo do pós-guerra era governado por uma gerontocracia, sobretudo por homens que já eram adultos no fim, ou mesmo no começo da primeira guerra mundial, e que correspondiam a uma realidade social que, de fato, provava mais uma vez aos jovens que o mundo estava organizado de forma insatisfatória.

Tratando mais do amor entre jovens do que suas angústias, o rock clássico traduzia as ponderações de uma legião de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. Durante um lento processo de desilusões, este novo grupo iniciou um ataque à decência sexual e à família estável, encorajando a separação da juventude do controle familiar e reformulando questões que, uma década depois, se tornariam gritos de protesto.

Nesse sentido, Paul Friedlander enfatiza que: “Essencialmente, o rock and roll proporcionava a seu público, predominantemente de classe média, uma forma

excitante de extravasar a sua insatisfação e um senso de identidade de grupo, ao mesmo tempo em que perseguia objetivos sociais estabelecidos” (2002:37).

Em síntese, os gritos do Rock eram ainda apenas suspiros na década de 1950. As letras das músicas ainda permaneciam subliminarmente contestadoras, às vezes se resumindo à contestação meramente visual; poucas músicas constituíam críticas abertas à sociedade vigente. Quanto aos músicos, muitos eram jovens brancos com fortes raízes country – Elvis, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis e os *Everly Brothers* -, ou afro-americanos com raízes no *blues* – Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard-, e concentravam suas mensagens no amor romântico, no sexo, da dança e até mesmo no próprio *Rock N' Roll*. Tratava-se da calma antes do tormento.

Tal configuração só mudaria nos anos 1960, quando o caráter libidinoso e rebelde assumiria posições mais políticas. Nas palavras de Paulo Chacon, “Da contestação meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock n’roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passara-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie” (1985:33).

Com a Guerra do Vietnã (1961-75) e a nova configuração que o rock inglês assumiria, os gritos de crítica social e política da segunda geração do Rock causariam ecos ainda mais fortes.

O rock inglês obteve contornos próprios através dos jovens operários e da classe média baixa de centros industriais como Liverpool e Merseybeat. Essa música se mostrava como um novo veículo catalisador, onde estes jovens podiam exprimir suas idéias sobre família, amor, drogas e, também, sobre o poder. Para alimentar a produtividade musical, os ingleses tinham a Segunda Guerra, o espírito vitoriano, o colonialismo e outras imagens e culpas da História.

Nesse momento, dois caminhos de contestação começam a surgir dentro do Rock; em São Francisco, EUA, se anunciava a chegada da Era de Aquário: o movimento hippie trazia como símbolo contestatório uma voz feminina. Janis Joplin, e previa o advento de um novo mundo. Os *Beatles*, que em 1967, através do guitarrista da banda, George Harrison, haviam entrado em contato com as religiões orientais e o pacifismo hindu, passam a canalizar para suas músicas aquela nova filosofia. Num evento que se tornou símbolo desse coletivismo juvenil, o *Woodstock* (1969) reuniu várias bandas e centenas de milhares de simpatizantes com o movimento pela paz, e que durante três dias acamparam numa fazenda em São Francisco assistindo a shows, meditando e compartilhando idéias e pertences.

Outro caminho traçado por algumas bandas de rock da época foi o da defesa de mudanças por meio da guerrilha. O espírito pacifista não influenciou bandas como os *Rolling Stones*, que em 1968 lançam a música *Street Fighting Man* (Homem que briga nas ruas). As barricadas estudantis de Paris em maio de 1968 pregavam a revolução pela força, através da união dos estudantes com a classe operária, cuja força anunciaria o fim da burguesia e a formação de um socialismo verdadeiramente democrático.

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

Teixeira Coelho analisa o caráter cultural desse movimento enfatizando que “1968 foi também o ano de Marcuse e da denúncia do conforto, da opulência e da razão técnica como sendo, todos eles, elementos de opressão e mistificação. O design, visto após a Segunda Guerra como forma avançada de uma nova cultura, foi denunciado em 68 como violentador da cultura (...). A diferença entre o design e a arte é toda aquela que existe entre o ter e o ser” (1989:24).

