

ANA BARBARA APARECIDA PEDERIVA

A NOS DOURADOS OU
REBELDES: JUVENTUDE,
TERRITÓRIOS,
MOVIMENTOS E CANÇÕES
NOS ANOS 60

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

2004

ANA BARBARA APARECIDA PEDERIVA

A NOS DOURADOS OU
REBELDES: JUVENTUDE,
TERRITÓRIOS,
MOVIMENTOS E CANÇÕES
NOS ANOS 60

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, para a obtenção do título de doutorado em Ciências Sociais.

Professora Orientadora SILVIA HELENA SIMÕES BORELLI.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

2004

BANCA EXAMINADORA

AUTORIZAÇÃO

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução parcial ou total desta tese por processos fotocopiadores ou eletrônicos.

ANA BARBARA APARECIDA PEDERIVA

DEDICATÓRIA

A Miguel A. Pederiva e Helena K. Pederiva.

A Marcos Scheer.

AGRADECIMENTOS

Registro e agradeço o apoio financeiro fornecido pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Agradeço as orientações da Professora Doutora Silvia Helena Simões Borelli, importantes para a realização deste trabalho.

As valiosas sugestões da Professora Doutora Maria Filomena Gregori e da Professora Doutora Rita de Cássia A. Oliveira, realizadas no exame de qualificação.

A todos os meus professores da PUC-SP que, em diferentes momentos, contribuíram com a pesquisa e pelo permanente estímulo.

Agradeço a todos os meus depoentes, pela gentileza ao compartilharem suas memórias.

Agradeço a Sônia e Claudia, amigas da PUC-SP, pelo prazer de conviver e aprender.

As amigas Karlene e Rosemary pelo apoio, amizade e pelos momentos de descontração, fundamentais para o término de minha pesquisa.

As amigas Andréa, Elaine, Ana, Mayra, Sonia e Marcela pela compreensão e por toda força.

Aos meus pais, Miguel e Helena, por acreditarem na minha capacidade e pelo amor incondicional.

Aos meus irmãos, Sandro e Ricardo, e sobrinhos, Amanda e Andrey, por todo carinho e incentivo.

E, por fim, agradeço a você, Marcos, pelo apoio, carinho, amor, paciência, fundamentais para a realização e, ainda, por compartilhar comigo a vida!

RESUMO

A análise das manifestações musicais Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e Canções de Protesto/Festivais foi realizada levando-se em conta o fato de que, embora possuíssem, muitas vezes, perspectivas históricas, políticas e estéticas diferenciadas, tais manifestações intervieram na conjuntura política e cultural dos anos 60, propondo maneiras de questionar a sociedade brasileira, apresentando projetos de mudança, tensão e disputa no campo artístico, mas, também, incorporações e continuidades.

Os artistas e seus grupos foram analisados tanto sob o ponto de vista universal, quanto singular, como diversidade de classes sociais, culturais, geográficas e de gênero de tal modo que emergem neste trabalho como atores sociais, com suas próprias expressões, apropriações, experimentações, criações e sensibilidades. Portanto, as vertentes de análise universalistas e particularistas, mesmo aparentemente em conflito ou ambíguas, neste trabalho dialogam.

As formas de ser jovem, homem e mulher, foram analisadas segundo o contexto de espaço e de no qual se manifestaram, definindo-se, dessa forma, como construções sociais e históricas particulares de sujeitos femininos e masculinos, que se fizeram de acordo com diferentes modelos, ideais, imagens, frutos de diferentes classes, religiões, etnias e culturas.

Assim, o trabalho buscou nas áreas de atrito e semelhanças o objeto de análise desta tese o que a torna relevante e inédita do ponto de vista científico: a idéia de articular a análise sobre juventude, música e gênero na década de 60.

ABSTRACT

The present analysis of the following musical manifestations - *Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e Canções de Protesto/Festivais* has taken into account the fact that these events influenced the political and cultural contexts in the 1960's, even though they often held distinct historical, political, and stylistic perspectives. These musical manifestations have set forth new ways to calling into question the Brazilian society and it also has brought out projects for social changes, tension and dispute into the artistic field, as well thematic and musical assimilations and permanencies.

The artists and their groups have been analysed under both universal and particular views, considering their diverse social, cultural, regional, and gender aspects in a manner they emerge as social actors, with their own idioms, experiments, assumptions, creations and sensibilities. Therefore the universal and particular views presented in this study, even apparently conflictual or ambiguous, are engaged here in an exchange of views.

The ways of being young, man and woman have been analysed according to the environment where they emerged, thus, defined here as social and historical constructions of female and male individuals that have grown up according to different models, ideals, images from distinctive social classes, religions, ethnics and cultures.

Thus, this paper seeks throughout the conflicting and similar areas the purpose of this thesis which turns this paper scientifically relevant and original: the idea to articulate the study of the 1960's youth, music and gender roles.

SUMÁRIO

Acordes Iniciais	1
Capítulo I – Ser jovem na década de 60: a problematização da juventude	9
1.1 – A bibliografia sobre música da década 60: e o jovem?.....	11
1.2 – Universalidade e singularidade: pressupostos teóricos	17
1.2.1 – Universalidade ou singularidade?	20
1.2.2 – Definições teóricas	34
1.3 – Procedimentos metodológicos	43
1.3.1 – Jovens e canções.....	44
1.3.2 – Depoimentos de juventude	48
1.3.3 – Os jovens e a imprensa da década de 60	50
Capítulo II – Experiências musicais juvenis: influências e trajetórias	55
2.1 – “Minha alma canta”: a Bossa Nova	58
2.2 – “A gente quer ter voz ativa, no nosso destino mandar”: os festivais de MPB e as canções de protesto	78
2.3 – “É proibido fumar, pois o fogo pode pegar”: a Jovem Guarda.....	99
2.4 – “E a manhã tropical se inicia”: a Tropicália.....	122
Capítulo III – Os jovens na década de 60: cotidiano, estilos e relações de Gênero	135
3.1 – De ingrata a musa: representações do feminino.....	137
3.2 – Playboys, cabeludos, superbacanas e bons rapazes: representações do masculino	157
3.3 – Sonhos e desejos: a subjetividade juvenil	181
Acordes Finais	210
Referências Bibliográficas	220
Anexos	233

ACORDES INICIAIS



Roberto Carlos



Os Mutantes



Turma da Bossa Nova



Jair Rodrigues, Nara e Chico Buarque

Muitos são os estudos (livros, teses, dissertações) sobre os artistas e movimentos musicais produzidos sobre a década de 60 não só no Brasil, como no mundo. Ao entrar em contato com essas obras, notou-se que essa década no Brasil e suas manifestações artísticas, principalmente as musicais, foram muito discutidas, dentro e fora das academias, contudo em nenhum momento, houve a intenção de realizar uma análise sobre juventude que fosse além das óticas de ‘engajamento’ e ‘alienação’, tão recorrentes.

Assim, o objeto de análise desta tese, o que torna seu estudo relevante e inédito do ponto de vista científico, é a idéia de articular a análise sobre juventude, música e gênero na década referida.

A escolha das manifestações musicais analisadas: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e Canções de Protesto/Festivais, foi realizada pensando no fato de que, embora possuíssem, muitas vezes, perspectivas históricas, políticas e estéticas diferenciadas, tais manifestações intervieram na conjuntura política e cultural dos anos 60, propondo maneiras de questionar a sociedade brasileira, apresentando projetos de mudança, tensão e disputa no campo artístico, mas também, incorporações e continuidades. Assim, buscou-se suas áreas de atrito e as suas semelhanças.

A idéia não era supervalorizar um movimento musical ou uma trajetória em detrimento de outros, não houve a intenção de deixar no esquecimento movimentos contemporâneos. Contudo, buscou-se uma análise crítica, na intenção de escapar da canonização, da exaltação, de uma centralização extremada em determinados agentes e/ou manifestações.

Houve, no entanto, a necessidade de se revisitar a década de 50 quando o *rock and roll* projetou-se, a partir dos Estados Unidos, influenciando a produção musical em todo o mundo e produzindo transformações na Música Popular Brasileira, estabelecendo diálogos com gêneros anteriores e modificando padrões de criação, produção, interpretação e audiência. A pesquisa assim, foi delimitada

ao ano de 1969, meados do final dos Festivais de Música e dois anos após o término do Programa Jovem Guarda.

Ao analisar os jovens pertencentes aos movimentos musicais da década de 60, notou-se que a maior parte da bibliografia não analisa a categoria juventude e, sim, cristaliza aspectos universalizantes, não destacando diferenças e particularidades existentes.

Foi de fundamental importância a percepção das diversas definições de juventude, quando o jovem é pensado de forma universal e quando ele é pensado de forma específica, particular, uma vez que, neste trabalho, não se pretendia ressaltar somente o dinamismo, a criatividade, a irresponsabilidade, o tempo de liberdade, ou seja, analisar a juventude somente nos momentos de lazer e pertencentes aos modelos socialmente construídos e universais.

De outro lado, os artistas e seus grupos foram analisados também em suas singularidades (particularidades) como, diversidade de classes sociais, culturais, geográficas e de gênero e emergem neste trabalho como atores sociais, com suas próprias expressões, apropriações, experimentações, criações e sensibilidades.

Portanto, as vertentes de análise universalistas e particularistas, mesmo aparentemente em conflito ou ambíguas, neste trabalho dialogam. Os jovens foram analisados por suas características universais, nas quais a categoria juventude aparece associada aos conceitos de jovem, juvenalização e juvenil, mas também foram destacadas as particularidades, como por exemplo, gênero, classe social, escolaridade. Assim, foram pensados como atores sociais, como objeto, ao mesmo tempo, universais e particulares (singulares) e a juventude, como categoria analítica.

Destaca-se, também, que a análise teve por intenção desvendar o contexto histórico-cultural daquele período, sempre atentando não só para as mudanças e transformações, como também para as continuidades.

Outra categoria que incide na condição de juventude e trabalhada nesta pesquisa é a categoria de gênero, já que o corpo e a cultura apresentam temporalidades diferentes para homens e mulheres, que experimentam sua juventude segundo o setor social a que pertencem como membros de uma dada geração e, como tais, filhos do seu tempo.

A categoria de análise surge como um conceito para se referir a femininos e masculinos de forma diferente do que se compreendia como sexo, ou seja, é enfatizado o aspecto relacional entre mulheres e homens, para além do determinismo biológico e envolvendo valores construídos socialmente e culturalmente.

As formas de ser jovem, homem e mulher, foram analisadas sob a ótica contextual de espaço e de tempo em que se manifestaram, definindo-se construções sociais e históricas particulares de sujeitos femininos e masculinos, que se fizeram de acordo com diferentes modelos, ideais, imagens, frutos de diferentes classes, religiões, etnias e culturas.

Em decorrência disso, notou-se que a identidade de gênero é relacional, mediada pela cultura e construída por meio de um processo de aproximação e distanciamento. Para essas análises, foram importantes os estudos de Matos¹, Bourdieu², Bruschini e Costa³, incorporados ao longo deste trabalho, que

¹ MATOS, M. I. S. Gênero: trajetórias, desafios e perspectivas na historiografia. In: **Comissão de estudos de história da igreja na América Latina. Cehila**. n. 50, set. 1994/maio 1995.; MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.; MATOS, M.I.S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.; MATOS, M. I. S. **Por uma história da mulher**. Bauru, SP: EDUSC, , 2000., entre outros.

² BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 1999.

consistiu em desconstruir estereótipos, demonstrando que, apesar das pessoas possuírem uma história singular, nela são encontradas ocorrências que compartilha com os outros e que torna cada biografia inteligível para os demais. Assim, a identidade significa não apenas o que a pessoa é, mas quem é situada num tempo e num espaço social, e ela constitui-se como uma experiência cultural. A presença do outro é condição de possibilidade para a constituição e afirmação da identidade.

Com base nessa perspectiva de busca da identidade como experiência cultural, foi de fundamental importância para a análise a noção de ‘campo’ de Bourdieu⁴, na medida em que considera que cada campo cultural é regido por leis próprias. Assim, ao pensar sobre os agentes do campo artístico estudados, notou-se que, segundo o autor, o que os artistas fazem está condicionado pelo sistema de relações que os agentes do campo estabelecem com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade. Daí, então, a necessidade de visualizar e desconstruir os estereótipos, citada anteriormente.

Teoricamente, é necessário considerar que vários foram os teóricos analisados para este trabalho e que estão citados ao longo do texto. No entanto, para analisar a singularidade/ particularidade e a universalidade dos jovens, apoiou-se em Islas⁵, Martin-Barbero⁶, Abramo⁷, Sarlo⁸, Margullis e Urresti⁹ e Morin¹⁰.

³ COSTA, A. O. e BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos/Fundação Carlos Chagas, 1992.

⁴ Ver: BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Ltda., 1983., entre outros.

⁵ Ver: ISLAS, J. A. P. Memórias y olvidos: una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Série Encuentros).

⁶ Ver: MARTIN-BARBERO, J. Jóvenes: dès-orden cultural y palimpsestos de identidad. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Série Encuentros).

⁷ Ver: ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994.

⁸ Ver: SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Metodologicamente, pensou-se que a música, assim como a fala, a estética e a tecnologia operam como marcadores culturais das identidades, principalmente, no âmbito das culturas juvenis, refletiu-se no trabalho sobre a vinculação entre as identidades juvenis e a música à medida em que expressam as identidades sociais. Para a análise das canções foram inspiradoras as contribuições de Ginzburg¹¹, que destaca a linguagem como metafórica, com vários símbolos a serem decodificados e que representam um momento histórico determinado.

Somando-se as canções, analisou-se depoimentos dos participantes dos grupos de música jovem da década, destacando que a fala dos personagens, em depoimentos e entrevistas, tentou apresentar e/ou representar a fala de suas obras/composições, iluminada pelas lembranças, reflexões teóricas e explicativas, caminhos possíveis para a investigação de um passado, para os modos de estruturação das canções, para a análise do período, destacando as já citadas características universais e particulares, para a análise do campo artístico, entre outros. Para a análise dos depoimentos foram inspiradoras as sugestões de Freitas¹², Thomson¹³ e Portelli¹⁴.

O trabalho com a imprensa da década de 60, mais especificamente, o jornal Folha de S. Paulo e o Jornal do Brasil, assim como a Revista Intervalo e a Revista O Cruzeiro, foi de fundamental importância para os objetivos desta tese, pois buscou-se no conteúdo desses periódicos a repetição de informações, a

⁹ Ver: MARGULIS, M. e URRESTI, M. La construcción social de la condición de juventud. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colombia, Siglo del Hombre Editores, s.d.

¹⁰ Ver: MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

¹¹ Ver: GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹² Ver: FREITAS, S. M. **História oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Humanitas / FFLCH/ USP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

¹³ Ver: THOMSON, A. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998., entre outros.

¹⁴ Ver: PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998., entre outros.

omissão, as informações incompletas, os padrões aceitos sem questionamento, as informações confusas e, também, a isenção com relação aos movimentos musicais pesquisados, pois, nesse momento, os militares tiveram muita preocupação com o chamado setor de informações, objetivando uma séria vigilância sobre todos os setores da sociedade, na intenção de localizar e punir qualquer tentativa de subversão à ordem instaurada. Para tais análises, foram importantes as contribuições de Aquino¹⁵.

Os capítulos da tese foram divididos da seguinte forma: no primeiro, destacou-se a problematização da juventude dos anos 60, ou seja, a bibliografia, a universalidade e a singularidade, os pressupostos teóricos e os procedimentos metodológicos; no segundo capítulo, contextualizou-se os movimentos musicais do período, as influências e trajetórias e, por fim, no terceiro capítulo, pensou-se no cotidiano, nas subjetividades e nas relações de gênero.

Esta pesquisa buscou, portanto, estudar a universalidade e a singularidade/particularidade dos jovens, homens e mulheres, pertencentes aos movimentos musicais dos anos 60, resgatando suas experiências, vivências, valores e projetos ideológicos e estéticos.

¹⁵ Ver: AQUINO, M. A. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Bauru: EDUSC, 1999.

CAPÍTULO I

SER JOVEM NA DÉCADA DE 60:

A PROBLEMATIZAÇÃO DA JUVENTUDE



1.1 – A BIBLIOGRAFIA SOBRE MÚSICA DA DÉCADA DE 60: E O JOVEM?

“... o mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são máquinas de abolir o tempo (...) Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe (...) A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera.”

ALFREDO BOSI

Muito já se falou e se escreveu em livros, teses e dissertações sobre os artistas e sobre os movimentos musicais ocorridos na década de 60, desse modo, não há a intenção, aqui, de discutir exaustivamente tais obras ou fazer um levantamento bibliográfico completo, e, sim, apontar quais as principais características de parte dessa bibliografia, para se chegar numa discussão fundamental sobre a intenção desta tese.

Boa parte desses trabalhos, como os de Ruy Castro, o de Marcelo Fróes, o de Albert Pavão¹⁶, narraram o surgimento e, muitas vezes, o declínio das diferentes manifestações artísticas da década de 60, destacando os personagens que participaram das histórias descritas, contando anedotas, trajetórias de vidas, encontros amorosos e musicais, mas sem nenhuma análise crítica sobre os jovens agentes.

A linguagem dessas obras exerce um fascínio nos leitores, pois resgata emoções, sensações, muitas vezes pouco ou nada trabalhadas nos textos acadêmicos, como podemos notar em Ruy Castro, ao falar da canção e da garota de Ipanema:

¹⁶ Ver: CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. e CASTRO, R. **A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.; FRÓES, M. **Jovem Guarda: em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000.; PAVÃO NETO, C. A.. **Rock brasileiro 1955-65: trajetória, personagens, discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.; SEVERIANO, J. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. V.1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1998.; MELLO, Z. H. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

“Quanto à famosa garota, é verdade que foi no Veloso, no inverno de 1962, que Tom e Vinícius a viram passar. Não uma, mas inúmeras vezes, e nem sempre a caminho do mar, mas a caminho também do colégio, da costureira e até do dentista. Principalmente porque Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, mais conhecida como Helô, quinze anos, 1,69m, olhos verdes e cabelos pretos longos e escorridos, morava em Montenegro e já era muito admirada no próprio Veloso, onde entrava com uma certa frequência a fim de comprar cigarros para sua mãe – e saía sob uma sinfonia de fiu-fius.”¹⁷

Como se pode notar na citação de Castro e também em várias outras obras, há uma integração entre o acontecimento, a vida do narrador e das personagens transmitida aos receptores como experiência coletiva e individual. Desse modo, os leitores sentem-se parte dos relatos e próximos aos personagens descritos.

Outros textos, como os de Carlos Calado, o de Echeverria, o de Helena Jobim entre outros¹⁸, seguindo a mesma forma narrativa/descritiva, apresentam biografias de personagens e bandas participantes dos movimentos musicais, mas, em nenhum momento, essas obras questionam ou arriscam uma análise, e, sim, apresentam as histórias (ou serão estórias?) de forma bastante romanceada e apaixonada, refletindo a maneira de viver, de sentir e pensar dos personagens, como podemos notar no livro “Furacão Elis”:

“Elis ficava insuportável antes de entrar em cena. A mesma insegurança, o mesmo medo de errar, a mesma fobia de não ser perfeita. Aos 13 anos e meio, Elis era a garota-sensação de Porto Alegre...”¹⁹

¹⁷ CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 317.

¹⁸ Ver: CALADO, C. **A divina comédia dos mutantes**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. e CALADO, C. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.; CASTRO, R. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.; ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. São Paulo: Globo, 2002.; JOBIM, H. **Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.; JHOSEP. **Ronaldo Bôscoli: o senhor Bossanova**. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius Espaço Cultural, 1996.

¹⁹ ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. São Paulo: Globo, 2002. p. 19-20.

Conforme se pode depreender da citação, as personagens são exaltadas, mitificadas. Os defeitos podem até serem revelados, mas, com certeza, na maioria dos casos, é para mostrar a grande personalidade, a forte opinião. Em contrapartida, algumas pessoas são citadas e denegridas sem nenhum rigor, simplesmente pela vontade do autor(a).

É necessário considerar, também, que esses trabalhos objetivam equilibrar a linguagem culta e a coloquial. O resultado, são textos claros e cheios de emoção, de vida, mas, como já dito, sem rigor científico.

Na mesma linha de publicações, vários personagens dos diferentes movimentos e/ou que acompanharam a trajetória dos artistas envolvidos, como Nelson Motta, Ronaldo Bôscoli por exemplo²⁰, escrevem suas memórias e histórias sobre a década, descrevendo acontecimentos e situações particulares, expondo suas opiniões. Um exemplo dessa forma de escrita subjetiva e, algumas vezes, arrogante, pode ser percebida em Bôscoli:

“Acontece também que eu ensinei tudo a Elis. Era um diamante bruto que tive de lapidar. Essa circunstância, porém, acaba magoando as pessoas, porque ninguém quer testemunhas desse tipo de aprendizado. Ninguém gosta de ter precisado de um Pigmaleão...”²¹

Declara Bôscoli em seu livro, como percebe-se na citação, que tudo que Elis Regina aprendeu e conseguiu, foi por sua influência, demonstrando a subjetividade na escrita e na avaliação dos acontecimentos e, também, a prepotência do jornalista.

Esses “memorialistas” fazem emergir acontecimentos, na maioria das vezes, já relatados, mas com uma outra roupagem. As histórias relatadas oferecem aos leitores uma espécie de lente, ou seja, um outro olhar sobre os

²⁰ Ver: MOTTA, N. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.;; BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

²¹ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 203.

mesmos acontecimentos, olhares particulares e repletos da subjetividade do autor, mas que, se comparados a outros autores, portanto, outros olhares, são ricos em informações e detalhes, muitas vezes encontrados de forma sintética na imprensa da época.