Essas “duas juventudes”, tanto a guerrilheira quanto a pacífica, descobriram a revolução sexual da pílula anticoncepcional e a libertação social atribuída ao uso de drogas como LSD e maconha, ambos despedaçando as cadeias do Estado, dos pais e das convenções sociais. O sentido da união desses quatro elementos – sexo, drogas, revolução e rock – se apresenta magnificamente explicado por Hobsbawn:

Para eles, o importante era sem dúvida não o que os revolucionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que faziam e como se sentiam fazendo-o. Não se podia claramente separar fazer amor e fazer revolução (...). As drogas (...) espalhavam-se não só como um gesto de rebelião, pois as sensações que elas tornavam possíveis podiam ser atração suficiente (...); fuma-la (tipicamente uma atividade social) [era] não apenas um ato de desafio, mas de superioridade em relação ao que a proibiam (HOBSEBAWN,2002:326).

O limite da segunda geração do Rock, entretanto, acabou sendo a repressão de uma sociedade demasiadamente conservadora para compreender o novo mundo que eles estavam oferecendo. As barricadas de Paris foram reprimidas ainda em 1968 pelo general francês de Gaulle, e a posição do presidente Nixon, mantendo tropas americanas no Vietnã até 1975 esfriariam os ânimos dos hippies e decretaria o fim da Era de Aquário. À tal frustração no final da década de 1960 se aliou as mortes por overdose de vários roqueiros que simbolizavam à postura de toda uma década; Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones e Duane Allman.

Não bastasse isso, em 1970 os *Beatles* anunciavam a separação do grupo, marcando o fim de uma década. Em 1971, já em carreira solo, John Lennon escreveria a música que se tornaria o testamento desse espírito utópico contra o sistema que ele não conseguira derrubar. A música chamava *Imagine*.

A partir do final da década de 1960, a tecnologia de gravação tornaria o Rock altamente sofisticado. A influência dos “deuses da guitarra” durante os anos 1960 levou ao desenvolvimento do *hard rock* – um rock com guitarras mais distorcidas e um som mais pesado que aquele das décadas de 1950 e 1960 -, tocado por bandas como *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*. O rock progressivo seria outro novo estilo, incorporando elementos da música erudita e contando com bandas como *Gênesis* e *Pink Floyd*.

A não ser em shows como o da banda *Pink Floyd* – onde, em músicas como *Another Brick in the Wall*, simbolicamente se quebrava um muro (remetendo ao

muro de Berlim) em plena Guerra Fria, esses estilos de rock revelaram um ambiente estritamente controlado, onde as composições musicais sofisticadas, elaboradas em estúdio, permaneciam quase sem nenhuma forma de crítica social.

Desse contexto, aliado à primeira crise da economia que colocaria um fim à Era de Ouro do Capitalismo, por volta da metade da década de 1970 surge a *dance music*. Esse estilo, com raízes na *funk music* de origem afro-americana, tentava trazer a idéia de volta à simplicidade e à dança, porém, logo se tornou um modismo passageiro da alta sociedade americana e se associaria apenas à cultura gay.

A resposta a essa sofisticação musical, de acordo com veio do ambiente turbulento gerado pela crise na economia britânica. O desemprego aumentava e a violência explodia nos guetos britânicos. Com isso, jovens das classes menos favorecidas, insatisfeitos com a falta de oportunidades econômicas e educacionais se revoltavam, canalizando a desilusão com o futuro num movimento musical denominado *punk rock*.

Rejeitando a sofisticação técnica, os punks faziam suas músicas ao modo *do-it-yourself*,³ utilizando como instrumentos apenas guitarra, contra-baixo e bateria, além de um vocalista com pouca ou quase nenhuma noção prévia de tom e melodia.

Bandas como *Sex Pistols* e *The Clash* representavam a atitude de uma subcultura que tinha a intenção de chocar a sociedade através de um ataque aos valores tradicionais e à autoridade. Músicas contendo palavras perturbadoras para a sociedade tradicional como 'anti-Cristo', 'anarquia' e 'destruição' eram aliadas a uma roupagem como a descrita por Friedlander:

Seus roupas eram intencionalmente elaboradas para fazer o vestir parecer tão repugnante quanto possível, aludindo a qualquer coisa que causaria revolta imediata ao olhar... Cabelo cortado rente à cabeça e tingido de qualquer cor desde que não parecesse natural, e colocado em forma de espetos com vaselina; narizes, orelhas, rostos, lábios e outras extremidades furadas com vários alfinetes de fralda, correntes e insígnias penduradas; camisas velhas e rasgadas com pichações presumíveis de títulos de canções, perversões ou observações críticas; pulseiras e coleiras de couro preto crivadas de tachas prateadas, às vezes trazendo correntes presas (FRIEDLANDER,2002:369).

Entretanto, mesmo com toda a ofensividade e imprevisibilidade dos *punks*, seus elementos musicais e líricos foram absorvidos pela cultura pop dos anos 1980, dando origem ao termo *new wave*⁴ para designar as adaptações e misturas musicais que surgiram no decorrer dessa década.

Torna-se imprescindível, nesse ponto, esmiuçar o tipo de interpretação dado a este estudo do *Rock*. Muitos aspectos não foram explorados em função da

³ Tradução da língua inglesa: faça você mesmo.

⁴ Tradução da língua inglesa: nova onda.

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

primazia pela interpretação dos movimentos de mentalidade e questionamento de valores que o *Rock* compreende. Na análise dos elementos de rebeldia comportamental, avalio o contexto social onde eles surgiram e como se relacionam com os elementos normais para o período. Jeans, camisetas e casacos de couro – símbolos rebeldes nos anos 1950 - se tornaram mero padrão de moda nos anos 1980.

Outro ponto importante desse trabalho é o papel político do *Rock*, preconizado da seguinte forma:

Divulgar é o grande papel político da música e, no nosso caso, do *Rock*. Os estreitos limites de uma manifestação artística de três ou quatro minutos não permitem, como talvez preferissem alguns, longas argumentações, citações de outros autores, comentários de rodapé e outras particularidades cabíveis num outro veículo e destinado talvez ao mesmo público (nem sempre), mas que naquele momento, não se encontra disposto a longas explanações teóricas (CHACON,1985:51).

Constituindo uma profissão de ritmos, identidades e idéias, o *Rock* penetrou numa significativa parcela das sociedades ocidentais. É nesse sentido que tratarei agora da análise dos reflexos desses movimentos dentro do contexto da música brasileira, traçando um panorama da canção de protesto no Brasil e seus efeitos.

A partir da década de 1940, sobretudo com o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos iniciaram uma virada na política de relacionamento com os países latino-americanos. De acordo com José Ramos Tinhorão,

(...) quando o governo Roosevelt abandona definitivamente o chamado isolacionismo e cria o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos (The Office of Coordinator of Inter-American Affairs – CIAA), a fim de “aproveitar o fechamento dos mercados europeus para atrair os países latino-americanos à nossa órbita”, a situação do mercado da música popular sofre uma reviravolta no Brasil (TINHORÃO,1998:301).

Com a propaganda maciça do *american way of life* – o estilo de vida americano, a partir de então exaustivamente explorado pelo cinema e pela música americana que chegava ao Brasil. As reações desencadeadas surgiram na música brasileira nas mais variadas formas.

Na busca por diversão, a massa urbana de alta classe média do Rio de Janeiro – desejosa da modernidade tardia que chegava ao país, seja através de óculos *Ray-Ban*, de calças *blue-jeans* ou do consumo de *whisky* -, encontraria nas boates sombrias e fechadas, montadas quase sempre nos subsolos dos edifícios de Copacabana, a vida noturna que caracterizava as diversões “modernas”.

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

Bandas de *jazz* e de ritmos da moda americana feitos para dançar, como os movimentados boleros, *fox-blues*, *be-bops* e *boogie-wvogies* começam a dividir espaço com o tradicional samba, já utilizado pela campanha cultural-nacionalista realizada pelo presidente Getúlio Vargas, através da popularização do rádio nos anos 1930. Na perspectiva de Luiz Tatit (2002) o samba-canção pós-1945, mesmo desenvolvendo um compasso mais lento e adaptado à dança de salão, como o samba desenvolvido por Pixinguinha, caminhava para um excesso de conteúdos passionais, numa feição melodramática esteticamente afinada com o público menos preparado para a “modernidade”, ou seja, a maioria pobre do país; e deixava progressivamente de atrair o gosto do público com maior poder de consumo, em outros termos, a elite interessada na modernidade e a juventude estudantil. Isso só mudaria no final da década de 1950, com a chegada da Bossa-Nova.