Outras obras, que se afastam do campo musical, como a de Fernando Gabeira e a de Jacob Gorender²², enfocam, prioritariamente, a tortura, a luta armada, as experiências de guerrilha, a censura e a repressão, trazendo revelações e iluminando cantos nebulosos e apagados da história do regime militar. No livro de Aquino, como em outros textos de outros autores, nota-se essa preocupação:

“O objetivo deste livro é contribuir para uma compreensão mais ampla daquele momento, recuperando memórias perdidas, lançando luz sobre as nuances de um terreno antes aparentemente homogêneo, revelando conflitos onde reinava a linearidade harmônica. As visões homogêneas e lineares também representam um exercício de dominação que não possibilita espaço para a compreensão dos múltiplos e variados aspectos implicados, como da própria resistência (...) a recuperação da memória de tempos de recrudescimento da dominação possibilita a emergência de estratégias diversificadas de resistência ...”²³

No trecho acima, o autor ao relatar acontecimentos, embora conhecidos, mas sob uma determinada visão, a sua, colabora na construção de uma memória, ainda pouco resgatada, e na problematização da década de 60 e do regime militar na medida em que apontam tensões, delatam acomodações e levanta questões.

²² Ver: GABEIRA, F. **O que é isso companheiro?**. Rio de Janeiro: Codecri, s.d.; GORENDER, J. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1987.; SADER, E. **Anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

²³ AQUINO, M. A. **Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999. p. 257.

Uma outra vertente de estudos, como os de Napolitano, Ridenti e Garcia²⁴, que, ao analisar o período e as diferentes manifestações artísticas, sobre os mais diversos olhares e vertentes, fazem-no de forma crítica apontando as contradições, conflitos, ideologias e experiências. Nota-se, por exemplo, essa característica na obra de Napolitano:

“A música popular brasileira dos anos 60, entendida como um objeto de reflexão histórico, é um campo privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre idéias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural (...) Na perspectiva desta pesquisa, a MPB é destacada não só como o centro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, mas, acima de tudo, como uma instituição cultural forjada a partir deste debate.”²⁵

Tais estudos, como o de Napolitano, fornecem muitas pistas, problemas e também, soluções para pesquisadores interessados, fornecendo “respostas” para inquietações acadêmicas e pessoais.

No entanto, ao entrar em contato com essas obras, notou-se que, em nenhum momento, houve a intenção, por parte dos autores, de realizar um trabalho que fosse além das análises sobre ‘engajamento’ e ‘alienação’ tão recorrentes, ou mesmo que fosse além da exaltação de personagens ou autoafirmação. Os jovens não foram analisados, suas singularidades e universalidades não foram pensadas.

Ao contrário dos trabalhos citados anteriormente, na imprensa da época, nos jornais e nas revistas, o ideal da juventude era muito anunciado, aparentemente,

²⁴ Ver: NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.; GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.; CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.; RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

²⁵ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 12-13.

para aqueles veículos, ser jovem era essencial, reafirmando a necessidade de uma diferenciação geracional por parte dos jovens e, também, o caráter universal da juventude como reveladora de novidades, símbolo de mudanças, de uma “modernidade” que se anunciava mas que, ao mesmo tempo, revela suas singularidades, suas diferenças nos perfis dos jovens agentes dos movimentos.

Em linhas gerais, o que notou-se, portanto, após a análise dessas obras e fontes documentais, é que a pesquisa não poderia restringir-se a um único campo disciplinar, abordagem teórica ou mesmo tendência metodológica. Houve uma incorporação/articulação dessa diversidade de olhares e de saberes.

Essa diversidade bibliográfica citada, todas as obras, apaixonadas ou não, foram de fundamental importância para a pesquisa, no tocante ao resgate de informações específicas sobre as manifestações artísticas: datas de gravações, instrumentos utilizados, espaços frequentados, músicas, discografia, biografias, datas de shows, mas também muito importantes para as discussões teóricas e metodológicas.

Em meio a tantas polêmicas colocadas pelos autores na diversidade da bibliografia consultada, surge a intenção de analisar os jovens da década de 60, com um outro olhar, menos apaixonado, sem a intenção de exaltação ou glorificação de nenhum personagem, mesmo admirando suas trajetórias, com um ineditismo crítico, destacando seus perfis de gênero, suas canções, suas universalidades e suas singularidades.

A análise, portanto, busca trazer à luz personagens e questões pouco trabalhadas na bibliografia sobre a década, mostrando a complexidade do social e a necessidade de superação da compartimentação realizada por alguns autores entre jovens universais e jovens com suas particularidades; o descaso com relação a alguns gêneros musicais e, também, a falta de uma análise de gênero que mostrasse os perfis masculinos e femininos juvenis.

1.2 – UNIVERSALIDADE E SINGULARIDADE: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“Fazer história dos processos implica fazer história das categorias com que os analisamos e das palavras com que os nomeamos.”

Jesús Martín-Barbero

Em uma série de trabalhos de investigação sobre a juventude, notou-se que essa categoria no período estudado não é analisada de forma particularista e, sim, universalista, ou seja, são cristalizados aspectos universalizantes sobre os jovens do período, esquecendo-se de destacar suas diferenças e singularidades. Por outro lado, outras vertentes teóricas limitam-se a analisar as particularidades, ignorando as características universalizantes.

Alguns autores, como Groppo²⁶, já realizaram levantamentos bibliográficos/ analíticos das pesquisas realizadas no Brasil e em outros países sobre juventude, logo, não é objetivo desta pesquisa a realização de um levantamento bibliográfico, e sim, objetiva-se pela análise desses materiais (obras), perceber as principais características dessas duas vertentes de análise (universalistas e particularistas).

Para tanto, torna-se necessária uma pequena retrospectiva na bibliografia, para descobrir que os primeiros investigadores iniciaram suas pesquisas com o surgimento de grupos de jovens como um fenômeno da sociedade moderna, pois, segundo Phillipi Ariès²⁷, a separação entre o mundo infantil e adulto era inexistente na sociedade medieval, a fase de transição não era destacada.

A criança era misturada aos adultos e logo começava a participar de suas atividades, a etapa da juventude não existia. No século XVIII, ocorre uma mudança nesse cenário, no qual a família reorganiza-se, retrai-se para a esfera do

²⁶ Ver: GROPPPO, L. A. **Juventude: ensaios sobre Sociologia e História das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

²⁷ ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

privado, surgindo uma nova afetividade. Ainda nesse momento, a escola substitui a aprendizagem informal como meio de educação. Essa nova forma de aprendizado e a extensão progressiva do seu período foram dando visibilidade à chamada “etapa intermediária” entre a infância e o mundo adulto.

É interessante notar, após as considerações de Ariès, que esta “etapa intermediária” começa a ganhar visibilidade, mas não havia, ainda, estudos temáticos aprofundados sobre a juventude, apenas pequenas considerações. Pode-se falar que, em meados do século XIX para o XX, na Europa, nos últimos estágios da Revolução Industrial, surgem organizações, grupos alternativos às escolas, controlados por adultos que tinham intenção, entre outros objetivos, de fazer os mais novos gastar suas energias em atividades culturais e recreativas, inculcando nesses grupos valores cívicos e das próprias organizações. Destaca-se, por exemplo, os escoteiros, as bandeirantes e, posteriormente, as brigadas juvenis da Inglaterra, a juventude nazista, entre outros.

No entanto, em oposição a essas instituições controladas por adultos, surgem na Europa novos grupos chamados de “delinqüentes juvenis”, com estilos de vida considerados anárquicos e amorais, associados, muitas vezes, à vida boêmia e cultural. Como exemplo desses grupos, temos: Jeunes-France, Bousingots, Apaches, Movimento Juvenil Alemão, Românticos, Juventude Swing, entre outros.

Segundo Sevcenko²⁸, no início do século XX, surge uma grande necessidade, por parte dos jovens, pelo “envelhecimento precoce”, entendido como um imperativo social, pois a cena pública havia sido invadida por muitos recém-enriquecidos, surgidos e favorecidos pelos efeitos da revolução científico-tecnológica de fins do século passado, da expansão imperialista e da grande depressão. Esses jovens recém-enriquecidos, na pressa em transformar sua força

²⁸ SEVCENKO, N. O Grande motim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 5.

econômica em poder e privilégios, necessitavam disfarçar tanto a obscuridade da sua origem, quanto o caráter repentino de sua melhora financeira, ou seja, precisavam aparentar mais idade, na intenção de buscar reconhecimento e respeito, principalmente, dos mais velhos.

O autor afirma que o mercado, percebendo a necessidade de imitação de um ar senhoril, espalhou produtos para jovens que os ajudariam a demonstrar uma avançada idade: tônicos para ganhar peso, corantes para barbas e bigodes ralos, pomada para amarelar dentes e unhas, casacas, cartolas, bengalas, charutos. No caso das mulheres, enchimentos, anquinhas, nádegas e seios de borracha, camadas sucessivas de combinações, anáguas e saíotes, forros, estofos, rendas e musselinas, véu ou chapéu.

No entanto, essa busca de um ar senhoril é totalmente contrária à idéia posterior de juvenilização da sociedade, e a primeira mudança nesse cenário pode ter sido provocada pelo cinema, com David Wark Griffith, que inventou o *close-up*, tornando a juventude um imperativo, pois o rosto tinha que ser jovem. A “revolução” passou das telas do cinema para as prateleiras das perfumarias e para as gavetas e bolsas de muitas pessoas.²⁹

Segundo Martín-Barbero³⁰, o mercado transformou o jovem num paradigma do moderno, como permanente novidade, ou seja, por um lado, a juventude é convertida em sujeito de consumo de roupas, música, refrescos, de parafernália tecnológica e, de outro, esse mesmo jovem se produz mediante uma gigantesca e sofisticada estratégia publicitária que transforma as novas sensibilidades em matéria-prima de suas experimentações narrativas e audiovisuais, como a fragmentação do discurso e a aceleração das imagens.

²⁹ SEVCENKO, N. O Grande motim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 5.

³⁰ MARTÍN-BARBERO, J. Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).

Nesse contexto, invertem-se as aspirações: esse imaginário criado de plenitude, de leveza, de felicidade do jovem, faz com que os mais velhos busquem imitá-los, busquem receitas milagrosas de rejuvenescimento. Assim, até o fim da Segunda Guerra Mundial, o padrão dominante foi o dos adultos de aparência jovial, e a grande mudança veio depois da guerra. O *boom* da prosperidade no pós-guerra provou ser altamente seletivo, apesar da admiração pela aparência jovial, ou seja, os jovens poderiam conseguir um emprego, mas as universidades, os altos cargos, os melhores salários estavam reservados para as famílias dominantes ou grupos organizados.

Desse modo, esse processo seletivo, segundo Calligaris³¹, fez surgir grupos de “renegados” que partiram para a reação, cujo ano chave foi 1956, durante a exibição dos filmes *Blackboard Jungle* e *Rock around the clock*. Os jovens de toda parte punham-se a dançar sobre as poltronas dos cinemas, respondendo aos apelos de músicos negros, emanados pelo *Rock and Roll*.

Para o autor, a reação pode ser entendida como uma valorização da juventude como imagem e garantia de liberdade, como tempo de livre escolha, de acesso aberto a uma diversidade de situações. O ideal educativo passou a prezar a independência do jovem mais do que sua obediência, a época e a cultura precisavam de uma dose de rebeldia. Desde então, a juventude invadiu a cena social.

1.2.1 – Universalidade ou singularidade?

É necessário visualizar, apesar dos discursos da mídia sobre os anos rebeldes (classificados por ela mesma), que o tema do desvio e da anormalidade, da delinqüência não começou a ser pesquisado na década de 50, mas, sim, nos trabalhos sociológicos dos anos 20 e 30 pela Escola de Chicago.

³¹ CALLIGARIS, C. A sedução dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 4.

A rebeldia, considerada inerente aos jovens por muitos autores, expressou-se em vários trabalhos acadêmicos sobre juventude, assim como a situação de transitoriedade e, conseqüentemente, de crises, bem como o caráter transformador e moderno.

Muitas vezes, como já aferido anteriormente, as pesquisas sociológicas focam suas análises nos jovens somente quando surgem questões como a delinqüência, a violência e a rebeldia. A juventude surge como fonte de conflitos e problemas, como elemento perturbador. Dessa forma, os jovens são classificados pelas correntes geracionais, classistas e culturais de forma homogênea, ou seja, características universais.

É necessário, então, que percebamos, nas diversas definições de juventude, quando o jovem é pensado de forma universal e quando ele é pensado de forma específica, particular, singular. Contudo, para que surgissem análises universalistas ou particularistas, foi necessário, primeiramente, definir o “jovem”.

Geralmente, três definições para esse período da vida aparecem com freqüência na bibliografia: adolescência, puberdade e juventude. Alguns pesquisadores definem puberdade como uma fase de transformações no corpo do indivíduo que era criança e está se transformando em adulto, outros definem adolescência como o momento em que há mudanças no comportamento e na mente, momento de formação da personalidade.

Em 1905, o psicólogo norte-americano G. Stanley Hall³² publicou o primeiro grande trabalho acadêmico sobre a adolescência cuja idéia era de que existia um paralelismo, baseado na estrutura genética, entre o desenvolvimento da personalidade do indivíduo e as diferentes etapas na história do gênero humano. Sob essa ótica, universalista, nota-se que, segundo o autor, a adolescência corresponderia a uma etapa pré-histórica de turbulência e transição, marcada

³² HALL, S. G. *Adolescence: its psychology and its relations to psysiology, sociology, sex, crime, religion and education*. Nova Iorque: Appleton, 1915.

pelas migrações em massa, guerra e culto dos heróis, e se traduziria num comportamento de tempestade e estímulo.

No contexto dessa interpretação, o jovem é pensado de forma homogênea e, de certa forma, desfavorável. Cabe destacar, que nem todos os jovens passam por essa “etapa de transição” da mesma forma, isto é, nem sempre a experiência é traumática e tempestuosa.

Articulada a essa idéia de Hall, o sociólogo alemão Karl Mannheim³³, ao analisar a juventude, define geração como uma forma de situação social, como um fato coletivo, baseado na existência de um ritmo biológico na vida humana e não como um grupo social concreto. Nesse sentido, a idéia do autor é de experiência comum de indivíduos no processo histórico e social, isto é, uma vivência social, uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico.

Para o autor, assim como em outros autores que definem as características do jovem universal, na juventude ocorre, pela primeira vez, a absorção consciente de experiências sociais, tornando, assim, a juventude, uma força potencial de transformação da sociedade ou de conservação, um agente revitalizador da modernidade, como interventora da realidade social. Assim, Mannheim analisa que é nessa etapa da vida, ou seja, na juventude, que os indivíduos começam a questionar e refletir sobre os valores culturais, pois é nesse momento que a personalidade está se formando.

O sociólogo, ao falar de geração, aparentemente resolve muitas questões colocadas por muitos pesquisadores até então, ou seja, pensar pessoas que fazem parte de uma mesma geração não pela idade (faixa etária), e, sim, por similaridades de situações nos mesmos tempos históricos, por compartilhar experiências, é mais sensato do que tentar encaixar experiências em métodos e tabelas pré-definidas.

³³ MANNHEIM, k. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, M. **Mannheim**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). e MANNHEIM, K. O problema da juventude nas sociedades modernas. **Sociologia da Juventude**. v. 1 Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

Contudo, ao falar do jovem, o autor percebe somente o “agente revitalizador”, esquecendo-se de que muitos deles carregam consigo valores e atitudes tradicionais, permanências, e que muitos deles, lutam por esses ideais e não se consideram, nem desejam ser considerados, modernos, revitalizadores, entre outros adjetivos.

Nessa mesma linha de análise universal, de pensar o jovem como agente transformador e também pertencente a uma geração, Marialice Foracchi³⁴ também define a adolescência como um período de crise geracional, um conflito entre pessoas de idades diferentes que, posteriormente, tornaria-se uma crise da juventude de questionamento da ordem social.

Para a autora, quando a crise social se combina com a crise juvenil, a juventude surge como uma categoria social e histórica, ou seja, num processo de desestabilização social, a experiência da juventude nos eventos sociais pode levar a uma recusa de aspectos da sociedade e, conseqüentemente, a crises geracionais.

No entanto, a autora, ao considerar o jovem como um agente transformador e questionador da sociedade, esquece-se também, como Mannheim, dos jovens que concordam com os tabus ou com as regras impostas pela sociedade. Portanto, devemos pensar a juventude como categoria social, como diz a autora e os jovens como agentes históricos sim, mesmo quando não estão em crise juvenil ou geracional.

De acordo com essa perspectiva, num estudo clássico, publicado em 1976³⁵, Eisenstadt, ao analisar os grupos etários juvenis, entende a juventude como uma categoria social, dizendo que é problemática a passagem da infância para a maturidade na modernidade pela ausência de definição de papéis sociais para os jovens, o que leva ao surgimento de vários grupos alternativos, informais ou independentes, que se distanciam dos grupos controlados por adultos como, por exemplo, a escola.

³⁴ FORACCHI, M. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1972.

³⁵ EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos).

Tais grupos de jovens, segundo o autor, buscam demonstrar suas diferenças com relação aos adultos e, ao mesmo tempo, numa ambigüidade, lutam por reconhecimento social. Assim, esses grupos juvenis podem se tornar canais de rebelião e anormatividade, pois nem sempre possuem um caráter integrativo e de solidariedade.

Essa afirmativa de Eisenstadt, pode ser percebida nos jovens da década de 60, principalmente no Brasil e nas manifestações musicais estudadas, pois nota-se, como já citado, que o ideal de juventude era muito valorizado nas canções, na imprensa e, também, no discurso dos próprios agentes estudados. Assim, parece claro, que tais sujeitos tentavam diferenciar-se dos adultos e de suas vivências. Entretanto, quando pensamos na solidariedade ou até na falta dela, como afirma o autor, notamos que no caso dos jovens da Jovem Guarda, da Bossa Nova, da Tropicália e dos que participaram dos Festivais de Música e compunham e interpretavam as chamadas canções de protesto, a solidariedade existia, mas dentro de um mesmo movimento artístico. Já com relação aos outros jovens, existia sim uma disputa no campo musical como veremos posteriormente.

Nessa linha de grupos juvenis em situação problemática, Cohen³⁶ analisa esses comportamentos desviantes dos jovens como uma subcultura de delinqüência, que seria um sistema próprio de padrões de comportamento, valores e estilos de vida, que repudia os valores dominantes.

Esse tipo de comportamento, segundo o autor, seria uma forma de resposta, de defesa e de auto-afirmação, que resulta em marginalidade e desvio, pela impossibilidade de integração social. Ao buscar respostas, o jovem desviante apropria-se de objetos da indústria cultural, atribuindo novos significados, criando um novo estilo de atuação.

As contribuições de Cohen são importantes na medida em que trabalha a auto-afirmação e também toca na indústria cultural, mas nem todo

³⁶ COHEN, A. K. A delinqüência como subcultura. **Sociologia da juventude**. v. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

comportamento desviante é negativo ou desqualificado e leva à delinquência, pois entende-se rebeldia de forma diferente de delinquência.

Outro trabalho realizado é o coordenado por Adamo³⁷. Nele o jovem é visto como um indivíduo em transformação bio-fisiológica, acompanhada pelo desenvolvimento do intelecto, que funcionam como propulsores que permitem ao jovem a reflexão sobre o mundo e sobre si mesmo que seria a característica principal do adolescente, ou seja, a busca da identidade que, diante de um mundo obscuro, desumano, cruel e contraditório, leva a atitudes de inconformismo e rebeldia. Esse fenômeno se inicia com a perda da identidade infantil e sua gradual substituição por um papel mais atuante na sociedade.

Assim, o jovem é pensado como despossuído de pautas socialmente claras e psicologicamente factíveis e que, mesmo assim, deve constituir sua sexualidade e aprender lidar com ela, apesar de todos os medos, incertezas e receios e, ainda, esse processo de formação de identidade, segundo os autores, é o principal objetivo, pois formará a consciência política, ética, moral e social do adolescente.

Relevante também é a necessidade dos jovens de se adaptarem às novas situações e exigências da vida (responsabilidade social, escola, festas, novos amigos etc.), as quais são compensadas pela plasticidade com que assumem novas identidades, ou seja, pode ser em casa um revolucionário, no emprego um executivo e na escola um filósofo.

Esses estudos foram importantes uma vez que caracterizam algumas universalidades dos jovens, como a auto-afirmação, a rebeldia, o período de transformação bio-fisiológica, a busca por uma identidade. Consideramos todas essas premissas, não obstante sem deixar de integrar os estudos que analisam também as particularidades dos jovens, ou seja, que não crêem que existem somente universalidades.

³⁷ ADAMO, F.A. (et. Al). **Juventude: trabalho, saúde e educação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

Com base nesses pressupostos, podemos destacar uma segunda linha de análise, de trabalhos que implicaram todavia em chamar a atenção para a importância de perceber as particularidades dos jovens.

Horrocks³⁸, ao analisar as atitudes e metas dos adolescentes, afirma que os adolescentes são, antes de qualquer coisa, um ser humano e um membro de uma categoria específica da humanidade e, portanto, a base essencial de suas motivações. Assim, os aspectos estruturais de sua personalidade, os mecanismos de sua formação, de suas atitudes, seus processos de aprendizagem etc. não se diferenciam dos outros seres humanos.

Segundo o autor, o ambiente do adolescente inclui pessoas, objetos e conceitos e a relação com os outros (socialização) constitui uma força importante que dá forma ao desenvolvimento individual. O produto final desta evolução pessoal será na forma ideal, um conceito de si mesmo que não é estático, transforma-se de acordo com as necessidades pessoais e com a realidade, mas que devem manter uma relação estável, harmônica.

O adolescente, nessa análise, tem uma grande necessidade de valorizar-se, de auto-afirmar-se, buscando lugares nos quais seus direitos de indivíduo independente sejam respeitados. Nesse sentido, é com o grupo de jovens que o adolescente pode sentir-se seguro, livre, poderoso e tomar decisões em conjunto com seus companheiros. Segundo Horrocks, o grupo de jovens pode oferecer ao adolescente a oportunidade de iniciar e aperfeiçoar seu movimento, sua participação social de maneira que, futuramente, na vida adulta, a adaptação social seja mais tranqüila.

Assim, a relevância do estudo e sua contribuição para as pesquisas sobre grupos juvenis está na idéia do autor de pensar que a sociedade adolescente deve ser analisada de forma particular, pois é composta por uma variedade de

³⁸ HORROCKS, J. E. Actitudes y metas del adolescente. In: SHERIF, M.; SHERIF, C. W. **Problemas de la juventud: estudios técnicos de la transición a la edad adulta en un mundo en cambio**. México: Editorial Trillas, 1975.

grupos: formal, informal, grande, pequeno, patrocinados por adultos ou não, heterossexuais, homossexuais, entre outros. Tais grupos podem ser classificados de acordo com suas atividades, com seus atributos pessoais, de acordo com o comportamento dos seus membros.

Diante dessas concepções, Pampols³⁹ surge com novas temáticas para serem pensadas e são fundamentais para os trabalhos sobre juventude. Afirma que, atualmente, uma das possíveis perspectivas de análise das culturas juvenis consiste em sua relação com o território, em particular sua relação com a cidade. As culturas juvenis têm sido vistas historicamente como um fenômeno essencialmente urbano, mais precisamente, metropolitano.

No entanto, à medida que os circuitos de comunicação juvenil são de caráter universal, a difusão das culturas juvenis tendem a transcender a divisão rural/urbano/ metropolitano pela redefinição da cidade no espaço e no tempo, pois a memória coletiva de cada geração de jovens evoca determinados lugares físicos (ruas, esquinas etc.), criando territórios próprios, apropriando-se dos espaços urbanos.

A obra, portanto, percebe a universalidade do jovem, principalmente nos circuitos de comunicação, mas oferece a possibilidade de destacar as particularidades quando pensado nos diferentes territórios “ocupados” pelos sujeitos.

Nesse sentido, de pensar o jovem mediante suas características universais e particularistas, associando, ainda, a importância de sua relação com os territórios, Margullis e Urresti⁴⁰, quando analisam a caracterização sociológica da juventude por meio de aspectos históricos, pela diferenciação social, desde um plano mais complexo, a família e os marcos institucionais, às gerações e o gênero, também procuram distinguir entre os planos material e simbólico, introduzindo o

³⁹ PAMPOLS, C. F. La ciudad invisible: territorios de las culturas juveniles. p. 83-107.

⁴⁰ MARGULIS, M. e URRESTI, M. La construcción social de la condición de juventud. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colombia, Siglo del Hombre Editores, s.d. p. 3-21.

tema das tribos juvenis e contribuindo de forma fundamental para se pensar as diferenças e particularidades tão citadas até o momento, isto é, os autores levam-nos a pensar quais são e como devem ser analisadas essas diferenças, essas singularidades.

Para esses autores, existem distintas maneiras de ser jovem, que podem ser observadas nos planos econômico, social e cultural. Juventude seria o espaço entre a maturidade física e a maturidade social, que ocorre quando a pessoa trabalha, casa-se, tem filhos por exemplo, contudo, obviamente, isso varia entre os diferentes setores sociais. A maturidade social, muitas vezes, é adiada para os jovens de classes média e alta.

No contexto dessa interpretação, para os autores, não existe uma “Juventude”, as juventudes são múltiplas, variando em relação a características de classe, pelo lugar onde vivem e pela geração a que pertencem. A diversidade e o pluralismo manifestam-se entre os jovens, abarcando comportamentos, referências identitárias, linguagens e formas de sociabilidade.

Nesse sentido, pensam a juventude como um significante complexo que contém em sua intimidade as múltiplas modalidades que levam a processar socialmente a condição de idade, levando em conta a diferenciação social, a inserção na família e em outras instituições, o gênero, o espaço e a microcultura grupal.

Por outro lado, para os autores, a condição de juventude indica, na sociedade atual, uma maneira particular de levar a vida como potencialidades, aspirações, requisitos, modalidades éticas e estéticas e linguagens. Entretanto, a condição social de juventude universalizante não se oferece de igual maneira a todos os integrantes da categoria “jovem”. Por essas afirmações, que o trabalho é tão relevante, pois notou que mesmo as características universalizantes não surgem de forma idêntica para todos os jovens como supõem outros autores.

É interessante notar que, ao falarem de geração, Margulis e Urresti destacam que esta é portadora de uma sensibilidade distinta, de diferentes recordações, é expressão de uma experiência histórica. Segundo os autores, a juventude-signo, independente da idade, pode ser chamada de juvenilização. O juvenil pode se adquirir por atividades de mudanças do corpo e de imitação cultural, serviços oferecidos pelo mercado.

Nessa perspectiva, nem todos os jovens são juvenis no sentido de não se assemelharem aos modelos propagados pelos meios e pelas diferentes indústrias vinculadas à produção e comercialização de valores-signo que se relacionam aos significantes da distinção.

Nem todos os jovens possuem o corpo idealizado, o *look* juvenil, que é, na maioria das vezes, patrimônio dos jovens de certos setores sociais que tem acesso ao consumo de roupas caras, de absorção de códigos do corpo e da fala.

Portanto, não se pode confundir a condição de juventude, com o signo juventude, convertendo tal condição, que depende de diferentes variáveis, em atributo de um reduzido setor social.

Entretanto, há que se destacar que a condição de juventude não é exclusiva dos setores de nível econômico médio e alto, pois, nessa perspectiva, alguns sujeitos dos movimentos musicais aqui estudados teriam que ser deixados de lado.

É necessário considerar que ser jovem nem sempre pressupõe carregar os signos de juventude propagados pelos meios, nem ostentar os comportamentos e as vivências que imperam no imaginário socialmente propagado. Dessa forma, uma grande confusão é feita entre juventude e jovialidade.

A juventude é um dos estágios da geração e a geração remete à história. Tal geração dá conta do momento social, define características do processo de socialização, incorporando os códigos culturais de uma determinada época. Ser

integrante de uma geração significa ter nascido e crescido em um determinado período histórico, com particularidades políticas, sensibilidades e conflitos.

Contudo, a geração não é um grupo social, é uma categoria nominal que, em certo sentido, apresenta afinidades que provêm de outras variáveis e da conjuntura histórica, estabelecendo condições de probabilidade para a aproximação.

Compartilhar dessa perspectiva pressupõe incorporar as universalidades e, também, as singularidades. Nessa incorporação, outra categoria que incide na condição de juventude é gênero, pois o corpo e a cultura apresentam temporalidades diferentes para homens e mulheres.

Em linhas gerais, o que começa a ser proposto é que os sujeitos, homens e mulheres, experimentam sua juventude segundo o setor social a que pertencem e são membros de uma geração e, como tais, são filhos do seu tempo. Também ocupam lugares culturalmente pautados na família e em outras instituições. Assim, em relação ao corpo e à geração, sentem-se distantes da morte e vivem uma etapa apropriada para empreender projetos e aventurar-se. As condições socioeconômicas, culturais e históricas, influem na relação gênero/juventude, pois transformam experiências e desejos de homens e mulheres, como poderemos observar nos itens 3.1 e 3.2 do capítulo 3 desta tese.

É necessário visualizar, também, ao pensar nas crises geracionais que ocorreram na década de 60, que, segundo Borelli, as gerações que antecedem a juventude tendem a dialogar com modelos mais conservadores de conduta e percepção. Nesse sentido, os jovens estariam mais aptos para introjetar novas formas de sensibilidade e para assumir uma perspectiva nômade que os torna habilitados a apreender e a viver o mundo pelos fluxos transversais que recortam, indistintivamente, vários territórios e classes sociais.⁴¹

⁴¹ BORELLI, S. H. S. Jovens em São Paulo: lazer, consumo cultural e hábitos de ver t.v. **Nômad**, Colômbia, n. 13, outubro/2000. p. 95

Esse nomadismo do jovem e a idéia de conflito geracional citados pela autora são de fundamental importância para pensar os sujeitos dos movimentos artísticos dos anos 60, pois, já naquele momento, no comportamento, nas atitudes e também, nas canções compostas ou interpretadas pelos jovens essas características se destacam.

Essa aptidão universal dos jovens de introjetar novas formas de sensibilidade pode ser notada na análise de Martín-Barbero⁴², quando afirma que, por muitos séculos, falar de jovem era o mesmo que falar de imaturidade, instabilidade, irresponsabilidade, negações que constituíam socialmente o ser jovem.

O autor, ao falar de novas sensibilidades e da característica de transformação e de adaptação dos jovens a novas realidades, ou seja, a característica mutável, afirma que ser jovem significa ser a matriz de um novo ator social, de um novo valor que se confronta com o que representa ser velho. Assim, Martín-Barbero, da mesma forma que outros autores, destaca a universalidade do jovem e apresenta, também, a idéia de crise geracional.

Essas contribuições para a análise de parte da juventude nos anos 60, citadas e analisadas neste item, mesmo parecendo em alguns casos ambíguas ou em outros redundantes, são importantes para o entendimento e desenvolvimento desta pesquisa, já que cada autor citado e cada obra analisada trouxeram novos temas, novos pontos para serem problematizados e pensados, e muitos deles serão trabalhados nos próximos capítulos.

Tais contribuições podem ser notadas também no trabalho de Islas⁴³, quando afirma que a representação social chamada juventude encontra-se imersa no processo de produção de sentido, que se refere, tanto às condições objetivas de uma estrutura social específica, quanto às relações simbólicas que as sustentam.

⁴² MARTÍN-BARBERO, J. Jóvenes:des-orden cultural y palimpsestos de identidad. p. 22-37.

⁴³ ISLAS, J. A. P. Memorias y olvidos: una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil. p. 46-54.

Segundo o autor, os jovens são o grupo central do processo de transformação cultural das sociedades contemporâneas.

A reflexão sobre a juventude deve ser pensada, segundo Islas, de uma forma mais específica, numa região, numa cidade, num bairro, numa comunidade concreta, para percebermos que existem juventudes no plural, nas quais o genérico e o concreto permanecem desarticulados.

Segundo essa análise, já se reconhece, entre os estudiosos da cultura, que a juventude é um setor social específico, com rotinas culturais peculiares e com experiências coletivas que definem um tipo de inserção na sociedade. No entanto, sua grande contribuição está na idéia de pensar o jovem não somente como transformador cultural das sociedades contemporâneas (universalidades), mas, também, pensar nas singularidades analisando comunidades concretas, bairros, cidades, para percebermos a multiplicidades de perfis juvenis, as variáveis.

Articulada a essa outra idéia, analisando o jovem e percebendo que é socialmente variável, Abramo⁴⁴ afirma que a definição do tempo de duração dos significados sociais e dos conteúdos desse processo modifica-se de sociedade para sociedade e, ainda, em uma mesma sociedade, por meio de suas divisões internas e ao longo do tempo.

Incomodando-se com as interpretações sobre os movimentos de juventude, ressaltou as dimensões sociais e históricas das condições e das expressões juvenis, buscando as peculiaridades das manifestações, não como desvio ou confirmação de um conteúdo essencial e universal da juventude, mas como respostas vinculadas a um contexto social.

No contexto desta interpretação, é interessante notar que, segundo Sarlo:

“A juventude não é uma idade e sim uma estética da vida cotidiana (...) A infância quase desapareceu, encurralada por uma adolescência precocíssima. A primeira juventude se prolonga até depois

⁴⁴ ABRAMO, H. W. Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta, 1994.

dos trinta anos. Um terço da vida se desenvolve sob o rótulo de juventude, tão convencional quanto quaisquer outros rótulos. Todo mundo sabe que esses limites, aceitos como indicações precisas, costumam mudar o tempo todo.”⁴⁵

Nesse sentido, segundo a autora e, de certa forma, convergindo com Abramo, o conceito de juventude não pode ser totalmente universal e/ou estático, pois sofre alterações de acordo com as dinâmicas regionais, pelos interesses de grupos econômicos e políticos vigentes. Há que se destacar, portanto, que o comportamento jovem muda de acordo com sua classe social⁴⁶, seu grupo étnico, seu contexto histórico, seu gênero, sua nacionalidade e vários outros elementos.

Essas perspectivas de pensamento que destacaram, tanto as universalidades, quanto as singularidades/particularidades que devem ser pensadas ao analisar a juventude, contribuíram de forma essencial para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que, de certa forma, como dito anteriormente, as diferenças, as ambigüidades e também as confluências de análise e pensamento, trouxeram à luz problemas e métodos que foram pensados e repensados para esta reflexão sobre os jovens participantes do campo musical dos anos 60, pois não se pretende ressaltar somente o dinamismo, a criatividade, a irresponsabilidade, o tempo de liberdade da juventude, ou seja, analisar a

⁴⁵ SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 36.

⁴⁶ Segundo Williams, a palavra classe “adquire seu sentido moderno mais importante por volta de 1772. Antes, a palavra era usada comumente em escolas e universidades para referir-se a uma divisão ou grupo: As classes de lógica e de filosofia. Somente ao fim do século dezoito, começa a estabelecer-se a moderna estrutura de classe, em seu sentido social. Aparece, primeiramente, a expressão classes inferiores, que se liga a ordens inferiores, surgida anteriormente, no século dezoito. Na última década do século dezoito, encontramos classes altas; logo depois, classe média e classes intermediárias; classe trabalhadora surge aproximadamente em 1815; classes superiores por volta de 1820. Preconceito de classe, legislação de classe, consciência de classe, conflito de classe e guerra de classe surgem no decorrer do século dezenove. Da alta classe média ouve-se falar, pela primeira vez, na última década do século dezenove; e da baixa classe média falava-se neste século.” WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1969. p. 17 Ainda segundo WilliaMs, uma classe social de modo algum é culturalmente monolítica, pois os grupos sociais dentro de uma classe podem ter filiações culturais alternativas, recebidas ou desenvolvidas, que não são características da classe como um todo. WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

juventude somente nos momentos de lazer e pertencentes aos modelos socialmente construídos e universais.

Assim, os jovens devem ser analisados por suas características comuns, universais, mas também, por suas singularidades, ou seja, sua diversidade de classes sociais, culturais, geográficas e de gênero. Nesse sentido, as análises generalizadoras de fase da vida, de preparação para entrada no mundo adulto, etapa de aperfeiçoamento, rebeldia, devem ser incorporadas às análises particularistas.

1.2.2 – Definições teóricas

Compartilhar a perspectiva de análise do jovem por suas características universais e particulares é compactuar com as interpretações de pluralidade de comportamento, de tendências, com o nomadismo e, ainda, com a idéia, como muitos autores já o fizeram, de “juventudes”.

É necessário considerar que a juventude possui muitos sentidos possíveis e que são atribuídos pelos autores, pesquisadores, atores sociais e pela publicidade. Os jovens aparecem como indivíduos extremamente interessados pelo novo, pela novidade e, ainda, irreverentes, ousados, rebeldes, extravagantes, conservadores, entre outras características.

Ao refletir sobre juventude que foi entendida como uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico, no qual as pessoas possuem uma localização comum na dimensão histórica do processo social, notou-se que a identificação dos jovens participantes dos movimentos musicais-culturais dos anos 60 não ocorreu somente pela contemporaneidade, como também, pela

possibilidade de partilhar sentimentos, pensamentos, comportamentos, enfim, experiências colocadas por circunstâncias históricas e sociais comuns.⁴⁷

A década de 60 está sendo pensada portanto como um processo amplo e múltiplo de constituição de sujeitos sociais e históricos, com diferentes especificidades, influenciados pelo meio social, pelo contexto histórico em que estão inseridos, capazes de apreender e transformar aspirações, desejos, sonhos, práticas, representações, compreendendo e dando sentido ao mundo.

Assim, pensa-se que a juventude é situação histórico-social e representação sócio-cultural, é uma criação dos grupos sociais, tornando-se uma situação vivida em comum por algumas pessoas (características universais), mas também possui distinções levando em consideração o gênero, a classe, a etnia e o espaço (características particulares).

As vertentes de análise universalistas e particularistas, mesmo aparentemente em conflito ou ambíguas, neste trabalho irão dialogar. Os jovens serão analisados por suas características universais, em que a categoria juventude aparece associada aos conceitos de jovem, juvenilização e juvenil, e também serão destacadas as particularidades, gênero, classe social, escolaridade, para que não cometamos o erro de salientar somente a rebeldia, o conflito geracional, a busca da identidade ou, ainda, a etapa de transição entre grupos de idade.

Os sujeitos da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e também os que participaram dos Festivais com músicas consideradas de protesto, serão pensados como atores sociais, como objeto, ao mesmo tempo, universais e particulares (singulares) e a juventude, como categoria analítica.

Nesse sentido, entende-se que o conceito de juventude não pode ser totalmente estático, pois sofre alterações de acordo com as dinâmicas regionais,

⁴⁷ ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994. e DAMASCENO, F. J. G. **O Movimento Hip-Hop organizado do Ceará / MH20-CE (1990-1995)**. 1997. 333f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

pelos interesses de grupos econômicos e políticos vigentes. Há que se destacar, portanto, que o comportamento jovem muda de acordo com sua classe social⁴⁸, seu grupo étnico, o contexto histórico, o gênero, a nacionalidade e vários outros elementos.

Portanto, analisar as transformações de parte da juventude brasileira na década de 60, tem por intenção desvendar o contexto histórico-cultural daquele período, sempre atentando para as mudanças e transformações. Para pensar o jovem e suas características universais, destaco Morin, quando afirma que:

“Os valores de contestação se cristalizam na adolescência: repugnância ou recusa pelas relações hipócritas e convencionais, pelos tabus, recusa extremada do mundo. É então que ocorre, seja a dobra niilista sobre si ou sobre o grupo adolescente, seja a revolta – revolta sem causa ou revolta que assume as cores políticas.”⁴⁹

Para o autor, a juventude aparece com características universais tais como a rebeldia, a linguagem, o gosto pela aventura, o desprezo pela experiência e a valorização do presente, os ideais de amor, beleza, felicidade e, ainda, com grandes conflitos geracionais.

⁴⁸ Segundo Williams, a palavra classe “adquire seu sentido moderno mais importante por volta de 1772. Antes, a palavra era usada comumente em escolas e universidades para referir-se a uma divisão ou grupo: As classes de lógica e de filosofia. Somente ao fim do século dezoito, começa a estabelecer-se a moderna estrutura de classe, em seu sentido social. Aparece, primeiramente, a expressão classes inferiores, que se liga a ordens inferiores, surgida anteriormente, no século dezoito. Na última década do século dezoito, encontramos classes altas; logo depois, classe média e classes intermediárias; classe trabalhadora surge aproximadamente em 1815; classes superiores por volta de 1820. Preconceito de classe, legislação de classe, consciência de classe, conflito de classe e guerra de classe surgem no decorrer do século dezenove. Da alta classe média ouve-se falar, pela primeira vez, na última década do século dezenove; e da baixa classe média falava-se neste século.” WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1969. p. 17 Ainda segundo WilliaMs, uma classe social de modo algum é culturalmente monolítica, pois os grupos sociais dentro de uma classe podem ter filiações culturais alternativas, recebidas ou desenvolvidas, que não são características da classe como um todo. WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁹ MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975. p. 139

Ao destacar as particularidades, apóia-se em Margullis e Urresti⁵⁰, quando se analisa a caracterização sociológica da juventude por meio de aspectos históricos, pela diferenciação social, desde um plano mais complexo, a família e os marcos institucionais, às gerações e o gênero, também procurando distinguir entre os planos material e simbólico, introduzindo o tema dos movimentos musicais juvenis.

Diante dessas concepções, trabalhar-se-á com distintas maneiras de ser jovem nos anos 60, que podem ser observadas nos planos econômico, social e cultural. Portanto, não existe uma “juventude”, as juventudes são múltiplas, variando em relação às características de classe, ao lugar onde vivem e à geração a que pertencem. A diversidade e o pluralismo manifestam-se entre os jovens, abarcando comportamentos, referências identitárias, linguagens e formas de sociabilidade.

Essa pluralidade de comportamentos e tendências leva-nos a pensar, como muitos autores já o fizeram, em “juventudes”, pois, analisou-se, neste trabalho, além das características universais da juventude, as particularidades dos jovens dos grupos musicais-culturais dos anos 60 e, as diferenças nos perfis de comportamento e no estilo de vida dentro dos mesmos grupos.

Pensou-se que a juventude possui muitos sentidos possíveis, atribuídos pelos atores sociais e pela publicidade. Os jovens aparecem, numa análise universalista, portanto, como indivíduos extremamente interessados pelo novo, pela novidade, e, ainda, irreverentes, ousados, rebeldes, extravagantes, conservadores, entre outras características. Por outro lado, analisou-se suas singularidades, ou seja, quando os jovens rompem com as características universalistas, com os modelos pré-determinados.

⁵⁰ MARGULIS, M. e URRESTI, M. La construcción social de la condición de juventud. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colombia, Siglo del Hombre Editores, s.d. p. 3-21.

A juventude foi analisada também como um dos estágios da geração, e a geração remete à história. Tal geração dá conta do momento social, define características do processo de socialização, incorporando os códigos culturais de uma determinada época. Ser integrante de uma geração, significa ter nascido e crescido em um determinado período histórico, com particularidades políticas, sensibilidades e conflitos. Contudo, a geração não é um grupo social, é uma categoria nominal que, em certo sentido, apresenta afinidades que provêm de outras variáveis e da conjuntura histórica, estabelecendo condições de probabilidade para a aproximação.

Outra categoria que incide na condição de juventude e que foi trabalhada nesta pesquisa foi a categoria de gênero, já que o corpo e a cultura apresentam temporalidades diferentes para homens e mulheres.