Por outro lado, nesse mesmo contexto, um estilo de samba escapou da linha tradicional carioca e das influências estéticas do *jazz*, fazendo a denúncia dos resultados negativos do crescimento urbano-industrial dos anos 1950. Adoniran Barbosa fez do samba paulista um canal de afirmação do drama de uma grande cidade em plena afirmação. Em *Saudosa Maloca* (1951) ele debate a demolição das malocas e a expulsão da população pobre para a periferia. Nas palavras de Valter Krausche, “Através do conformismo e do humor, Adoniran acaba por afirmar o inconformismo, a tristeza e a injustiça” (1983:84).

Conjuntamente na década de 1950, após a já citada estréia do filme *Sementes de Violência* (1955) no Brasil e, conseqüentemente, do primeiro *rock* de grande sucesso, *Rock around the clock*, as gravadoras brasileiras, através dos cinemas e das rádios que já reservavam espaço em suas programações para o *Rock N' Roll* americano, lançam versões em português das músicas americanas. De Taubaté, São Paulo, os irmãos Campello – Sérgio e Célia -, batizados com os nomes artísticos de Tony e Celly gravam os primeiros *Rocks* em português. Músicas como “Banho de Lua” e “Estúpido Cúpidos” compunham a trilha sonora da “juventude transviada” brasileira dos anos 1950, com uma postura bem comportada para a época. Entretanto, com Celly Campello abdicando da carreira no início dos anos 1960 para se tornar mãe, os primeiros ídolos brasileiros do *rock* saíam de cena.

Em 1959, como conseqüência do aperfeiçoamento do samba-canção, surge a Bossa-Nova, expressando um novo comportamento do músico e do intérprete frente às novas possibilidades oferecidas pelas gravações e pelo poder da radiodifusão e da televisão. Segundo Marcos Napolitano (2002), segmentos da historiografia da música refletem o culto que se formou em torno desse movimento, considerado não como um estilo ou gênero, mas como um pensamento musical que romperia com os elementos estéticos e culturais “arcaicos” do samba tradicional, superando e reelaborando a música brasileira.

Contando com nomes como Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes e Elis Regina, o movimento bossanovista, iniciado na fase “desenvolvimentista” do governo Juscelino Kubitschek – a do crescimento dos

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

cinquenta anos em cinco -, se aproximou do *cool jazz* americano para selecionar elementos que complexificariam o samba, integrando melodia, harmonia, ritmo e contraponto numa espécie de birritmia, com o expressivo acompanhamento do característico “violão gago”, apelido que correspondia à maneira de tocar violão iniciada por João Gilberto.

Esses novos recursos conquistariam o segmento de consumidores que ditava a ordem de valores na cultura musical brasileira – a elite intelectualizada do país -, fazendo da música sertaneja e do samba tradicional gêneros considerados “cafonas,” a partir de então, pela elite consumidora de gêneros mais sofisticados.

Todavia, a partir dos anos 1960, a insatisfação da jovem geração carioca com a realidade política desenvolvimentista iniciada nos anos 1950, a qual se revelava incapaz de absorver a totalidade de novos profissionais de nível superior formados pelas universidades, levou os estudantes a uma atitude de participação mais crítica da realidade, desvencilhando-se da temática da flor, amor, céu azul e mar dos primeiros sambas de bossa-nova e adotando um tipo de música nacionalista com mensagens de cunho sócio-político.

A partir da instalação do regime militar de 1964, com o programa “O Fino da Bossa”, da TV Record, comandado por Elis Regina, o movimento estudantil-musical manteve aliança com o setor de protesto musical contra o regime militar. Liderada por Geraldo Vandré e Chico Buarque, a música engajada também se opôs à alienação (termo da época) da nova leva do *rock* do país, a Jovem Guarda comandada por Roberto Carlos.