As formas de ser homem e mulher devem ser analisadas sob a ótica contextual de espaço e de tempo em que se manifestam, definindo-se, portanto, como construções sociais e históricas particulares de sujeitos femininos e masculinos, que se fazem de acordo com diferentes modelos, ideais, imagens, frutos de diferentes classes, religiões, etnias, culturas sobre mulher e sobre homem.

A construção social dos sexos dá-se atingindo a reprodução do sujeito particular. A construção do gênero, portanto, está imbricada no processo de socialização, formação e educação, tornando-se implícita a sua discussão, desde que se queiram compreender os processos sociais de formação das identidades masculina e feminina.

“...gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio

indivíduo e predicada sobre a oposição conceitual e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos.”⁵¹

Assim, o estudo de gênero foi um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre as diversas formas de relação humana, ou seja, é pensada como uma categoria analítica, dentro da qual seres humanos pensam e organizam sua atividade social, e não uma consequência natural da diferença sexual. É uma variável social atribuída a pessoas, variando de cultura para cultura, isto é, o seu significado é dado de acordo com os quadros culturais e históricos.⁵²

Nota-se, dessa forma, que a identidade de gênero é relacional, mediada pela cultura e construída pelo processo de aproximação e distanciamento. Nesse sentido, por muitos anos, no Brasil, se ainda não o é, apesar de todas as transformações, os estereótipos criados para homens e mulheres foram os seguintes:

“...mulher = mãe, procriadora, terna, altruísta, abnegada, afetiva, débil, dependente.

Homem = agressivo, ativo, egoísta, com iniciativa, provedor, econômico, forte, capaz de tomar grandes decisões, independente.”⁵³

Analisar os jovens pertencentes aos diferentes movimentos musicais da década de 60, é, portanto, desconstruir esses estereótipos, perceber que, apesar das pessoas possuírem uma história singular, nela encontra aquilo que

⁵¹ LAURETIS, T. A . tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 211.

⁵² ROSO, A. Mídia televisiva e imagens de mulher: quando vozes sutis nos falam. In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

⁵³ LOPES, J. T. Mulher e família: a construção de uma nova forma de ser? In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001. p. 102.

compartilha com os outros e que torna cada biografia inteligível para os demais.

Segundo Siqueira⁵⁴:

“A identidade de gênero pode ser compreendida dentro deste dinamismo como uma das facetas da identidade do sujeito. Em se tratando o gênero de uma categoria relacional e sócio-histórica, há que se considerar, portanto, a constituição da identidade de gênero como um percurso constituinte e constituído na trajetória do sujeito interativo, a partir das inúmeras relações que este sujeito traça com os outros significativos que partilham mediata ou imediatamente sua experiência.”⁵⁵

Dessa forma, a constituição das identidades masculina e feminina é entendida como um complexo processo dialético em que as biografias individuais entrecruzam-se com as pautas sociais historicamente construídas, em que o sujeito interativo imprime significações singulares às suas ações no mundo, ações essas inscritas em um cenário de alternâncias, confrontos e superações com os outros significativos que compõem o seu universo vivencial. Assim, masculinidade e feminilidade constituem práticas múltiplas e mentalidades correspondentes, que assumem um caráter dinâmico em constante transformação.⁵⁶

Nesse sentido, devemos, segundo Matos:

“...adotar uma perspectiva de gênero – relacional, posicional e situacional -, lembrando que gênero não se refere unicamente a homens e mulheres e que as associações homem-masculino e mulher-feminino não são óbvias,

⁵⁴ SIQUEIRA, M. J. T. A constituição da identidade masculina: homens das classes populares em Florianópolis. In: PEDRO, J. M. (org.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 212.

⁵⁵ SIQUEIRA, M. J. T. A constituição da identidade masculina: homens das classes populares em Florianópolis. In: PEDRO, J. M. (org.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 212-213.

⁵⁶ SIQUEIRA, M. J. T. A constituição da identidade masculina: homens das classes populares em Florianópolis. In: PEDRO, J. M. (org.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 226.

devendo-se considerar as percepções sobre masculino e feminino como dependentes e constitutivas às relações culturais, procurando não essencializar sentimentos, posturas e modos de ser e viver de ambos os sexos.”⁵⁷

Neste trabalho, a idéia é analisar os jovens como sujeitos, pessoas, homens e mulheres, que vivem diferentes estilos de vida, como uma categoria social e não simplesmente uma classe social formada por indivíduos de uma mesma idade, ou seja, influenciados e influenciando o meio social, o contexto histórico e o campo em que estão inseridos.

Pensou-se, assim, em analisar as disputas específicas no campo musical dos anos 60, ou seja, a luta pela conquista da forma de legitimidade (*status*) associada ao campo que é reivindicada, entre outras coisas, pela obra, estabelecendo uma correspondência entre disposições socialmente condicionadas e o universo das produções simbólicas⁵⁸.

Entende-se que, no campo musical dos anos 60, existia uma tensão entre os agentes que queriam ocupar uma posição nesse campo e os que nele já tinham uma posição. Notou-se que a tensão nesse campo artístico da época aumentava, quando os agentes aspirantes a um lugar traziam novidades artísticas (obras) e pessoais.

Um aspecto importante de se analisar é o ‘capital cultural’ dos agentes do campo musical, pois é um conjunto de predisposições socialmente condicionadas que permite tornar inteligíveis os efeitos diferenciais da ação homogênea e homogeneizante da escola.

É evidente que é importante examinar como se formou esse capital cultural dos agentes do campo analisado e como tais agentes lutavam pela

⁵⁷ MATOS, M. I. S. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. **História: questões & debates**, Curitiba, n.34, 2001. Editora da UFPR, p. 47-48.

⁵⁸ O poder simbólico pode desqualificar ou consagrar o agente, é ao mesmo tempo um jogo e uma arma, pois exprimem o mundo e o constroem ao mesmo tempo em que são por eles construídos. O capital simbólico é caracterizado por símbolos que são valores, não é um objeto, e sim uma relação social.

apropriação do capital simbólico e de posição. O estudo dessas batalhas são essenciais para entender o significado do que é produzido no campo artístico mas, segundo Bourdieu:

“... sabe-se que em cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência.”⁵⁹

Pensa-se, portanto, que o campo musical da década de 60 possui uma estrutura apoiada na relação de forças entre os agentes e/ou as instituições engajadas na luta e na distribuição do capital específico acumulado, que é o fundamento do poder no campo.

Seus agentes, que possuem o capital específico acumulado, geralmente, tendem à ortodoxia e a estratégias de conservação do poder. Já os agentes nele recém- chegados e que, portanto, possuem menos capital, tendem a estratégias de subversão.

Desse modo, este trabalho, ao pensar nas relações de força entre os agentes e, sobre as características particulares de diferenciação e, também, as universais dos jovens inseridos no campo artístico da década de 60, destaca que tais características foram resgatadas e analisadas com base na pesquisa de campo, da coleta de fontes documentais, como a imprensa escrita do período estudado, das canções (letras) e dos depoimentos recolhidos pela autora dos participantes dos movimentos.

⁵⁹ BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Ltda., 1983. p. 89.

1.3 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

“É importante, também, que o observador participe do objeto de sua observação; é preciso, num certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num juke-box, divertir-se nos caça-níqueis, seguir as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso. É preciso ser um pouco da multidão, dos bailes, dos basbaques, dos jogos coletivos. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa (...) O verdadeiro conhecimento dialetiza sem cessar a relação observador-observado, subtraindo e acrescentando.”

EDGARD MORIN

O ineditismo de articular juventude, música e gênero nos anos 60 não teria nenhuma relevância, se fosse trabalhado de forma ortodoxa, por meio de um instrumental ultrapassado, com esquemas e categorias prévias e fixas que serviriam de apoio ao trabalho. Se os jovens modificam os processos sociais e são modificados por eles, é necessário considerar, portanto, que o processo de investigação foi construído no caminho da pesquisa.

O trabalho de indagar e recuperar as experiências e ações dos grupos musicais, para tentar compreender o processo, o contexto histórico do período, fez com que a pesquisa recuperasse os sujeitos e suas formas de viver e pensar suas próprias existências. A idéia não é a de isolar segmentos ou grupos sociais e sim, analisá-los inseridos na complexidade da sociedade do período.

As fontes documentais e os registros surgiram de variadas formas como músicas, palavras, imagens, fotografias e textos, e foram incorporadas e analisadas como manifestação do ser humano, como trajetória dos jovens, como expressão da experiência humana.

Compartilhar dessa perspectiva pressupõe pensar a produção do conhecimento como capaz de apreender e incorporar essa experiência vivida, é pensar nos sujeitos ativos, que traduzem suas experiências como cultura.

Portanto, novos materiais, novas linguagens foram incorporadas na investigação. Esses novos elementos trouxeram novos problemas para a pesquisa, uma vez que, muitas vezes, as fontes mais do que responder, trazem questões.

Os materiais trabalhados foram pensados não como reflexo do social, mas como parte constitutiva, integrante deste, que revelaram tensões, avaliações, problemas e propostas. Desse modo, o diálogo com as evidências apresentadas pelas fontes de pesquisa foi realizado utilizando contribuições de várias disciplinas e os materiais utilizados, que serão trabalhados nos próximos itens, foram a canção, a imprensa (jornais e revistas) e depoimentos recolhidos dos participantes dos movimentos musicais.

1.3.1 – Jovens e canções⁶⁰

“... as relações entre história, cultura e música popular podem desvendar processos pouco conhecidos (...) é necessário ultrapassar a tradicional concepção de história da música (...) refletir e organizar alguns elementos para compreender melhor as múltiplas relações entre a canção e o conhecimento histórico. A discussão aponta para a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a canção popular como uma fonte documental privilegiada para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares.”

JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES

Pensando que a música, assim como a fala, a estética e a tecnologia operam como marcadores culturais das identidades, principalmente no âmbito das

⁶⁰ O critério de escolha das canções analisadas no trabalho foi pensado após a análise da imprensa escrita do período estudado, pois, constantemente, era apresentada uma classificação com as canções mais executadas. Nesse sentido, as letras analisadas são das canções de maior destaque no período.

culturas juvenis, deve-se refletir sobre a vinculação entre as identidades juvenis e a música à medida que expressam as identidades sociais.

Nas canções, a construção em primeira pessoa fornece a todos que cantam a possibilidade da subjetivação da mensagem, uma identificação com o compositor, um sentimento que passa a ser coletivo, ou seja, uma interpretação individual passa a ser uma sensação geral.

As canções da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e dos Festivais, de alguma forma, captavam representações do cotidiano dos jovens, reelaboravam e devolviam para o social e, muitas vezes, eram copiadas e aceitas como conselhos. De outro lado, levavam os que as cantavam a se identificar, pensar, rejeitar e/ou incorporar, refletir sobre sua condição de jovem, seus valores e sentimentos, enfim, sobre sua identidade.

Com base na problematização das identidades juvenis, a música foi pensada como “lugares” das práticas juvenis. Assim, baseando-se em Reguillo, pensa-se que o território musical surge como prática.

“La música representa más que una tonada de fondo; se trata de un tesido complejo al que vinculan sus percepciones políticas, amorosas, sexuales, sociales. Debe, en este sentido, responder a la experiencia subjetiva del mundo, desde el lugar social (...) La música es el territorio en el que las tensiones, el conflicto, la angustia que se deriva del complejo proceso de incorporación social, se aminoram y dan paso a las primeras experiencias solidarias.”⁶¹

Cabe destacar, que não se analisa a música como um reflexo automático e transparente da realidade, e, sim, como crônicas da contemporaneidade, como apropriação do mundo e de seus significados.

⁶¹ REGUILLO, R. El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles. **Nómadas. La singularidad de lo juvenil**, Colômbia, n. 13, outubro 2000. p. 44 e 45.

Nota-se que os jovens da década de 60 com seus elementos estilísticos que compuseram naquele momento sua cultura juvenil (música, moda etc.) foram os primeiros grupos sociais a globalizar-se. Segundo FEIXA:

“... dejaron de responder a referencias locales o nacionales y pasaron a ser lenguajes universales, que gracias a los medios masivos de comunicación llegaban a todos los rincones del planeta.”⁶²

Assim, os jovens pertencentes aos diversos movimentos musicais-culturais serão percebidos teoricamente e metodologicamente como múltiplos. Segundo Geertz:

“... temos que descer aos detalhes, além das etiquetas enganadoras, além dos tipos metafísicos, além das similaridades vazias, para apreender corretamente o caráter essencial não apenas das várias culturas, mas também dos vários tipos de indivíduos dentro de cada cultura, se é que desejamos encontrar a humanidade face a face.”⁶³

Dessa forma, não só a pluralidade e heterogeneidade, mas também a universalidade serão evidenciadas na análise dos jovens participantes dos movimentos musicais-culturais da década de 60.

A pesquisa contou com análises de canções (letras de músicas) de diferentes compositores dos movimentos musicais ocorridos na década de 60. Na análise das canções, foram inspiradores alguns aspectos da obra de Carlo Ginzburg⁶⁴ que destaca a linguagem escrita como metafórica, repleta de símbolos a serem decodificados, por representarem um momento histórico determinado e,

⁶² FEIXA, C. Generación @ La juventud em la era digital. **Nomadas**, Colômbia, n. 13, outubro 2000. p. 88.

⁶³ GEERTZ, C.A **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 38

⁶⁴ GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

também, foram importantes as contribuições de Matos⁶⁵ ao trabalhar com a categoria gênero e também com canções, pois aponta a idéia da importância da recuperação da subjetivação dos sentimentos nas ciências humanas. Segundo Matos:

“As canções constituem uma documentação com grande potencial para a revelação de subjetivação de sentimentos. Se, por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro, o seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas idéias e sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, uma certa sintonia melódica entre o público e o autor.”⁶⁶

Pensando nessa troca existente entre o compositor, o intérprete e o público, o trabalho buscou desvendar as singularidades e as universalidades de uma parcela dos jovens do período, pois, conforme assevera Matos, as canções faziam os ouvintes internalizarem, em parte, formas de comportamento, valores e condutas, isto é, construía um imaginário social, e, ainda, traziam o público para o privado, quando captavam elementos do social, transformavam e devolviam a esse social o que era assimilado, incorporado-o ou rejeitado-o.

Entretanto, ao pensar que a melodia, o ritmo e a voz embalam o texto e que, portanto, há uma estrutura dialogal entre música e canção, sem esquecer que a música comporta arranjo, acompanhamento instrumental, ritmo, entonação, modulação da voz e interpretação, o trabalho não pretende uma “leitura partitural”, mas a análise das canções entendidas como poemas-canto, que abrangem a letra, isto é, o verbalizar cantando.⁶⁷

⁶⁵ MATOS, M. I. S. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. **História: questões & debates**, Curitiba, n.34, 2001. Editora da UFPR.

⁶⁶ MATOS, M. I. S. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. **História: questões & debates**, Curitiba, n.34, 2001. Editora da UFPR, p. 53.

⁶⁷ GONÇALVES, J. C. **O estranho estrangeiro de Caetano Veloso**. São Paulo, 1993, 103 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

As canções selecionadas para a análise, conforme já dito, foram as que apareciam com maior recorrência na imprensa (jornais e revistas) da época, ou seja, as que figuravam como as “dez mais” ou “as mais vendidas/executadas”. Outras, contudo, foram escolhidas quando eram mencionadas nos depoimentos dos artistas e eram consideradas importantes em suas carreiras e, conseqüentemente, para os movimentos.

As canções foram recolhidas em diversos locais, nas revistas de variedades que traziam as letras das canções, nos LPs da época e em CDs atuais e, por fim, em *songbooks* dos diferentes artistas.

1.3.2 – Depoimentos de juventude

“Nem toda confissão é uma vitória da tortura; porque às vezes a pior tortura é ter a voz silenciada.”

Renato Janine Ribeiro

Refletir sobre a década de 60 e os jovens no campo musical leva-nos a pensar sobre a oralidade e a valorizá-la como fonte de pesquisa, como registro do momento histórico.

O resgate de depoimentos orais permite explorar a vida cotidiana e privada de pessoas de um determinado grupo social, tornando possível ao pesquisador estabelecer uma relação entre a história, as trajetórias, a cultura e as experiências no campo artístico.

Com base nessa perspectiva, somando-se as canções, analisou-se depoimentos dos participantes das manifestações de música jovem da década de 60. Destaca-se que a fala dos personagens em depoimentos e entrevistas, acaba por tentar apresentar e/ou representar a fala de suas obras/composições; podendo

iluminar pelas lembranças, reflexões teóricas e explicativas, caminhos possíveis para a investigação de um passado, para os modos de estruturação das canções, para a análise da juventude do período, destacando as já citadas características universais e particulares desses jovens, para a análise do campo artístico do período.

Entende-se, portanto, que a grande diferença entre um texto escrito e um testemunho oral, é que com o texto escrito o pesquisador faz a documentação falar e com o documento oral ele torna-se responsável também por elaborar a documentação e não somente analisar.

Nesse sentido, com a Documentação Oral realizamos a conservação do conhecimento e da experiência pelas fitas de gravação, em que a preocupação com o homem, suas idéias e palavras são fundamentais para tentar compreender-se o curso de suas ações ao longo do tempo.

Inicialmente, houve um resgate, nos Museus da Imagem e do Som de São Paulo e do Rio de Janeiro, de depoimentos que fazem parte do acervo de História Oral. Essas entrevistas foram analisadas para servirem de referência para os depoimentos que foram recolhidos posteriormente. A idéia era conhecer a trajetória dos personagens relatadas por eles mesmos e não somente pela bibliografia especializada, para evitar perguntas consideradas repetitivas e se aprofundar em temas pouco explorados anteriormente. Tais depoimentos foram recolhidos e analisados não esquecendo que a Documentação Oral, assim como o documento escrito, pode conter omissões de informações e de memória, inverdades, exageros e silêncios, bem como deve haver a necessidade da crítica e da seleção do material obtido para que se possa aproximar-se da fidedignidade.

A riqueza da Documentação Oral, por seu caráter pouco formal, encontra-se na facilidade para obtenção de dados mais espontâneos. De modo diverso da

documentação escrita, o empenho realizado pelo narrador para interpretar dentro do contexto emocional e racional suas experiências, podem ser detectados.

Desse modo, o significado que cada narrador deu aos eventos demonstra ainda que um participante daquele momento pensou no passado daquela maneira e, embora cada testemunho em particular interesse ao pesquisador, o conjunto deles ofereceu um leque de visões particulares, podendo guiar-nos rumo ao procurado.

Destaca-se, assim, que a importância da Documentação Oral na pesquisa foi a capacidade de reconstituir episódios, impressões, vivências, que serviram de caminho ou pista à recuperação de sujeitos históricos e acontecimentos sociais, sem esquecer que tal documentação trouxe consigo, evidentemente, a experiência, visão de mundo e perspectivas de cada depoente em particular, em face da realidade que viveu.

Pensando que o laboratório do pesquisador, ao construir o documento oral, foi a memória do entrevistado⁶⁸, destaca-se que o trabalho de planejamento foi iniciado com a criação de hipóteses e questões para uma análise comparativa.

1.3.3 – Os jovens e a imprensa da década de 60

“No amplo quadro de mudanças do nosso tempo, a imprensa assume fisionomia nova. (...) as fases se diferenciavam: a fase inicial era de imprensa artesanal, que tivera início com o alemão que multiplicou o texto bíblico; a fase seguinte seria a da imprensa industrial, quando o aparelhamento dos jornais apresentou proporções desmedidas, com grandes oficinas em funcionamento acelerado. Na forma, havia outra diferença: a imprensa artesanal vivia da opinião dos leitores e buscava servi-la; na imprensa industrial já isso não acontecia, o jornal dispensa, no conjunto, a opinião dos leitores e passa a servir aos anunciantes, predominantemente. A diferença é progressiva e existe uma relação dialética entre a imprensa e o público. As proporções assumidas pela relação citada variam com o tempo e o meio, como é normal.”

⁶⁸ FROTA, L. S. A. **Documentação oral e a temática da seca**. Brasília: Centro Gráfico, Senado Federal, 1985.

Nelson W. Sodré

Pensar nos anos da Ditadura Militar no Brasil e na imprensa do período, remete-nos, quase que instantaneamente, à censura e a chamada auto-censura. Ao analisar as transformações sofridas pela imprensa mundial, especificamente focando a lente de análise para o caso brasileiro, sabe-se que com o Golpe militar de 1964 e a instalação da ditadura, iniciou-se um processo de repressão à imprensa. A censura fez com que diversos jornalistas fossem presos, torturados e exilados.

“... a preocupação dos governos militares, a partir de 1964, atingiu a outra face da mesma moeda do setor de comunicação social: a informação veiculada aos cidadãos. Encarava-se como necessário o controle da informação a ser divulgada, para preservar a imagem do regime, num exercício de ocultação que passa, inclusive, pela negação de visibilidade, ao leitor, de suas próprias condições de vida. Afinal, nada pode ser mais “subversivo” do que enxergar a si próprio!”.⁶⁹

Diante dessa concepção de necessidade de controle e censura dos meios de comunicação, o que ocorreu nos anos sessenta na grande imprensa brasileira foi um jogo de sedimentação da ideologia do Regime e de espetacularização de alguns fatos e movimentos que, muitas vezes, eram criados pela própria imprensa.

A imprensa recriava, reinventava os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais, ocultando e suprimindo informações, contrariando a idéia de relato da idéia imediata, da “verdade” tão anunciada por jornalistas no mundo inteiro.

⁶⁹ AQUINO, M. A . **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e movimento.** Bauru: EDUSC, 1999. p. 15.

Mas, de certa forma, esse controle da imprensa naquele momento acabou por favorecer a divulgação de acontecimentos culturais, como o teatro, as artes plásticas, o cinema e a música.

É necessário considerar, portanto, que o trabalho com a imprensa da década de 60, principalmente, o jornal Folha de S. Paulo e o Jornal do Brasil, assim como a Revista Intervalo e a Revista O Cruzeiro, foi de fundamental importância para os objetivos da pesquisa, pois buscou no conteúdo dos jornais e revistas a repetição de informações, a omissão, as informações incompletas, os padrões aceitos sem questionamento, as informações confusas e a isenção com relação aos movimentos musicais pesquisados, já que, nesse momento, os militares tiveram muita preocupação com o chamado setor de informações, objetivando uma séria vigilância sobre todos os setores da sociedade, na intenção de localizar e punir qualquer tentativa de subversão à ordem instaurada.

Parece claro, entretanto, que, já naquele momento, para vender a notícia, a imprensa rendia-se ao “furo” jornalístico, a novidade, deixando de lado as implicações sociais e históricas da notícia que estava sendo (ou não) divulgada. Desse modo, o que pode-se perceber, foi que os interesses econômicos, políticos e ideológicos cruzaram-se na disputa pelos leitores, pelo mercado.

Contudo, utilizou-se a imprensa pensando que mesmo num País como o nosso, com muitos analfabetos e de baixo poder aquisitivo caracterizando largas camadas do nosso povo, os jornais Folha de São Paulo e Jornal do Brasil da década de 60, assim como as revistas já citadas anteriormente, apesar de não atingirem a maioria da população, foram de suma importância para a análise dos movimentos musicais-culturais do período, pois apresentavam, entre outras coisas, informações sobre Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e Festivais de Música.

A pesquisa realizada com os jornais iniciou-se com o jornal Folha de São Paulo. Primeiramente, foi analisado o 2º Caderno de 1960, mais especificamente,

as colunas “Música e Disco”, “Rádio e TV” (em algumas edições “Rádio e Televisão”), “Cinema”, “Artes Plásticas” e “Teatro”.

De 1961, foram pesquisadas, no 2º Caderno, as colunas “Rádio e TV”, “Música Popular”, “Teatro”, “Cinema no Mundo” e “Artes Plásticas”. De 1962, 1963 e 1964, as colunas “Música Popular”, “Teatro, Rádio e TV” e “Música” permaneceram. Nos mesmos anos o 2º Caderno em algumas edições aparece com o nome de Folha Ilustrada.

O Jornal em 1965 e 1966, no 2º Caderno apresenta as colunas “TV-Rádio-Show”, “Cinema”, “Teatro”, “Músicas”, “Discos” e “Na TV” (programação semanal). Em 1967, o 2º. Caderno (em algumas edições aparecia novamente como Folha Ilustrada), apresentava as colunas “Artes Plásticas”, “Hoje na Televisão”, “Teatro”, “Cinema” e comentários sobre discos, shows e música que nem sempre apareciam em colunas específicas sobre os assuntos como nas edições anteriores.

O 2º. Caderno de 1968, algumas vezes aparece novamente com o nome de Folha Ilustrada, mas as colunas “Música”, “Discos”, “Teatro”, “Cinema”, “Artes Plásticas” permanecem, assim, como a programação diária da televisão na coluna “Hoje,na Televisão”. De 1969 a Folha Ilustrada, continuava com as mesmas colunas.

Ao mesmo tempo em que o jornal Folha de São Paulo era analisado, outros jornais, como o Jornal do Brasil, mais especificamente o Caderno B, passava pelo mesmo processo de análise, pois assim como a Folha de São Paulo, trazia informações sobre teatro, cinema, música, shows e discos.

Pelos jornais, foram recuperadas informações preciosas sobre shows que estavam acontecendo ou iriam acontecer no Rio de Janeiro e em São Paulo, sobre gravações e lançamentos de discos, sobre viagens de divulgação, sobre festivais e programas musicais da televisão e discussões e críticas realizadas por jornalistas e artistas.

Nas revistas de variedades, outras informações necessárias foram encontradas, principalmente as biográficas. Essas revistas traziam, também, em vários momentos, letras de músicas, depoimentos dos artistas, programação semanal da televisão e do rádio, entre outros elementos.

Trabalhar com a diversidade desses materiais, teve por objetivo, além do recolhimento de informações sobre os movimentos, cruzar e comparar informações que eram divulgadas na imprensa que também surgiram nos relatos (depoimentos) dos artistas envolvidos com música.

O trabalho com a imprensa, também, teve a intenção de descrever que formas de masculinidade e feminilidade eram reforçadas, imaginadas, polemizadas, construídas culturalmente, através de reportagens e propagandas, que apresentavam ideais de gênero, através de conjuntos de representações históricas sobre homens e mulheres.⁷⁰

Assim, os vários dados localizados e a análise crítica dos conteúdos, apontaram para a idéia de que os movimentos musicais ao oporem-se, muitas vezes, ao conservadorismo dos estilos musicais de grande destaque e poder no campo musical, criticaram diretamente a ordem dominante dos campos sociais e musicais, ou seja, a rigidez de costumes, as desigualdades sexuais e étnicas, entre outros aspectos. Daí a necessidade de uma análise da formação dos movimentos, atentando para as diferenças individuais em seu interior e no interior do campo musical.

Os sujeitos (agentes) desses movimentos, dessa forma, foram pensados como agentes do campo musical que influenciaram e foram influenciados por ele. Tais agentes possuíam posições complexas com relação à música, interesses e influências diferentes, que causaram tensões no interior do campo analisado.

⁷⁰ Para maiores detalhes ver: FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 2001. v.9, n. 2.

Portanto, estudar a diversidade dos movimentos musicais, leva-nos à compreensão parcial dos processos da produção cultural do campo musical e dos jovens agentes da década de 60, como veremos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO II

EXPERIÊNCIAS MUSICAIS JUVENIS: INFLUÊNCIAS E TRAJETÓRIAS





2.1 – “MINHA ALMA CANTA”: A BOSSA NOVA

Brasil Rocha Brito comenta que:

“Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados.”⁷¹

Pelo exposto, nota-se a importância em analisar quando e como surgiu a Bossa Nova no cenário musical brasileiro e, também, as influências sofridas pelo movimento e sua inserção no campo artístico, destacando a música popular brasileira ligada à modernidade, ao urbano complexo e a mestiçagem, ou seja, destacar o processo de dinâmica cultural.⁷²

Busca-se, portanto, os modos pelos quais na vida social a cultura e a produção cultural são socialmente identificadas e discriminadas, as práticas sociais e as relações culturais que produzem cultura, ideologia, modos de ser, obras dinâmicas e concretas, que trazem, em seu interior, continuidade e determinações constantes, mas também, tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.⁷³

Essa perspectiva não é uma forma de esconder as contradições do campo, e, sim, perceber como elas se fazem e desfazem, perceber as transformações, as re-significações; é uma idéia de circulação cultural no espaço urbano e no campo da música. Pensar nessa circulação cultural é analisar as diferentes experiências e a mescla de práticas culturais; é pensar na música da década de 60 em suas influências e transformações e nos mecanismos de projeção e de identificação, ou

⁷¹ BRITO, B.R. Bossa Nova. CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 17.

⁷² MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

⁷³ WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 29

seja, como os indivíduos são capazes de jogar com a dupla consciência: objetiva e subjetiva e, ainda, analisar, como o impulso juvenil corresponde, segundo Morin⁷⁴, a uma aceleração da história, percebendo que nas novas sociedades o essencial não é mais a experiência acumulada, e, sim, a adesão ao movimento.

Nesse sentido, o pensar a cultura, como múltipla e plural, significa recusar as definições de cultura “dos dominantes”, homogêneas e unificáveis, destinadas à integração nacional etc. Assim, segundo Chauí:

“Essa impossibilidade vem não somente porque o modo de inserção no sistema produtivo é diverso (...) mas sobretudo porque se considerarmos a cultura como ordem simbólica por cujo intermédio homens determinados exprimem de maneira determinada suas relações com a natureza, entre si e com o poder, bem como a maneira pela qual interpretam essas relações, a própria noção de cultura é avessa à unificação.”⁷⁵

Pensando nessa impossibilidade de unificação e, conseqüentemente, na pluralidade cultural, é importante destacar a diversidade do cenário musical-cultural brasileiro. Nos anos 40 e 50, o Rio de Janeiro vivia uma atmosfera musical, na qual diversos ritmos eram apreciados. A Lapa, por exemplo, famosa por sua boêmia, apresentava tangos, boleros e sambas entre outros gêneros⁷⁶ musicais.

O rádio, naquele momento, foi importante como divulgador de gêneros e informações musicais e, ainda, como mediador, à medida que percebia a música como um campo sem fronteiras e sem divisões culturais.

“Nas décadas de 40 e 50 as rádios se expandiram por todo país, ocupando um espaço cada vez maior na vida das pessoas, e veiculavam um samba que se diversificava rítmica e poeticamente, e sofria a crescente

⁷⁴ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

⁷⁵ CHAUI, M. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 45.

⁷⁶ Pode-se afirmar que, segundo Martin-Barbero, o gênero é justamente a unidade mínima de conteúdo da comunicação de massa, pois a demanda do público aos produtores, com relação ao mercado, faz-se no nível do gênero, tornando-se uma estratégia de comunicabilidade. Ver: MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

influência da música estrangeira, em particular a americana (logo após o término da Segunda Grande Guerra). A cadência mais tradicional do samba começou a ser substituída, segundo os novos gostos, pelo sambacção, mais lento, abolerado, centrado na temática dor-de-cotevelo.”⁷⁷

Em 1950, a rádio que mais se destacava era a Nacional. Com seu elenco fixo e com os artistas contratados, fazia muito sucesso entre os ouvintes. As músicas que eram tocadas na rádio iam de foxes, mambos, boleros a rumbas, tangos, sambas:

“Essa criação da indústria de entretenimento moderna, a partir do antigo *show business* foi, em alguns aspectos, positiva para a música popular, ainda que lesasse, exigisse muito e explorasse os músicos. Na medida em que transformou a música local em nacional – como fez com o jazz – levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo mútuo de estilo e idéias”.⁷⁸

Assim, diversos gêneros musicais puderam ser ouvidos nos mais diferentes locais, por pessoas de camadas sociais distintas, favorecendo a circulação cultural. Nesse processo, a produção das camadas populares pôde ser confrontada com a produção culta/erudita e vice-versa.

Muitos foram os compositores e intérpretes desse período, que fizeram homens e mulheres chorarem na mesa de um bar ou mesmo em casa ao lado do rádio. Podemos destacar Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran, Araci de Almeida, Linda Batista, Inesita Barroso, Angela Maria, Nora Ney, Jorge Goulart, Maysa, entre outros artistas.

O modo pelos quais esses sujeitos históricos, agentes do campo, representavam-se, foram determinados pela classe dominante de uma sociedade, mas esse sistema de determinações é contraditório, uma vez que implica

⁷⁷ MATOS, M.I.S.; FARIA, F.A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. p. 43-44.

⁷⁸ HOBSBAWM, E. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 179-80.

transformações contínuas nas experiências culturais e propicia, também, o surgimento de uma contra-hegemonia pelos que resistem às imposições da cultura dominante.

Naquele período, ressalta-se o surgimento de um potencial participativo e criativo dos novos agentes do campo artístico, em vez de um potencial autoritário e repressivo. Um exemplo é o Samba-Canção, muito apreciado nas décadas de 40 e 50, que falava de amor, mas de uma forma sofrida, falava em traição, dor, melancolia, vingança, desilusão, tristeza, despeito, culpa, remorso, para o qual a felicidade, quando existia, era passageira e os espaços focalizados, na maior parte dessas canções, ao contrário do desejado pela cultura dominante, são os da noite, os cabarés, os bares. Um exemplo do tipo de amor proclamado pelo Samba-Canção é o clássico “Vingança” de Lupicínio Rodrigues.⁷⁹

Na canção, o autor, compositor de muito sucesso na época, descreve o fim de um relacionamento amoroso marcado pela raiva, revolta e desejo de vingança, numa atmosfera não muito aceita por boa parte da sociedade: a noite e o bar.

Assim como os homens, um novo agente do campo musical-artístico, uma mulher destaca-se compondo canções cheias de dor e angústia, Dolores Duran, típica representante da boêmia de Copacabana. Na canção, “Noite do meu bem”⁸⁰ a entrega total e a espera do sujeito amoroso por parte da mulher demonstra toda

⁷⁹ “ Eu gostei tanto, tanto quando me contaram que lhe encontraram bebendo e chorando na mesa de um bar/ E que quando os amigos do peito por mim perguntaram/ Um soluço cortou sua voz/ Não lhe deixou falar/ Mas eu gostei tanto, tanto quando me contaram que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém notar/ O remorso talvez seja a causa do seu desespero/ Você deve estar bem consciente do que praticou/ Me fazer passar tanta vergonha com um companheiro/ E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou/ Mas enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada só vingança, vingança, vingança aos santos clamar/ Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.” (Lupicínio Rodrigues, **Vingança**, 1951.).

⁸⁰ “*Hoje eu quero a rosa mais linda que houver e a primeira estrela que vier para enfeitar a noite do meu bem/ Hoje eu quero paz de criança dormindo, e o abandono de flores se abrindo/ Para enfeitar a noite do meu bem/ Quero a alegria de um barco voltando/ Quero a ternura de mãos se encontrando/ Para enfeitar a noite do meu bem/ Ah, eu quero amor/ O amor mais profundo/ Eu quero toda a beleza do mundo/ Para enfeitar a noite do meu bem/ Ah, como esse bem demorou a chegar/ Eu já nem sei se terei no olhar/ Toda a pureza que quero lhe dar.*” (Dolores Duran, **Noite do meu bem**, 1959.)

tristeza que as pessoas poderiam encontrar num relacionamento, questionando a necessidade de tal sentimento.

Dolores Duran, apesar da morte prematura causada por problemas cardíacos, foi uma das principais letristas do Brasil. Naqueles anos, poucas eram as mulheres que compunham, pois a sociedade havia instituído papéis definidos para os gêneros, para a qual as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço privado do lar, da família, da sensibilidade, da fragilidade e da maternidade, ou seja, de “rainha do lar”, e os homens ao espaço público, das ruas, da competição, do trabalho, da racionalidade e da força, no papel de “provedor”.

Exigia-se das mulheres a fidelidade nos relacionamentos, o casamento como forma legítima de expressão de sua sexualidade e a dedicação à maternidade como constituição da identidade de gênero⁸¹, mas Dolores Duran quebrou com todos esses papéis impostos pela sociedade sexista da época.

“Para Dolores Duran a noite começava no Cangaceiro, onde, quando estava especialmente feliz, bebia um coquetel de frutas, mas quando sentia que “a solidão vai acabar comigo” tomava uísque puro. Lá batia um papo, soltava algumas piadas e depois ia cantar no *Little Club*, outra

⁸¹ Para maiores esclarecimentos sobre sexualidade e maternidade ver: PEDRO, J. M. Fronteiras do gênero: maternidade e subjetividade. **História: fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999.

boate da área, do mesmo dono do Cangaceiro. No final da noite, antes de começar outro circuito, “duas cafiaspirinas, uma colher-de-açúcar em um cálice e meio de água” e estava pronta. Dificilmente dormia antes do início da manhã, cantava até tarde nas boates, prolongava-se por alguns locais e chegava a ir assistir a primeira missa do dia no Mosteiro de São Bento, sob o fundo musical dos cantos gregorianos.”⁸²

Pode-se perceber o novo estilo de vida moderno e transformador adotado por Dolores Duran, freqüentadora da boêmia de Copacabana e aceita no campo musical da época, pois, apesar de ser mulher e carregar todos os estereótipos impostos pela sociedade brasileira, ela se comportava como os homens e, conseqüentemente, conseguiu abrir seu espaço no campo, participando ativamente das disputas.

Essa experiência boêmia de Dolores Duran é pensada aqui de forma relacional, complementar e interdependente à vivência do dia e à do trabalho, e não em confronto a elas, ou seja, também não pode ser pensada, simplesmente, como forma de resistência, mas de uma forma heterogênea ao pensar nas vivências e manifestações das relações sociais. Pode-se dizer que com as transformações socioeconômicas e a intensificação dos padrões

⁸² Ver: MATOS, M. I. S. Nas fronteiras da História: a cidade iluminada. **História: fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999. p. 961.

urbanos industriais do mundo contemporâneo, criaram-se condições para a inserção das mulheres no mundo do trabalho e de “rainha do lar”, a mulher começou a conquistar novos papéis na esfera do público.⁸³

Podemos perceber essa afirmação, em reportagens da imprensa da época, como na revista “O Cruzeiro”:

“A mulher em nova edição

Um ‘enquête’ realizada por ‘O Cruzeiro’ na América Latina demonstra que a jovem deste continente realiza um sadio equilíbrio entre as virtudes tradicionais e a liberdade da educação moderna, sem perder a feminilidade (...) Com a educação moderna, acabou-se a idéia, tão cara a Rousseau e outros senhores, de que a mulher existe só para agradar ao homem. Admiti-se, hoje, nas melhores famílias, que a mulher tem direito a uma existência própria.

O trabalho, dando-lhe independência econômica e a dignidade de sentir-se útil à comunidade, muito fez pelo enriquecimento psicológico da mulher. A jovem moderna é mais flexível, mais descontraída, mantendo com o mundo uma relação vital e positiva, concretizada em uma maior diversidade de interesses e de ocupações”⁸⁴.

Esses novos *habitus*⁸⁵, vivências, experiências e estilos de vida adotados por algumas mulheres da época que, particularmente, na década de 50, foram

⁸³ MATOS, M. I. S. Nas fronteiras da História: a cidade iluminada. **História: fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999. p. 964 e MARTINS, I. L. Apresentação. **Gênero em debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1997.

⁸⁴ **O Cruzeiro**, ano XXIX, n. 50, 28 set. 1957. p. 24 e 27.

⁸⁵ Ao pensar, portanto, nesses novos hábitos e estilos de vida adotados por algumas mulheres da época, faz-se necessário destacar o conceito de *habitus* de Bourdieu que ressalta que é o princípio gerador que dá a

embaladas entre outros gêneros musicais pelo Samba-Canção, ocorre no momento que temos a gravação de vários Sambas-Canção na década de 50 por Tom Jobim que, posteriormente, no final da década, torna-se um dos principais músicos e letristas do movimento Bossa Nova. Segundo Garcia:

“Longe de representar uma opção pessoal do maestro ou apenas um traço específico da década de 50, essa preferência pelo samba-canção como modernizador da canção brasileira data da própria história da invenção do gênero, uma criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro (...) a pré-Bossa Nova tem como seu marco inicial um samba-canção de 1946, “Copacabana” (Alberto Ribeiro/João de Barro), interpretado por Dick Farney com arranjo de Radamés Gnattali.”⁸⁶

A canção “Copacabana”⁸⁷, citada por Garcia, marca o início de uma temática que se tornou recorrente na Bossa Nova, a praia, o mar e a alegria de se viver no Rio de Janeiro. Os intérpretes e compositores que aderiram a essa nova temática influenciaram, de forma substancial, outras gerações de músicos que

unidade do “estilo de vida”, que fornece às pessoas uma estrutura, que gera um capital cultural que está ligado ao econômico, ou seja, quanto maior o capital cultural, mais a pessoa se aproxima do chamado gosto legítimo. Portanto, o *habitus* é um conjunto de disposições socialmente adquiridas ou inscritas na subjetividade de um mesmo grupo ou classe. É um esquema de percepção e de ação comum de todos os indivíduos do mesmo grupo, que interiorizam as estruturas objetivas do mundo social, isto é, um “estilo de vida”. O *habitus* é a matriz de toda a objetivação e deve ser flexível. É, também, o gerador de toda prática individual (subjetividade). Assim, podemos destacar que, segundo Simmel, “estilo de vida” é a identificação com o grupo e também uma tendência à individualização (subjetividade). SIMMEL, G. *La moda. Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988. e BOURDIEU, P. *Gostos de classe e estilos de vida. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

⁸⁶ GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 30.

⁸⁷ “Existem praias tão lindas/ Cheias de luz/ Nenhuma tem o encanto/ Que tu possuis/ Tuas areias/ Teu céu tão lindo/ Tuas sereias sempre sorrindo/ Copacabana princesinha do mar pelas manhãs tu és a vida a cantar/ E à tardinha o sol poente/ Deixa sempre uma saudade na gente/ Copacabana o mar eterno cantor/ Ao te beijar ficou perdido de amor/ E hoje vivo a murmurar/ Só a ti Copacabana/ Eu hei de amar.” (Alberto Ribeiro e Braguinha, **Copacabana**, 1946.).

vieram a fazer muito sucesso na década de 60 como, por exemplo, Ronaldo Bôscoli.

“Quem não tem Sinatra, caça com Dick Farney. Embora garantisse que não, ele imitava literalmente o jeito de cantar do Sinatra – e trouxe esse jeito para a música popular brasileira. Tornou-se o meu cantor preferido, na época. Tinha a voz mais limpa que a do Lúcio Alves e era um pianista exímio.”⁸⁸

Com a penetração da indústria fonográfica americana, em meados da década de 40, o *Jazz*, repleto de improvisações e harmonizações complexas, começa a ganhar força no Brasil e, principalmente, em Copacabana. Com o passar do tempo, os músicos brasileiros adotam esse gênero musical em conjunto com o samba, surge o Samba-Jazz, que tinha percussão, naipes de metais e improvisos.⁸⁹

A marcação jazzística irregular não é, de forma alguma, aleatória, e, sim, significa, segundo Garcia, que:

“não há um padrão rítmico que possa ser identificado como definidor do gênero musical, ainda que a partir das variações que dele são feitas – como ocorre no samba (...) o jazz reunia ritmicamente, regularidade (baixo) e irregularidade (acordes).”⁹⁰

Assim, nota-se que o jazz é um tipo de música formada no cruzamento da cultura do africano e afro-americano e, também, nas formas musicais do europeu

⁸⁸ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 234.