A Jovem Guarda avançava em relação aos primeiros sucessos de Celly Campello no que diz respeito à temática das letras. Tentando seguir a estética do *rock* inglês, conhecido por iê-iê-iê, por conta de *She loves you* (“yeah, yeah, yeah”) que os *Beatles* gravaram em 1963, o Programa Jovem Guarda ocupava o horário vago das tardes de domingo da TV Record, após os clubes de futebol proibirem a transmissão direta de suas partidas. Arthur Dapieve (2000) argumenta que o *rock* da Jovem Guarda ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo pela crítica musical, sobretudo por conta das letras sobre carrões e festanças - realidades indisponíveis para a grande maioria da população brasileira.

Nesse ponto, vale lembrar que a transformação social apregoada pela contracultura anglo-americana, além de não difundida pelo *rock* brasileiro, não representava a realidade sócio-econômica dos países do chamado Terceiro Mundo. Como explica Hobsbawn,

Na maior parte do mundo, as velhas texturas e convenções sociais, embora solapadas por um quarto de século de transformação social e econômica sem paralelos, estavam tensas, mas ainda não em desintegração. Isso era uma felicidade para a maior parte da humanidade, sobretudo os pobres, pois a rede de parentesco, comunidade e vizinhança era essencial para a sobrevivência econômica e, sobretudo para o sucesso num mundo em mudança.

Em grande parte do Terceiro Mundo, funcionava como uma combinação de serviço de informação, intercâmbio de trabalho, um prol de trabalho e capital, um mecanismo de poupança e um sistema de seguridade social. Na verdade, sem famílias coesas, os sucessos econômicos de algumas partes do mundo (...) são difíceis de explicar (HOBSBAWN,2002:328).

Sem se desvincular dos valores familiares e sociais cimentados num país extremamente católico como o Brasil, e dona de um posicionamento político acrítico, a Jovem Guarda permaneceria como um modismo até que aquela turma amadurecesse e seguisse outros rumos. E assim aconteceu, em 1968.

Entretanto, ainda em 1967, enquanto as duas tendências – Jovem Guarda e Bossa Nova - disputavam seu público nas telas da Rede Record, uma atitude musical, misturando guitarra elétrica com samba de bossa-nova e berimbau, irrompe a dicotomia que vinha se alastrando entre a MPB⁵, “engajada”; e a jovem guarda “alienada”.

Chamando a atenção através da mistura de gêneros e estilos e do humor irônico de uma linguagem metafórica, o tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes, Capinam, Torquato Neto e Rogério Duprat acusava a musica engajada de ter folclorizado o subdesenvolvimento e de constituir um bloco ideológico monolítico, portanto populista e nacionalista, fornecedora de uma saída escapista pelo culto do “dia que virá”, ao invés de conscientizar o povo.

Estimulando a criação de um tipo de canção mais híbrida, veiculando em uma única canção, elementos considerados pelas correntes de opinião mais tradicionais como auto-excludentes, a Tropicália procurava acabar coma dicotomia artístico/comercial, culto/popular na MPB.

Inicialmente repudiado pelas platéias estudantes “politizadas” dos Festivais Internacionais da Canção, o impacto do movimento tropicalista exigiu a revisão das bases estéticas e dos valores culturais da MPB.

Mesmo com o fim do movimento e o exílio de seus líderes após a instauração ao Ato Institucional nº 5, o AI5, e proibição da crítica política nos meios de comunicação, na cultura e na arte, a ruptura das previsões – sentidas no decorrer da década de 1970 -, fez com que artistas como Raul Seixas, Rita Lee, Tim Maia e o *rock* nacional dos anos 1980 passassem a ser reconhecidos pela música acadêmica como legítimos produtores da música brasileira.

No âmbito do *rock* nacional, Os Mutantes potencializaram a união de *rock* progressivo e MPB pelos idos da década de 1970, confirmando o grupo nos círculos da crítica musical como o primeiro do *rock* brasileiro no sentido exato da expressão.

⁵ Sigla criada por volta de 1965, a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova, a qual traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade” do movimento bossanovista, sem abandonar as conquistas do velho samba (NAPOLITANO,2002:64).