⁸⁹ “Realmente, não se trata de algo estranho à evolução de nossa música. De longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira; italianos, franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc. É o que afirmam duas autoridades que se pronunciaram sobre o assunto: Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música*, e Renato de Almeida, em seu *Compêndio de História da Música Brasileira*.” BRITO, B.R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 25.

⁹⁰ GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 58.

colonizador. Contudo, pode-se perceber seu caráter híbrido e mestiço e, ainda, o que trouxe de mestiçagem para a Bossa Nova, para a Música Popular e para o povo brasileiro de um modo geral, pois, segundo Ortiz, o brasileiro foi constituído pelo elemento popular que surgiu da miscigenação cultural.⁹¹

Brito, ao analisar as influências da Bossa Nova e da Música Popular Brasileira, comenta que:

“No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita.

O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música popular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo de Frank Sinatra.

Lúcio Alves, embora mais apegado a procedimentos tradicionais, foi na época outro cantor que inovou a interpretação. Ambos se impuseram rapidamente. (...) Além de Dick Farney e Lúcio Alves, cabe mencionar o conjunto vocal Os Cariocas. Todos eles já apresentavam, no setor da interpretação, muitas qualidades positivas, embora nem sempre se subtraindo a um certo mimetismo”⁹²

Em meados de 1955, Antonio Carlos Jobim, na “Sinfonia do Rio de Janeiro”, compõe “Hino ao Sol”, em parceria com Billy Blanco. Segundo alguns pesquisadores,

“a primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que se iria firmar três anos depois: a bossa-nova.”⁹³

⁹¹ ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

⁹² BRITO, B.R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 18-19.

⁹³ BRITO, B.R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 20.

Inicia-se, nesse momento, um processo de transformação na Música Popular Brasileira, tendo como cenário o Rio de Janeiro. A noite de Copacabana, nos anos 50, era também, assim como a Lapa⁹⁴ citada anteriormente, um local musical e de boêmia. Em Copacabana, conviviam pessoas de diferentes procedências.

“Naqueles efervescentes anos, conviviam no bairro estrangeiros e nacionais, banqueiros milionários e bancários, políticos, assassinos, *book-makers* e cocainômanos, intelectuais e cafajestes, que compunham uma trama de relações multifacetadas e de infinitas conexões.

Nas novas avenidas, em particular as da praia, passavam velozmente automóveis conversíveis, criava-se à sociabilidade na praia e definiam-se novas formas de relação entre os gêneros, estabelecidas legal e clandestinamente por detrás das múltiplas janelas dos prédios de apartamentos.”⁹⁵

Nesse espaço de sociabilidade, de modernidade e tradicionalismo, de música e boêmia de Copacabana, no final dos anos 50, surge no cenário musical o LP “Chega de Saudade” de João Gilberto. Esse baiano de Juazeiro transformou a Música Popular Brasileira com seu novo ritmo, com seu jeito de cantar falando, baixinho, com seus arranjos despojados e suas harmonias dissonantes. Foi o

⁹⁴ “Durante a administração de Henrique Dodsworth (1937-45) na prefeitura do Rio de Janeiro, intervenções urbanas atingiram a área da boemia, particularmente na Lapa, colocando abaixo centenas de edifícios, abrindo parques e avenidas e ao mesmo tempo fechando os prostíbulos no Mangue (1942) e reprimindo a boemia malandra da Praça Onze. E nome dos bons costumes, o coronel Etchegoyen determinava que fossem presos malandros, prostitutas, boêmios, gigolôs. Esse ambiente repressivo afasta intelectuais e frequentadores da vida noturna da Lapa e do Centro. Em 1946, o presidente Dutra fecha os cassinos (...) atingindo diretamente o meio artístico. A recuperação viria com uma transferência da boemia para as boates em Copacabana.” MATOS, M.I.S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 40.

⁹⁵ MATOS, M.I.S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 36.

grande salto do Samba-Canção para a Bossa Nova.

João Gilberto utilizava as harmonias complexas do *Jazz*, com dissonâncias e seqüências semelhantes, mas sem improvisações. João Gilberto com sua forma de cantar criou um novo estilo, uma nova forma de se expressar, suave, no qual não era necessário força vocal e volume, como no samba-canção e no *Hot Jazz*. Mas seu acompanhamento rítmico ao violão, conhecido posteriormente como a “batida da Bossa Nova”, entusiasmou amantes da música, compositores, músicos e intérpretes. Muitos músicos e compositores já tentaram explicar o ritmo que influenciou toda uma geração, mas a maior parte das opiniões acabam por dizer que é a síntese do samba realizado ao violão, com influência jazzística, ou seja, é uma redução da batucada do Samba.

Dois músicos foram fundamentais para a novidade trazida por João Gilberto: João Donato e Johnny Alf:

“por atacarem os acordes, no samba, a partir da audição e da prática do jazz (...) É sob influência do jazz que o samba-canção moderno passa, na pré-Bossa-Nova, a criar espaços, reduzindo seu padrão de acompanhamento ao núcleo rítmico...”⁹⁶

Afirmando essa posição, o jornalista e compositor de Bossa Nova Ronaldo Bôscoli diz:

“Para mim, João Donato é um dos principais pianistas e compositores da Bossa Nova, embora seja chegado a uma linha cubana. É um talentaço, muito inteligente. Tem gente da antiga que diz que João Gilberto começou imitando-o, pelo menos o jeito dele. Entretanto, se João Gilberto começou como cover dele, ele é que acabou sendo considerado cover do João Gilberto (...) É uma das paixões de João Gilberto, inclusive já compuseram juntos. Sua inteligência, aliás, é do nível da do João Gilberto. Uma frase dele sobre o amigo:

⁹⁶ GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 59-60.

– João Gilberto acha que inventou a música musical!!!⁹⁷

E, ainda, Augusto de Campos ao falar de Bossa Nova e, mais especificamente, sobre Johny Alf analisa que,

“O compositor, cantor e pianista Johny Alf já a essa altura incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do *jazz*. Seus sambas-canções estavam mais próximos do *jazz*, do *be-bop*, do *cool jazz* do que de algo definitivamente radicado em nossa música popular. Paulatinamente, porém, alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele metamorfoseados em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro. Muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da bossa-nova.”⁹⁸

João Gilberto, portanto, construiu um ritmo com uma marcação regular e uniforme de baixo, ou seja, possibilitou sua quebra por acordes sincopados.

“Os dois princípios articulados na batida da bossa-nova são a regularidade, que rege os baixos, e a não-regularidade, que orienta os acordes na variação de uma base (...) Em uma palavra, pode-se dizer que, no ritmo do violão de João Gilberto, regularidade e não-regularidade são complementares.”⁹⁹

Por influência da nova batida de João Gilberto, uma turma de jovens garotos da zona sul carioca, liderados por Ronaldo Bôscoli, costumavam encontrar-se em apartamentos de Copacabana para tocarem violão e cantarem.

“Tudo começou quando conheci Lúcio Alves e logo percebi que ele percorria um caminho novo, diferente do de Sílvio Caldas, Orlando Silva

⁹⁷ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 254-255.

⁹⁸ BRITO, B.R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 20

⁹⁹ GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 68-69.

e outros, por causa dos acordes dissonantes. Ele era muito mais da escola de Custódio Mesquita, um cara fantástico pra nós da Bossa Nova. Chamo o tipo de música que Lúcio Alves fazia, bem como o próprio Dick Farney e poucos outros, de pré-bossa nova. (...) Depois, conheci Tom Jobim e Newton Mendonça, que serviu o exército comigo no Forte Copacabana, e fiquei amigo deles (mais daquele do que deste, éramos ambos garotões de Ipanema e paquerávamos juntos). (...) Aluguei um apartamento e Chico Feitosa foi morar comigo. Ele já tocava um violãozinho e, em breve, se tornaria o Chico-fim-de-noite. Conhecia outros jovens que, como ele, se interessavam por música e, através dele, conheci Nara Leão, Carlinhos Lyra e Roberto Menescal, que formariam o núcleo básico da Bossa Nova.”¹⁰⁰

Além dos shows em colégios e em faculdades, as festas nos apartamentos foram o principal veículo de divulgação no início da Bossa Nova, pois, com exceção de João Gilberto, o movimento ainda não tinha discos e, portanto, não tocava nas rádios e nem aparecia na televisão. As músicas das festinhas, mesmo sem terem sido gravadas, já eram cantadas pelos frequentadores.

O mais famoso apartamento da Bossa Nova foi o já muito comentado apartamento de Nara Leão, que ficava em frente à praia de Copacabana, na Avenida Atlântica, um dos endereços mais valorizados da cidade.

“E, quanto ao famoso apartamento, não tinha nada de tímido. Ocupava todo o terceiro andar do edifício Palácio *Champs Elysées*, na Av. Atlântica, sobre pastilhas e pilotis típicos dos anos 50, bem em frente ao Posto 4. Sua sala esparramava-se por 90 m², com janelões que se abriam para o mar. Ou seja, nada que obrigasse a se tocar música baixinho, para não incomodar os vizinhos, como se diria depois para explicar a Bossa Nova – principalmente porque não havia vizinhos: o prédio ao lado, de esquina com a rua Constante Ramos, ainda não existia. Era um terreno baldio.”¹⁰¹

¹⁰⁰ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 57-58.

¹⁰¹ CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 129.

Outro local musical era a casa de Vinícius de Moraes, que se localizava na rua Henrique Dumont, em Ipanema:

“...Vinícius de Moraes casou com minha irmã, Lila. Ele estava montando Orfeu da Conceição; fui trabalhar como assistente, no espetáculo. (...) A casa de Vinícius foi invadida pela patota da Bossa Nova. Éramos amadores entre os profissionais Sylvinha Telles, que já gravava, e o poeta, que havia gravado Orfeu da Conceição. Foi nessa época que conheci Luizinho Eça, pianista no Plaza, e João Gilberto Prado Pereira de Oliveira. João Gilberto tinha brigado com Tito Madi e estava sem ter onde morar. Veio para o meu apartamento no edifício Haiti, rua Otávio Hudson, 16, apê 407, onde nasceu a Bossa Nova, e onde também já estavam instalados Chico Feitosa e Miéle.”¹⁰²

Para esses jovens que idolatravam Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, que amavam o mar, a praia e a música, a Bossa Nova chegou ao encontro de seus anseios, falando de amor e do cotidiano do jovem da Zona Sul carioca. As letras dos Samba-Canção das décadas de 40 e 50, fortes, enfumaçadas, tristes, não eram a preferência desses jovens da Zona Sul carioca. Não havia identificação, pois aqueles relatos não faziam parte de suas experiências.

Várias são as canções que retratam o cotidiano de parte dos jovens da zona sul carioca e que serão analisadas posteriormente nos capítulos seguintes, mas uma das canções de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal mostra a clara diferença entre as temáticas do Samba-Canção e o movimento que começa a ganhar espaço no cenário musical, é “Rio”.¹⁰³

¹⁰² BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 58.

¹⁰³ “Rio que mora no mar/ Sorrio pro meu Rio que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas/ Em jardins de sol/ Rio, serras de veludo/ Sorrio pro meu Rio que sorri de tudo/ Que é dourado quase todo dia/ E alegre como a luz/ Rio é mar/ Eterno se fazer amar/ O meu Rio é lua/ Amiga, branca e nua/ É sal, é sol, é sul/ São mãos se descobrindo em tanto azul/ Por isso que meu Rio da mulher- beleza/ Acaba num instante com qualquer tristeza/ Meu Rio que não dorme porque não se cansa/ Meu Rio que

Nessa época, na zona sul do Rio de Janeiro, começaram a multiplicar escolas de violão. A mais nova “onda” era aprender tocar violão.

“A bossa nova para mim havia se tornado mais que um estado de espírito, era uma causa, um modo de vida, À medida que crescia a paixão avassaladora por João Gilberto e por tudo que se ligasse à bossa nova, tornou-se absolutamente indispensável aprender a tocar violão, falar aquela língua. Além de tudo, era um caminho certo para ser ouvido pelas meninas. Pelo menos para os baixinhos, não –atléticos e tímidos.”¹⁰⁴

No final da década de 50 e início da década de 60, para quem apreciasse música e noites em claro, havia alguns endereços certos, além dos apartamentos de Copacabana e das academias de violão. Os mais famosos locais eram o beco “joga- a- chave -meu -amor”, que ia da Rua Rodolfo Dantas à Rua Duvivier – cujo nome, segundo estórias contadas pelos freqüentadores, tinha a seguinte origem: uma vez um rapaz chegou de madrugada para visitar sua amada e gritou lá de baixo do beco para o apartamento “joga a chave, meu amor!” e morreu soterrado por chaves. Outra estória contada é a que deu origem ao “Beco das Garrafas”, cujos vizinhos dos apartamentos incomodados pelo barulho, sem conseguir dormir, jogavam garrafas e outros objetos nos freqüentadores do beco.

Tais becos eram repletos de bares pequenos, onde se revezavam músicos que tocavam *jazz*, *coll jazz*, *samba-jazz* e, posteriormente, Bossa Nova, entre outros gêneros.

Havia, também, um outro ponto de encontro dos apaixonados por Bossa Nova: o “Mau cheiro”, um bar na esquina da Rua Rainha Elizabeth, em frente à

balança/ Sou Rio, sorrio/ Sou Rio, sorrio/ Sou Rio, sorrio.” (Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, **Rio**, 1963.).

¹⁰⁴ MOTTA, N. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 19.

praia de Ipanema. Nesse bar, as pessoas que iam para a praia e/ou voltavam dela, passavam por lá para conversar, beber, ouvir e tocar Bossa Nova.

Era muito comum, nessa época, principalmente ao final da tarde, nas praias de Copacabana e Ipanema, encontrar grupos de garotos e garotas, em volta de um violão para tocar e cantar Bossa Nova. Nelson Motta, em seu “livro de memórias”, descreve aqueles anos:

“Mais que uma causa, vivíamos a bossa nova como uma religião. (...) uma música que parecia ter sido criada para ser a trilha sonora das praias cariocas. (...) Nesse tempo, aquela música de praia era chamada pejorativamente de “música de apartamento”, como se fosse uma música restrita e fechada, distante das ruas...”¹⁰⁵

Em 1960, no anfiteatro, ao ar livre, da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha, Ronaldo Bôscoli, produtor e apresentador, lançou a “turma da Bossa Nova”: Nara Leão, Luis Carlos Vinhas, Roberto Menescal, Chico Feitosa, todos do Rio. E Sérgio Ricardo, Johnny Alf, Pedrinho Mattar e Caetano Zama, estes de São Paulo. Outros artistas, já bem populares na época, também estavam presentes, como João Gilberto, que já fazia sucesso nas rádios com “Samba de uma nota só”, “Corcovado”, “O pato” e “Meditação”; Norma Bengell, Os Cariocas, Vinícius de Moraes, Trio Hiraquitã e Elza Soares, demonstrando que muito mais que tensão e disputa no campo musical-artístico, a Bossa Nova incorporava experiências de outros gêneros musicais e, conseqüentemente, de seus agentes.

O jornalista e integrante da turma da Bossa Nova, Ronaldo Bôscoli, descreve a sensação daquele dia:

“... Fiquei com medo. Era o mais velho do grupo, jornalista, e por isso tinha uma responsabilidade de liderança. Precisávamos de um artista

¹⁰⁵ MOTTA, N. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 27.

de nome, e pedi à Sylvinha Telles para ir conosco. Alguém, não se sabe quem – depois, o Moysés [Fuchs] disse que foi ele, mas não foi mesmo -, escreveu num quadro-negro: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”. Foi a primeira vez que ouvi a expressão. Gostei.

– Esse nome é do caralho: Bossa Nova! – declarei, diante de todos.”¹⁰⁶

A “Noite do amor, do sorriso e da flor” , apesar de alguns participantes não pertencerem à turma dos novos agentes da Música Popular Brasileira, marcou a intensificação de um gênero musical para sempre na história da música brasileira: a Bossa Nova. Segundo Motta:

“Tudo virou Bossa Nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara. Amplificada pela publicidade, caiu na boca do povo para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com a música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim.”¹⁰⁷

Em 1962, o dono da gravadora *Audio Fidelity*, Sidney Fry, levou os adeptos da Bossa Nova e também seus mestres João Gilberto e Tom Jobim para tocar nos Estados Unidos, especificamente, no *Carnegie Hall*.

A Bossa Nova, a partir do dia da apresentação, ganhou fãs e adeptos por todo o mundo. As gravadoras americanas, os jazzistas e a imprensa americana aderiram automaticamente.

No entanto, na transição das décadas de 50 para 60, nem tudo eram flores, barquinhos, sol e sul.

¹⁰⁶ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 59-60.

¹⁰⁷ MOTTA, N. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 35.

O Presidente Juscelino Kubitschek, conhecido também como o “Presidente Bossa Nova”, prometeu desenvolver o País 50 anos em apenas 5. Com o Plano de Metas de seu governo, o Brasil “ganhou” indústrias, inclusive a automobilística, 20 mil quilômetros de estradas, Brasília e, conseqüentemente, muitos problemas.

Em 1960, a inflação era alta, o déficit do setor público muito grande e o crescimento industrial encontrava dificuldades no que se referia à energia elétrica, a transportes, a compra de matérias-primas, a petróleo e bens de capital, fundamentais para a continuidade do crescimento industrial.

Houve, também, nessa época, um aumento nas tensões sociais, pois pouco se pensava nos problemas agrários, o que levou a alta dos produtos alimentícios e a intensificação da migração rural para as cidades. O Plano de Metas agravou os desequilíbrios regionais e a distribuição de rendas.

Politicamente, o processo de internacionalização da economia consolidou no Brasil uma burguesia multinacional e uma nacional opondo-se ao populismo. Há que se destacar que esses setores burgueses, em articulação com setores das Forças Armadas ligados à ESG (Escola Superior de Guerra), elaboraram, nos anos 50, a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que encarava toda a oposição como subversão, como estratégias comunistas.

Os trabalhadores rurais e urbanos organizavam movimentos de reivindicação que ganhavam feições políticas.

Todos esses problemas e conflitos, portanto, foram gestados na transição da década de 50 para 60, constituindo, assim, o início de todos os conflitos dos anos 60.

Nesse momento, a música popular brasileira começou a utilizar palavras mais fortes, barquinhos, sol, sorrisos e flores já não combinavam com o contexto

político brasileiro. Nota-se nesse momento, que o campo musical-artístico começava a dar sinais de conflito, as disputas entre os agentes se intensificaram.

Por volta de 1962-63, a turma da Bossa Nova começa a trincar, as tensões e disputas se iniciaram:

“...a Bossa Nova estava destinada a viver pouco tempo (...) era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as coisas românticas e inseqüentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo.”¹⁰⁸

Carlinhos Lyra começa, então, a pesquisar e estudar os velhos sambas de morro mudando radicalmente sua ideologia.

Edu Lobo, juntamente com o cineasta Ruy Guerra, compôs músicas de inspiração nordestina. Começou a fazer sucesso nos shows universitários, com letras políticas e fortes de crítica social, bem opostas ao romantismo da Bossa Nova. Agora, falava-se em preconceito, pobreza, favela, miséria.

A Bossa Nova começava a ficar “desgastada” por causa da efervescência política daqueles anos e das novas músicas que começavam a circular pelo País. Os jovens começavam a se interessar pelo Cinema Novo, pelo Teatro de Arena, pela Revolução Cubana. Nascia uma esquerda musical.

¹⁰⁸ CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 344.

CAPÍTULO II – EXPERIÊNCIAS MUSICAIS JUVENIS



2.2 – “A GENTE QUER TER VOZ ATIVA, NO NOSSO DESTINO MANDAR”: OS FESTIVAIS DE MPB E AS CANÇÕES DE PROTESTO

Analisar os Festivais de Música Popular Brasileira não é tarefa das mais fáceis, ao contrário, pela multiplicidade de olhares e experiências, torna-se um labirinto quase que intransponível, complexo, mas extremamente rico por sua diversidade de tendências musicais e político-ideológicas. Optou-se, portanto, realizar uma análise dos festivais de música popular brasileira destacando-se, principalmente, as canções de protesto e os agentes desse gênero musical, sem com isso penetrar numa análise sobre o evento. Há que se destacar a necessidade de apresentação de um rápido histórico dos principais festivais e, mais adiante, as respectivas canções classificadas.

Os principais Festivais de Música da década de 60 foram: 1965 – I Festival da Música Popular Brasileira (TV Excelsior); 1966 – II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), I Festival da Nova Música Popular (TV Excelsior) e I Festival Internacional da Canção (TV Globo) – FIC; 1967 – III Festival de Música Popular Brasileira (TV Record), II Festival Internacional da Canção (TV Globo) e I Bienal do Samba (TV Record); 1968 – IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), III Festival Internacional da Canção (TV Globo) e I Festival Universitário (TV Tupi); 1969 – V Festival de Música Popular Brasileira (TV Record), IV Festival Internacional da Canção (TV Globo), II Festival Universitário (TV Tupi) e II Bienal do Samba (TV Record).

Anteriormente aos festivais, já eram realizados, principalmente em São Paulo, shows com os compositores e intérpretes dos futuros festivais. Tais apresentações ocorriam no Teatro Paramount e no circuito universitário. Com a mudança desses shows para a televisão e com o apoio de toda imprensa, a nova MPB, antes restrita a um público pequeno, espalhou-se pelo Brasil. Nesse sentido, a TV Excelsior abriu caminho para que a MPB tivesse espaço na

programação da televisão, no rádio e na discografia brasileira. Segundo Napolitano:

“O nacional-popular, que na primeira fase da Bossa Nova nacionalista enfocava mais o primeiro termo (nacional) como o pólo articulador das soluções dos impasses estéticos ideológicos, a partir de 1964 foi deslocado para o segundo (o “popular”), ao mesmo tempo em que redefinía o sentido político desta palavra. A perspectiva de realização comercial cada vez mais se confundia com a busca de afirmação ideológica, numa relação que acabará por redefinir o próprio sentido da Música Popular Brasileira, ensejando uma institucionalização que carregará as marcas deste aparente paradoxo.”¹⁰⁹

A redefinição por parte de participantes da Bossa Nova do nacional e do popular traz, sem dúvida, o paradoxo de pensar que a relação era forjada pelo Estado e que acabou sendo analisada por pensadores (intelectuais, músicos e poetas) na tentativa de uma identidade nacional que, obviamente, não existia, se pensarmos na pluralidade de culturas existentes no nosso País.

Essas redefinições e tentativas de resgate de uma autenticidade brasileira aparecem com destaque nos festivais de música popular brasileira. Os grandes festivais de MPB foram promovidos inicialmente pela pioneira TV Excelsior, em 1965. Nesse primeiro festival, classificaram-se:

- 1^o. “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina.
- 2^o. “Valsa do amor que não vem” de Baden Powell e Vinícius de Moraes, interpretada por Elizete Cardoso.
- 3^o. “Eu só queria ser” de Vera Brasil, interpretada por Claudete Soares.
- 4^o. “Queixa” de Zé Kéti, Sidney Miller e Paulo Santiago, interpretada por Ciro Monteiro.

¹⁰⁹ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 116.

5^o. “Cada vez mais Rio” de Luis Carlos Vinhas e Ronaldo Bôscoli, interpretada por Wilson Simonal.

O vencedor Edu Lobo fazia uma música que misturava qualidade e popularidade, com composições sofisticadas, que misturava protesto social e regionalismo. Nesse sentido, trabalhou o erudito e o popular numa única composição e, segundo Severiano:

“Arrastão funcionou como uma espécie de divisor de águas entre a bossa nova e um tipo de música inicialmente chamada de música popular moderna, ou MPM. Esta sigla depois seria impropriamente trocada por MPB, mas MPB sempre foi e continuaria sendo usada como designativa de música popular brasileira, não importando se moderna ou antiga.”¹¹⁰

Os outros festivais, como já citados, foram realizados pela TV Record de 1966 a 1968 e houve, também, o “Festival Internacional da Canção Popular” – FIC, fase nacional, (TV Globo) de 1966 a 1968.

Nos festivais da Record, classificaram-se:

1966

1^o. “A Banda” de Chico Buarque de Holanda, interpretada pelo autor e por Nara Leão.

1^o. “Disparada” de Théó e Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues.

3^o. “De amor e de paz” de Adalto Santos e Paraná, interpretada por Elza Soares.

4^o. “Canção para Maria” de Paulinho da Viola e Capinam, interpretada por Jair Rodrigues.

5^o. “Ensaio Geral” de Gilberto Gil, interpretada por Elis Regina.

¹¹⁰ SEVERIANO, J. **A canção o tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. v. 2, São Paulo: Editora 34, 1998. p. 83.

A música “A banda”, classificada em primeiro lugar do festival, com “Disparada”, possui um estilo lírico-narrativo e vendeu 55 mil cópias em 4 dias, numa gravação de Nara Leão. A outra vencedora do Festival possuía um estilo totalmente diferente da primeira canção, pois é uma moda-de-viola no melhor estilo das canções de protesto. Assim, mesmo “A banda” tendo vencido na votação dos jurados, a canção de Vandrê foi tão aclamada pelo público que, para evitar um confronto entre as torcidas dos dois compositores, a direção da TV Record considerou ambas vitoriosas.¹¹¹

1967

1º. “Ponteio” de Edu Lobo, interpretada pelo autor e por Marília Medalha.

2º. “Domingo no parque” de Gilberto Gil, interpretada pelo autor e pelos Mutantes.

3º. “Roda Viva” de Chico Buarque de Holanda, interpretada pelo autor e pelo MPB-4

4º. “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, interpretada pelo autor e pelos Beat Boys.

5º. “Maria, carnaval e cinzas” de Luiz Carlos Paraná, interpretada por Roberto Carlos.

6º. “Gabriela” de Maranhão e Francisco Fuzetti, interpretada pelo MPB-4.

Novamente, na primeira colocação do Festival estava Edu Lobo, com um Baião-sincopado que teve várias gravações no Brasil e no exterior. Em segundo lugar, “Domingo no parque” de Gilberto Gil aparece também inovando, pois fundiu a tradição do nordeste com o pop internacional ao elaborar uma narração cinematográfica de um crime passionai¹¹².

1968

1º. “São, São Paulo, meu amor” de Tom Zé, interpretada pelo autor.

¹¹¹ SEVERIANO, J. **A canção o tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. v. 2, São Paulo: Editora 34, 1998. p. 97 e p. 99.

¹¹² O Tropicalismo será analisado posteriormente.

2^o. “Marta Saré” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha.

3^o. “Divino maravilhoso” de Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa.

4^o. “2001” de Tom Zé e Rita Lee, interpretada pelos Mutantes.

5^o. “Dia da Graça” de Sérgio Ricardo, interpretada pelo autor e pelo *Modern Tropical Quintet*.

6^o. “Benvinda” de Chico Buarque de Holanda, interpretada pelo autor.

A canção “São, São Paulo, meu amor”, vencedora desse festival, assim como outras composições de Tom Zé, era carregada de ironias e sarcasmo. A música que, supostamente homenageava São Paulo, foi apresentada de uma forma teatral pelo próprio autor e pelos conjuntos Os Brasões e Canto 4.

No Festival Internacional da Canção Popular (fase nacional), classificaram-se:

1966

1^o. “Saveiros” de Dori Caymi e Nelson Motta, interpretada por Nana Caymmi.

2^o. “O Cavaleiro” de Tuca e Geraldo Vandré, interpretada por Tuca.

3^o. “Dia das rosas” de Luis Bonfá e Maria Helena Toledo, interpretada por Maysa.

Apesar das vaias do público que torcia para “Dia das rosas”, a música “Saveiros” foi a eleita do júri desse festival. Ganhou os aplausos dos músicos e maestro, principalmente pela boa interpretação de Nana Caymmi.

1967

1^o. “Margarida” de Gutemberg Guarabira, interpretada pelo autor e pelo grupo Manifesto.

2^o. “Travessia” de Milton Nascimento e Fernando Brandt, interpretada por Milton Nascimento.

3^o. “Carolina” de Chico Buarque de Holanda, interpretada por Cynara e Cybele.

4^o. “Fuga e antifuga” de Edino Krieger e Vinícius de Moraes, interpretada pelo conjunto 004 e As Meninas.

5^o. “São os do norte que vem” de Capiba e Ariano Suassuna, interpretada por Claudionor e Germano.

A canção campeã “Margarida” agradou o público por sua simplicidade e alegria e ainda, por ter um refrão fácil de decorar. Mesmo assim, a disputa com Milton Nascimento e Chico Buarque não foi fácil, já que o público do festival estava bem dividido.

1968

1^o. “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda, interpretada por Cynara e Cybele.

2^o. “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, interpretada pelo autor.

3^o. “Andança” de Edmundo Souto e Danilo Caymi, interpretada por Beth Carvalho e pelos Golden Boys.

4^o. “Passacalha” de Edino Krieger, interpretada pelo grupo 004.

5^o. “Dia da Vitória” de Marcos e Paulo Sérgio Valle, interpretada por Marcos Valle.

A música “Sabiá” foi a vencedora do Festival na opinião dos juízes e dos bons conhecedores de música da época, mas a canção-panfleto de Geraldo Vandré, na opinião do público, foi a verdadeira campeã.

Pela televisão, um amplo público tomou contato com as canções, com intérpretes e autores dos festivais de música popular brasileira. Os festivais tornaram-se uma manifestação cultural integrada ao cotidiano do público da TV, isto é, mesmo o público que não morasse em São Paulo ou no Rio de Janeiro ou,

ainda, que não pudesse comprar os concorridos convites, poderia acompanhar, criticar e torcer pela televisão.

A televisão na década de 60 estava em processo de desenvolvimento e os improvisos faziam parte da rotina televisiva. Mesmo assim, a organização dos festivais era muito trabalhosa, começando meses antes com a preparação, a abertura de inscrições, a divulgação, os registros, entre outras providências.

Os festivais apresentados em horário nobre não possuíam um público específico. Eram voltados para o público em geral, pois a televisão ainda ganhava espaço e adeptos por todo o Brasil. Por serem veiculados por um meio de comunicação de massa, não possuíam um caráter elitista, ou seja, diferentes grupos sociais podiam compartilhar de uma programação variada. No Brasil, no início dos festivais, ainda não existia uma Indústria Cultural, a atividade televisiva poderia ser descrita como artesanal e a vontade do público que determinava a realização de programas.

Embora na década de 60 o número de aparelhos não fosse expressivo,¹¹³ muitas pessoas compartilhavam a televisão, vizinhos, amigos e parentes disputavam um lugar no sofá de uma residência que já a possuísse. Nesse sentido, sua posse passava a ser um símbolo de diferenciação social e prestígio. Segundo Nelson Motta:

“... a quantidade de espectadores por aparelho era colossal. Foi a época em que foi inventado o termo televisinho. Era uma época de um País cordial, e as pessoas tinham os televisinhos, tinha uma pessoa ali no prédio que tinha televisão e todo mundo ia lá ficar vendo televisão todo dia na casa de um vizinho...”¹¹⁴

¹¹³ Em 1968, são vendidos 678.000 unidades de aparelhos de televisão, 47% a mais que no ano anterior. Informação retirada de ALVES, V. A. **Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60**. 2001.192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

¹¹⁴ Entrevista realizada pela autora com Nelson Motta em 03 de julho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

O que se acompanhava pela televisão nos festivais eram imagens dos artistas e do público presente. A platéia, integrante do espetáculo, proporcionava um show à parte. Ela se apresentava de forma ruidosa, impondo sua opinião, manifestando-se abertamente, liberando suas emoções, gritando de alegria, de dor, de tristeza, de revolta, de indignação. Disputas ideológicas agitavam a platéia, que projetava suas expectativas políticas em torno das canções. As disputas ocorriam, portanto, não somente entre os agentes, no interior do campo musical-artístico, mas também, entre os expectadores. Segundo Napolitano:

“Se é plausível afirmar que a linguagem clássica da TV não permite nem muita sutileza nem muito exagero, naquele momento da década de 60 os paradigmas comunicativos utilizados na TV brasileira ainda emprestavam seus códigos do rádio e do teatro, bem mais contundentes e expressivos. O resultado era um caráter híbrido, que marcou a linguagem de certos programas musicais: ora semelhantes a um baile de formatura de colegiais; ora semelhante a um concerto sofisticado; ora próximos de uma *performance* teatral engajada. A linguagem cênica dos festivais – misto de comício, baile, show universitário e concerto artístico – também trazia as marcas daquelas justaposições e ambigüidades, tanto no nível da linguagem, quanto da técnica.”¹¹⁵

Nesse sentido, os programas televisivos e principalmente os festivais caíram no gosto das pessoas, basicamente por seu caráter híbrido, o público dos festivais de Música Popular Brasileira era composto, em sua maioria, por jovens que acabaram, em alguns momentos desses eventos, tornando-se protagonistas e não expectadores. A guerra entre torcidas que superlotava as eliminatórias dos festivais trazia discussões políticas e ideológicas, deixando de lado a questão artística, isto é, o arranjo, a interpretação, a melodia das canções não interessava, e, sim, as mensagens contidas nas canções, que surgiam como espaço de crítica e protesto contra o regime militar.

¹¹⁵ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 89-90.

Algumas manifestações do público dos festivais tornaram-se marcos desse período como, por exemplo, o episódio com Sérgio Ricardo, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, no ano de 1967, que, quando entrou para interpretar a canção “Beto Bom de Bola”, o público começou a vaiar e ele foi impedido de se apresentar e, num momento de descontrole, quebrou o violão e atirou-o à platéia. Segundo Campos:

“A vaia funciona contra os vaiadores como um atestado de velhice, que põe a nu todo um quadro de preconceitos que os induziu à incompreensão e – pior ainda – à intolerância.”¹¹⁶

Outro caso de intolerância ocorrido nos festivais foi com Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, no auditório do TUCA, em 1968, que, ao apresentar sua canção “É proibido proibir” foi, também por vaias, impedido de prosseguir, assim como a canção de Gilberto Gil “Questão de ordem”.

Entretanto, nem só de vaias viviam os festivais de música. Uma manifestação inesquecível da platéia ocorreu no mesmo festival, na final da fase nacional de 1968, com a canção de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”, que levou o Maracanãzinho, com 30 mil pessoas, ao delírio. Tal envolvimento por parte da platéia pode ser analisado pela identificação do público jovem com os versos da canção de protesto que mais parecia um panfleto revolucionário, apresentado somente com um violão e dois acordes.

Esse episódio leva pessoas a discutirem, muitas vezes, até hoje, sobre a classificação das canções, pois a música vencedora, apesar de toda a emoção que ocorreu no Maracanãzinho com a música de Vandré, foi “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, que recebeu a maior vaia dos festivais de música.

Utilizando-se de recursos como faixas, cartazes, aplausos, vaias, a platéia, formada principalmente pelo público universitário, proporcionava um show à

¹¹⁶ CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 267.

parte, apontando sua posição político-ideológica, lutando pela volta à democracia e, ainda, criticando os governos militares.

No entanto, nem somente de jovens universitários as platéias dos festivais eram feitas. Muitas pessoas compareciam nesses locais também para se divertir e tentar uma aproximação com seus ídolos.

Uma das características da Indústria Cultural, a superpromoção dos astros, inexistia no início dos festivais. Naquele momento, ainda era possível aos artistas participantes dos festivais conviverem no meio das pessoas, ao contrário do que ocorria com os artistas pertencentes ao movimento Jovem Guarda¹¹⁷. Mesmo assim, quanto mais polêmica fosse uma música, uma letra ou mesmo a forma de apresentação e interpretação de um artista, melhores seriam os resultados para a emissora, maior seria a audiência e, conseqüentemente, maiores os lucros advindos do comércio dos patrocinadores.

Assim, pode-se perceber o clima de disputa entre os participantes/agentes dos festivais, competição incentivada ou não como estratégia de marketing pelas emissoras e pela imprensa, que podiam ser percebidos no palco, nos bastidores e nos jornais da época. As brigas eram incentivadas para manter o interesse do público pelos Festivais com o único objetivo de manter a audiência. Esse tipo de estratégia foi muito usada na época de ouro do rádio brasileiro, nos anos 40 e 50, e, também, no movimento Jovem Guarda.

Contudo, o advento da Indústria Cultural estava sendo percebido por algumas pessoas e começaram a surgir músicas feitas especialmente para “ganhar festivais”, ou seja, eram canções elaboradas, especificamente, para agradar ao público, as quais possuíam características como uma letra fácil para a rápida percepção e arranjos sem sofisticação. Nesse sentido, havia um certo direcionamento para a produção artística e o que interessava era a penetração das músicas, empobrecendo a produção musical e submetendo a criação artística ao

¹¹⁷ O movimento Jovem Guarda será analisado no terceiro item deste capítulo.

mercado consumidor. A idéia de revolução passou a ser percebida como produto. Segundo Napolitano:

“Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de músicas brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram (JB, 24/9/1969:B-1)”¹¹⁸

Nesse contexto de ascensão da música popular brasileira, surge uma das maiores contradições dos festivais de música da década de 60. Pessoas que pertenciam à chamada esquerda intelectualizada, os engajados acabavam “falando” em nome do povo ou com o povo para uma possível conscientização, assumindo um papel populista paternalista. Segundo Hobsbawm:

“Engajamento é uma dessas palavras como violência ou nação, que escondem uma variedade de significados sob uma superfície aparentemente simples e homogênea. Geralmente é mais como termo de desaprovação ou louvor (neste caso, muito mais raramente) que a palavra é empregada, e quando é definida formalmente, as definições tendem a ser seletivas ou normativas.”¹¹⁹

Mesmo o conceito possuindo múltiplos significados, entende-se aqui por engajados, pessoas que, na maioria das vezes, são intelectuais, manifestam-se, lutam por causas humanitárias e de interesse coletivo, que formulam idéias críticas, ideais e ideologias¹²⁰.

¹¹⁸ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 21.

¹¹⁹ HOBBSAWM, E. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 138.

¹²⁰ No entanto, salienta-se que, segundo Gramsci: “É necessário distinguir, por conseguinte, entre ideologias historicamente orgânicas, isto é, que são necessárias a uma determinada estrutura, e ideologias arbitrárias, racionalísticas, voluntaristas. Enquanto são historicamente necessárias, as ideologias têm uma validade que é validade “psicológica”: elas organizam as massas humanas, formam o terreno no qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc. Enquanto são arbitrárias, não

Nesse sentido, as ideologias dos artistas engajados da década de 60 veiculavam projetos populistas e nacionalistas, com canções que pretendiam conscientizar o povo oprimido, o proletário explorado, o camponês, utilizando-se de ritmos tradicionais como o samba, moda-de-viola, rancho, entre outros. Segundo Napolitano:

“As artes de espetáculo ou as artes performáticas pareciam ser o caminho natural da popularização da cultura engajada e nacionalista como resposta ao golpe militar. Mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse os conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculados. (...) A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, o consumidor médio de bens culturais, na esperança que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio povo, com toda a carga política que o termo possuía.”¹²¹

Mas, o que acabou acontecendo é que esses excluídos e marginalizados da história não eram o público que assistia aos festivais, e, sim, quem menos entendia o que se passava naqueles palcos, logicamente quando tinham acesso a um televisor. Dessa forma, o público que os festivais atingia era a própria burguesia que alguns artistas queriam hostilizar, mas que comprava seus discos e pagava ingressos nos seus shows. Sobre essa ambigüidade, Nelson Motta diz:

“... eu tava fazendo músicas sobre, sobre saveiros na Bahia, nunca tinha ido à Bahia, porque tinha lido um livro de Jorge Amado e achava aqueles homens do mar, tinha uma visão romântica. Daqui ele não via o cara que estava ali na Tijuca.(...) Mas, nessa época então, esse engajamento político era sincero, era ingênuo, porém sincero, e hoje vendo pra trás,

criam mais do que movimentos individuais, polêmicas, etc.”. GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. v.1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 237.

¹²¹ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 65.

“você vê que é, embora muitas coisas tenha muito talento, é pura e simplesmente ridícula, é engraçado, não dá pra levar a sério”.¹²²

O que muitos compositores e intérpretes-guerrilheiros não entendiam é que seu público-alvo (excluídos e oprimidos) tinha experiências e vivências diferenciadas das deles, assim como suas concepções de mundo e, principalmente, sua linguagem.¹²³

No ano de 1967, os agentes do campo cultural possuíam um conjunto de disposições socialmente adquiridas, um *habitus*. Alguns compositores preocupavam-se com a politização das canções, cujo auge foi no ano de 1968 com a já citada canção-panfleto de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”. Assim, tais compositores ligados ao Centro Popular de Cultura – CPC utilizavam os festivais como espaço para manifestarem suas insatisfações com o regime militar e também como tentativa de conscientização das massas, com o

¹²² Entrevista realizada pela autora com Nelson Motta em 03 de julho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

¹²³ Segundo Bourdieu: “Pode-se afirmar que duas pessoas dotadas de “habitus” diferentes, não estando expostas à mesma situação e aos mesmos estímulos, pelo fato de que os constroem diversamente, não escutam as mesmas músicas e não vêem os mesmos quadros, e têm razões para fazer julgamentos de valor diferentes.” Bourdieu, portanto, fragmenta a sociedade em diversos campos que se autonomizam. Nesses campos, exercem-se as forças sociais, atrações e repulsões; está presente nesses campos a noção de pessoa, o individualismo. O campo é um espaço de luta, de poder, de construção das hegemonias no qual os critérios de construção são culturais e não econômicos. Assim, “habitus” pode ser entendido como uma rotina mental produzida por instituições; sistemas de disposições duráveis e transitórias cujo princípio gerador dá a unidade do estilo de vida, dá estrutura para as pessoas e gera um capital cultural diferente de renda e varia de campo para campo. Pode-se falar que o “habitus” é um conjunto de disposições socialmente adquiridas ou inscritas na subjetividade de um mesmo grupo ou classe. Pode-se pensar também em regra, regulamentação e regularidade, isto é, a regra como um instrumento conceitual, uma ferramenta, uma hipótese explicativa, o princípio que governa a prática dos agentes que está contida no modelo, na estrutura. As condutas são regradas, o jogo social é regulamentado. Pela perspectiva do “habitus”, pode-se perceber os agentes participantes do campo e também o funcionamento da sociedade moderna. O “habitus” e a matriz de toda objetivação e deve ser flexível. É o gerador de toda prática individual (subjetividade) e permitiu romper com o paradigma estruturalista. Esse sistema de disposições, só se realiza efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas e é por meio das disposições que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições. Consiste no princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições pelas quais construímos praticamente o sentido do mundo, sua significação e sua orientação para o porvir. BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 292.

objetivo de tentar uma aproximação com o povo por intermédio da cultura, da arte, especificamente, nos festivais, da música popular brasileira.

Desse modo, se a idéia de alguns artistas era conscientizar as massas por intermédio da cultura, faz-se necessário iniciar uma discussão sobre cultura, abordando, particularmente, a música dos anos 60, pretende-se analisá-la não como era pensada na época por alguns intelectuais, ou seja, subjugada ao poder ou apenas como reação a este. Pensar-se-á a cultura popular como um pólo ativo e não como uma invenção da cultura dominante.

O popular numa contemporaneidade mistura-se, recebe influências e perde valores, tradições, ou seja, o popular está na cultura moderna. Falar de popular, portanto, significa encarar as diferenças culturais, pois não existe mais um caráter puro de tais dimensões culturais.

Populares são grupos e temas e não classes sociais, excluídos, marginalizados entre outros, como se pensava nos anos 60, principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) que definia estratégias para a elaboração de uma chamada “cultura nacional, popular e democrática”¹²⁴, ou seja, não dá para pensar em ensinar (conscientizar) algo ao povo sem pensar na reciprocidade.