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

Raul Seixas, Secos & Molhados, Erva Doce, Made in Brasil, Vímana e outros grupos conduziram o *rock* nacional através dos anos de chumbo da ditadura militar sem pretensões de exercer qualquer tipo de crítica social ou política – ambas proibidas - e, do mesmo modo, sem ameaçar a hegemonia musical da MPB herdeira da bossa nova.

Com o processo de redemocratização e o gradativo abrandamento da censura no início dos anos 1980, desencadeou-se uma crise comercial e criativa na MPB. Segundo o autor, a MPB se autocelebrava nos festivais promovidas por redes de TV e, mesmo com a volta do exílio de músicos identificados com o protesto musical, mantinha o excesso de conteúdos passionais, predominantes no contexto dos anos 1970. Dessa forma, uma nova geração de bandas e músicos, identificados com as vertentes do movimento *Punk* e com as tendências musicais das *new waves*, passou a se destacar como intérpretes da contestação política e social do país após o início da abertura política, assumindo a hegemonia da grande audiência jovem nacional através de suas inflexões predominantemente temáticas.

Nesse sentido, a contestação por reformas sociais possibilitadas com a abertura política dos anos 1980, no Brasil, foi alavancada por várias esferas sociais, entre elas, pelo *rock* brasileiro da década. Bandas e artistas de diversos pontos do país estabeleceram a contestação político-social como a linguagem musical tradutora dos anseios, insatisfações e expressões culturais de uma geração, que cresceu durante a ditadura e começou a entender a importância da liberdade de expressão e participação com a redemocratização do país no início dos anos 1980.

Surgiram músicas como “Comida” (1987) dos Titãs⁶, com versos como “Agente não quer só comida”, contestando por melhorias nas condições de vida e “Que país é este” (1987) da Legião Urbana⁷, denunciando as injustiças políticas e sociais da nação. Entretanto, estas músicas são apenas alguns exemplos das temáticas desenvolvidas no período analisado.

A análise dos elementos de rebeldia comportamental do *Rock*, contextualizadas com os valores e novas identidades sociais convencionados em cada período, relacionam simbolicamente esse estilo musical à busca de novos valores e novas identidades sociais nas sociedades capitalistas ocidentais. Dessa forma, a música popular brasileira – também influenciada pelo discurso do *Rock* a partir dos anos 1970 – pode ser contextualizada não apenas numa concepção artística, mas também na representação de pensamento e idéias que traduziam a inquietude frente à realidade social, política e econômica brasileira do período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁶ LP TITÃS “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”. WEA, 1987.

⁷ LP LEIGÃO URBANA “Que país é este – 1978/1987” EMI, 1987.

Fabio Pontarolo

PROTESTO, CRÍTICA SOCIAL E A INFLUÊNCIA MUSICAL DO *ROCK N'ROLL* NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO PÓS-GUERRA.

CHACON, P. *O que é ROCK*. São Paulo: Brasiliense/Nova Cultural, 1985.

COELHO, Teixeira. *O que é Ação Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: O rock brasileiro dos anos 80*. SP: Editora 42, 2000.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll. Uma História Social*. Rj: Record, 2002.

HOBBSAWN, E. *Era dos Extremos: O Breve século XX: 1914-1991*. 2ªEd. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2002.

TATIT, Luiz. “A Canção Brasileira de Ontem, Hoje e Amanhã” In: *À Margem dos 500 anos: Reflexões Irreverentes*. SP: Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. SP: Editora 34, 1998.

PROTEST, SOCIAL CRITICISM AND THE *ROCK N'ROLL* MUSICAL INFLUENCE ON THE BRAZILIAN POPULAR MUSIC OF THE POST-WAR.

ABSTRACT: This article analyzes the relations between the *Rock n'Roll* music and the social protest as from the appearing of this kind of music, after the Second World War (1939-1945). I also study the influences of the *Rock n'Roll* music in the Brazilian music, and your subsequent protest music in the same period.

Keywords: Music, *Rock n'Roll*, Protest.

Recebido em 31 de julho de 2009; aprovado em 12 de agosto de 2009.