O discurso sobre a identidade nacional e sobre o popular, sempre acionado pelos políticos e pelos intelectuais dessa década, passa a ser reavaliado. Nesse sentido, não se pretende discutir a questão da origem, do resgate das raízes isoladamente. Entende-se que preservar para não destruir é necessário, mas não dá para ignorar as transformações, a tecnicidade, pois é resultado da tradição e qualquer tradição, supõe dinâmica, reelaboração, ruptura, ela não é cristalizada.

¹²⁴ HOLLANDA, H. B. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Tudo é História).

A idéia é pensar o popular incorporado ao massivo, pois a massificação não acaba com o popular, pode até expandi-lo, mas as matrizes culturais estarão presentes. A tecnologia não pode aparecer mais, como pensada por alguns intelectuais nos anos 60, como meio de manipulação, e, sim, como aglutinadora.

*Nesse sentido, pensa-se não só a cultura e sua relação com o saber, como também as formas de produção de sentido, por meio do uso da linguagem e, no caso particular deste trabalho, da linguagem musical. Assim, tornar-se-á possível olhar para o mundo afastando-se de noções cristalizadas*¹²⁵.

*Desse modo, o conceito de cultura passa a ser pensado de forma dinâmica e não elitista, quando pensamos em “culturas” ao invés de uma única cultura. Assim, há uma retomada do conceito de popular, de sua dimensão real e histórica, por meio do qual o povo passa a ser entendido como sujeito ativo e participante, ou seja, como parte da memória constituinte do processo.*¹²⁶

Com a modernidade, o ritmo da sociedade mudou, tornou-se mais acelerado. Com isso, surgiram novas subjetividades e sensibilidades. A rapidez, a velocidade e a novidade passaram a ser valorizadas. Os gostos, os costumes, as

¹²⁵ Segundo Martín-Barbero: “...daquela imagem do processo na qual não cabiam mais figuras além das estratégias do dominador, na qual tudo transcorria entre emissores-dominantes e receptores-dominados sem o menor indício de sedução nem resistência, e na qual pela estrutura da mensagem, não atravessavam os conflitos nem as contradições e muito menos as lutas”. MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 15.

¹²⁶ Como diz Barbero, a idéia é: “... pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado – e um passado rural -, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano”. Ao analisar as definições de cultura de Barbero, percebe-se que a hegemonia não é estática, pois está em constante mudança. Há, portanto, resistências. Assim, hegemonia é um conceito que, no seu interior, já prevê o receptor como ativo e ainda prevê constantes reelaborações simbólicas, ou seja, não se pode mais pensar que tudo é dominação e manipulação da “classe dominante”. A hegemonia encontra-se na cultura assim como no cotidiano das pessoas e é também a capacidade de assimilação de traços de outras culturas. Ao pensar, portanto, na hegemonia como um campo de lutas sociais que permite uma relativa autonomia da cultura, Barbero reavalia o campo cultural como espaço de luta e o percebe também como espaço articulador de conflitos. Dessa forma, o poder passa a ser compreendido como pertencente às diversas relações sociais, ou seja, está disseminado na sociedade, não pertence exclusivamente às estruturas institucionais, não é verticalizado. MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 62.

formas de se expressar, a vestimenta, a alimentação, ou seja, os estilos de vida foram se alterando, isto é, o conjunto de práticas que o indivíduo abraça, que dão forma material para narrativas particulares, transformou-se. O que mudou, segundo Barbero

“...não se situa no âmbito da política, mas no da cultura, e não entendida aristocraticamente, mas como os códigos de conduta de um grupo ou um povo. É todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida”¹²⁷.

Mesmo com as transformações no campo da música e, conseqüentemente, nos estilos de vida, nessa década, houve um resgate exageradamente positivo da cultura popular, pois era um momento de crise que atravessavam as esquerdas. Nesse momento, acreditava-se que seria das classes subalternas que surgiria um novo impulso revolucionário. Podemos perceber isso no depoimento de Vladimir Palmeira que, em 1968, foi Presidente da União Metropolitana de Estudantes (UME):

“... defendíamos a luta armada na cidade e no campo e a formação de um exército popular. Defendíamos igualmente um governo dos trabalhadores ou um governo popular (...) insistíamos que os trabalhadores é que iam puxar este movimento. Nós éramos apenas uma força de apoio.”¹²⁸

Essa ideologia de “conscientização” das classes subalternas estava amplamente relacionada ao Centro Popular de Cultura – CPC e aos artistas revolucionários que encaravam a arte como instrumento a serviço da revolução

¹²⁷ MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 58.

¹²⁸ REIS FILHO, D. A. **68: a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 111.

social. Entretanto, na década de 70, muita coisa mudou, inclusive as ideologias, como podemos perceber em reportagem do Jornal do Brasil:

“Quando o Festival Internacional da Canção foi realizado pela primeira vez em 1966, trazia os melhores prognósticos para um grande espetáculo popular: a participação do público na acirrada disputa que A Banda de Chico Buarque e Disparada de Geraldo Vandré haviam realizado no recente Festival da TV Recorde em São Paulo pareciam indicar que o futebol encontraria na canção um forte concorrente como repositório de paixões e encantamento.

Cinco anos passados, o mesmo FIC deixa de si uma imagem melancólica. No palco ou na platéia, cantar é o menos importante. Reduzido a mero espetáculo promocional (para promover o quê, afinal ?), esvaziou-se musicalmente. E a platéia, que antes cantava e torcia, logo depois adotou a vaia indiscriminada como filtro para qualquer sentimento. E agora nem vaia mais: depreda”.¹²⁹

Alguns artistas na década de 60, questionavam os problemas sociais, na intenção de transformar a realidade brasileira com o ideal de construção nacional. Assim, a arte passa a ser entendida como um veículo de denúncia, explorando os temas sociais, como a miséria, a opressão, entre outros aspectos. O artista, nesse sentido, assumia um papel de agente transformador da realidade brasileira capaz de promover a revolução de uma forma didática, para que as mensagens chegassem ao povo.

Pelas canções-panfleto dos festivais, perpassa uma concepção de mundo ligada à ideologia de seus autores que buscavam conhecer a realidade nacional para promover mudanças, tornando hegemônica a idéia de participação, de compromisso. No entanto, o que boa parte dos compositores, dos intérpretes e do público não percebia, é que somente havia oposição e crítica ao regime nos festivais, porque os militares consentiam e que quando estes achavam que tais

¹²⁹ E o tumulto cantou mais alto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 out. 1971. Caderno B.

críticas estavam indo além da chamada “oposição consentida”, a censura começou a agir. Segundo Xavier:

“Geralmente entende-se por censura a atividade de alguém não diretamente ligado à produção de uma obra, mas que detém o poder de permitir ou não sua divulgação; censura é pois uma ação externa à criação, que analisando uma produção, reivindica para si o poder de deliberar sua possibilidade ou não de veiculação.”¹³⁰

Nesse sentido, a censura oficial tinha por intenção silenciar toda e qualquer forma de manifestação, de informação que contrariassem as posições estabelecidas pelo regime militar.

A censura oficial na época do regime militar gerou a autocensura para muitos artistas da música, do teatro e do cinema. Mas nos festivais de música não se percebe a autocensura, ao contrário, como já citado, muitas músicas apresentavam caráter panfletário.

O que acontecia na época dos festivais de música é que, muitas vezes, as canções passavam pelos órgãos oficiais ilesas, principalmente nos primeiros anos dos festivais, mas quem acabava fazendo a censura era o próprio público, que foi tão autoritário quanto o regime que criticavam. Como já dito, muitas vezes, as canções eram impedidas de serem apresentadas nos festivais pelas vaias e gritos da platéia. Nesse sentido, as canções ou intérpretes que não estivessem ideologicamente ligados ao pensamento dos jovens universitários dos festivais eram, simplesmente, castrados.

O mesmo acontecia no meio artístico. Pessoas de movimentos musicais diferentes acabavam censurando a participação de outros artistas considerados “alienados” ou “alienantes”. As críticas eram severas e cruéis, tanto quanto o

¹³⁰ Informações extraídas de XAVIER, A. M. C. **Os grandes festivais de MPB (1965-1968)**. 1989. 198f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo. p. 46.

regime, mas facilmente aceita se pensarmos no jogo que os agentes do campo musical-artístico disputam pela aceitação e legitimação no campo.

A censura oficial começou a ser realmente sentida nos festivais a partir de 1968, com a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro. Dessa forma, percebe-se a censura nas músicas que seriam apresentadas, mas também ao público presente, que já não estava podendo manifestar-se livremente, ou seja, a chamada oposição consentida, descrita anteriormente, já não funcionava.

A censura oficial atuava de várias formas nesse momento, proibindo canções, cortando estrofes de uma forma imprevisível e arbitrária. Assim, nos festivais, a presença de censores e de agentes do DOPS era comum, como nas rádios, nos jornais, nas peças teatrais.

Mesmo assim, a década de 60 ainda não era aprisionada pela chamada Indústria Cultural. Somente com a proliferação dos Festivais de MPB é que podemos perceber o avanço da Indústria Cultural e, conseqüentemente, o desgaste desse tipo de evento. O ano de 1968 apresentou uma multiplicação de festivais de todos os tipos e com eles tentativas de renovação na forma de organização no que diz respeito à escolha e classificação das canções. Mesmo assim, foi difícil evitar o declínio dos festivais, principalmente pela falta de criação musical que se instalou nos últimos tempos dos eventos, mesmo aglutinando diversas tendências musicais, pois muitos compositores escreviam manifestos políticos e não canções, levando a música a um rebaixamento estético.

Artistas de diversos movimentos musicais importantes para a década de 60 participaram dos Festivais de MPB. Nesse sentido, a “guerra” estava travada entre expoentes da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e das canções de protesto.

Os festivais podem ser entendidos como espaço de múltiplas experiências, que foram apropriadas pelos compositores e intérpretes, pelos organizadores,

pelos patrocinadores, pela imprensa, pelas gravadoras, pelas emissoras de rádio e também pelo público. Essa apropriação para os organizadores representava destaque e aumento de audiência; para gravadoras, rádios, imprensa e lojas, de um modo geral, representava venda de seus produtos; para o público era uma forma de lazer, de protesto e de extravasar energias contidas, reprimidas, para manifestação política e ideológica e, por fim, para os artistas, espaço de projeção profissional.

Esses festivais somente cederam espaço para novos cantores e compositores no início, nos primeiros eventos, pois, ao contrário do que se comenta, das milhares músicas que eram recebidas de todo o Brasil pelos organizadores dos festivais, poucas eram classificadas e dessas a maioria era de artistas já consagrados pela televisão e pelo rádio que, na maioria das vezes, já possuíam contrato com as emissoras de televisão. Assim, o que menos contava era o valor estético das composições, e, sim, o valor comercial do evento.

Nesse sentido, podemos perceber a importância de participar e, mais ainda, de vencer um festival, pois mais que o prêmio recebido em dinheiro e os troféus, as primeiras colocações representavam divulgação e ascensão na carreira de compositores e intérpretes, contratos com emissoras de televisão e gravadoras.

CAPÍTULO II – EXPERIÊNCIAS MUSICAIS JUVENIS



2.3 – “É PROIBIDO FUMAR, POIS O FOGO PODE PEGAR”: A JOVEM GUARDA

No início da década de 50, um *disc-jockey* de Cleveland, chamado Alan Freed, percebendo o sucesso da “música negra”, o *Rhythm and Blues*, mudou seu programa na rádio, de música erudita, para uma audição de *Blues* chamada *Moondog’s Rock and Roll Party* (A Festa de Rock do Lobisomem). Assim, o nome *rock and roll* foi adotado para denominar a música negra que despontava como um eufemismo para o sexo, porque a dança do *rock* era vista como uma simulação do ato sexual, e as canções nesse momento abordavam assuntos como sexo, drogas, marginalidade e carros.¹³¹

Assim, os jovens americanos brancos tiveram contato com a “música negra”, e começaram a formar conjuntos de *rock* como Bill Haley e seus Cometas, utilizando alguns instrumentos básicos: a base era a guitarra elétrica, o saxofone, violão-acústico, contrabaixo¹³², bateria, piano e, o menos freqüente, órgão.

Contudo, apesar de todas as críticas feitas ao rock and roll, ressalta-se que, nas suas origens, há um movimento que não nasce no seio da Indústria Cultural, nasce à margem, isto é, musicalmente isolado das músicas correntes, dos grupos brancos e, socialmente, das classes sociais; dotado de uma tendência suburbana e malandra, estimulando fortemente a rebeldia presente nos jovens.¹³³ Mas, obviamente, esse movimento é abraçado pela indústria cultural, levando a projeção do rock para o mundo.

O *rock*, ao espalhar-se pelo mundo, pode ser considerado um estilo musical que produziu transformações na música popular brasileira, estabelecendo

¹³¹ PAVÃO, A **Rock brasileiro 1955-65: trajetória, personagens, discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.

¹³² O baixo elétrico começou a aparecer na metade dos anos 50, até então o que era utilizado era o contrabaixo rabeção, o chamado “baixo de pau”.

¹³³ MORIN, E. Não se conhece a canção. **Televisão e canção: linguagem da cultura de massas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. pp. 143-156.

diálogos com gêneros anteriores, modificando padrões de criação, produção, interpretação e audiência.

A internacionalização do *rock and roll* pode ser datada próxima ao ano de 1955, com o filme *Blackboard jungle* (Sementes da violência), estrelado pelo ator Glenn Ford, que apresentou a música *Rock around the clock*, com Bill Haley e seus Cometas.

No Brasil, o sucesso da nova música atingiu os jovens por meio dos sucessos de Elvis Presley, Little Richard e Bill Haley. Pode-se dizer que tal repercussão ocorreu também pelo sucesso do filme da Columbia, exibido em 1956, *Ao balanço das horas* (*Rock around the clock*), o primeiro musical de *rock* exibido no Brasil, que contava com a participação de Bill Haley, The Platters, Alan Freed e outros. Diferente dos Estados Unidos, onde o *rock* teve maior penetração por meio das rádios e *disc-jókeys*, no Brasil, inicialmente, toma-se contato com o *rock* no cinema.

O cinema americano, quando se insere na sociedade brasileira como opção de lazer e diversão, torna-se um referencial cultural determinante, influenciando os costumes, a moda, o comportamento, enfim, as experiências individuais, coletivas e também a produção musical.

Algumas canções da chamada Pré-História do *Rock* e dos primórdios do movimento Jovem Guarda traziam o cinema como lugar de lazer, diversão, sociabilidade e namoros.

As figuras das jovens que conversam no cinema, dos fãs que torcem nas cenas de ação e dos casais de namorados, reforçam que a sala de cinema, mais do que um espaço arquitetônico definido, delineia-se nos anos 50 e 60 como o local de sociabilidade e de crescente liberdade, como espaço de namoro e de erotismo.

Ir ao cinema, além da diversão que se costuma atribuir ao ato, ganha outros tons, outras sonoridades.¹³⁴

Assim, quando o rock chega ao Brasil pelo cinema americano, apresenta um estilo musical marcadamente juvenil, que acompanha e expressa o comportamento da juventude, como uma nova linguagem.

Tal gênero musical influenciou movimentos como a chamada Pré-História do *Rock*, nome atribuído aos primórdios do *rock* no Brasil, pelos próprios participantes do movimento e a Jovem Guarda, contribuindo para a formação de propostas de transformação da sociedade. Essa nova linguagem, o *rock*, trouxe reivindicações como a busca pelo prazer e independência, a falta de compromisso, assim como a recusa a uma ordem social já estabelecida, gerando vários conflitos geracionais.

Contrariando um pouco a definição que a mídia faz dos anos 50 os “anos dourados”, isto é, momentos de ingenuidade e tranquilidade repletos de romantismo, a revolta e o questionamento da juventude foram temas de vários filmes das décadas de 50 e também 60, criando vários estereótipos, como o delinqüente juvenil, o rapaz bem intencionado, de boa família e que era desviado do “bom caminho”, a jovem “recatada” que se apaixona por um rebelde.¹³⁵

Um dos atores que simbolizava o novo, o moderno, o diferente e, portanto, o jovem, foi James Dean. Com sua jaqueta de couro e seu jeans apertado, influenciou os jovens a assumirem uma atitude de rebeldia contra a sociedade adulta, entregando-se à violência, às drogas, às experiências sexuais, então

¹³⁴ MENEGUELLO, C. **Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Viagens da Voz).

¹³⁵ Entre os filmes que refletiram sobre essa juventude, destacam-se *O selvagem (The wild one)*, de 1953, com Marlon Brando; *Juventude transviada (Rebel without a cause)*, de 1955, com James Dean; *Sementes da violência (Blackboard jungle)*, de 1955 com Glen Ford, que apresentou a música *Rock around the clock* com Bill Haley e seus Cometas para o Brasil, atraindo a atenção dos jovens para a nova música e *Ao balanço das horas (Rock around the clock)*, 1956, com a participação de Bill Haley, The Platters e outros.

consideradas prematuras, ao som do *rock and roll*, tornando-se um mito para uma geração ao morrer jovem. Segundo Coelho:

“O herói morto em combate singulariza-se nesse momento, ao aceitar a morte no auge de sua juventude, ele furta-se ao processo comum de envelhecimento. E, ao abrir mão do muito que lhe resta de vida, recebe em contrapartida uma sobrevida na memória dos homens que o sucederão. Trata-se assim de um processo de singularização que se concretiza na posteridade.”¹³⁶

Naqueles anos, as várias formas de publicidade usavam os astros e as estrelas dos filmes como padrão para que as pessoas buscassem identificação, estabelecendo mimetismos como roupas, cabelos, gestos.¹³⁷ Desse modo, a identificação de alguns jovens com esses astros foi imediata, gerando transformações de comportamento,¹³⁸ mesmo quando James Dean repetia, antes de sua morte, a frase de efeito “viva rápido, morra jovem e seja um cadáver atraente”.

A partir do *rock*, uma indústria cultural, inicialmente americana, desenvolveu-se. Rádio, cinema, gravadoras, televisão, cinema, voltaram-se para a emergente cultura jovem advinda do *rock and roll* e do estilo de vida proposto por ele, estimulando seu consumo.

A Cultura de Massas ou para as massas, pela sua imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, chamada pelos Frankfurtianos de Indústria Cultural ou Cultura de Consumo, numa versão

¹³⁶ COELHO, M. C. **A experiência da fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 27.

¹³⁷ MENEGUELLO, C. Resgatando Hollywood: reflexões a partir dos cartazes de cinema. **História e perspectiva**. Uberlândia: julho/dezembro de 1990.

¹³⁸ A idéia de identificação e posteriormente imitação dos símbolos transmitidos pelo cinema americano é vista aqui como recepção de mensagens e a partir delas, reinterpretação, criação e questionamento destas, não significando a simples aceitação e cópia do modelo massificado pela Indústria Cultural, mas levando em consideração que o público receptor não é massa amorfa, homogênea e sem senso crítico. ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates); e MENEGUELLO, C. **Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. (Viagens da Voz).

capitalista, é pensada como processo de produção e comercialização de mercadorias culturais, segundo as exigências das relações, processos e estruturas que garantem a reprodução internacional do capital. Essa Cultura de Massa ou Indústria Cultural corta verticalmente todos os estratos da sociedade e cresce mais significativamente no interior das classes médias, levando o povo a assimilá-la a seu modo, traduzindo os significantes no seu sistema de significados, isto é, há um filtro, com rejeições e adaptações.

Desse modo, a Indústria Cultural não pode somente ser vista com dogmatismo, apoiado sobre juízos de valor sobre o que é bom ou não para o indivíduo e a nação, isto é, como manipuladora de pessoas, grupos ou classes sociais, com intenção de torná-los alienados no pensar e expressar, porque admitiria-se um público receptor homogêneo sem capacidade de reflexão e crítica.¹³⁹

Assim, ao ser um produto da Indústria Cultural, o *rock* tornou-se um dos principais sonhos de consumo presente no cotidiano do jovem, transformando os afetos, a energia, a descontração, o ritmo, pois sua produção acabou por visar à exploração de um mercado do desejo, adaptando produtos artísticos às normas estéticas de consumo.¹⁴⁰

Com a já citada internacionalização do *rock*, desponta no Brasil a chamada *juventude transviada*.¹⁴¹ Em São Paulo, no Guarujá, os rapazes do *clube dos 50* são presos portando maconha, lança perfume, “pervitin” e whisky. No Rio de Janeiro, fica célebre o caso Aida Curi, uma garota que foi estuprada e atirada de um prédio em Copacabana.

Os transviados ou *playboys* – como eram chamados os rapazes modernos, de classe média alta, que participavam de desordens – ouviam e dançavam *rock*

¹³⁹ BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e IANNI, O. **Imperialismo e cultura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

¹⁴⁰ FAVARETTO, C. F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979. (Traços).

¹⁴¹ Jovens considerados delinquentes, desencaminhados por parte da sociedade do período.

and roll, por esse motivo, a culpa de todas as arruaças era atribuída ao *rock* e seus expoentes musicais e/ou cinematográficos. Segundo Williams:

“O grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem ou muito marginais ou muito pequenos ou muito efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Entretanto, sua importância como um fato social e cultural geral, principalmente nos últimos dois séculos, é grande: naquilo que eles realizaram, e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas.”¹⁴²

O estilo de vida levado pelos *playboys* é retratado em várias canções da Pré-História do *Rock* e também da Jovem Guarda.

O *playboy* é personificado na canção *Rua Augusta*, um *rock* que em poucas semanas de seu lançamento passou a figurar nos primeiros lugares nas paradas de sucesso¹⁴³, evidenciando a boa aceitação de alguns jovens pelo estilo pouco convencional de vida dos “jovens transviados”, que desrespeitavam as leis de trânsito e faziam de tudo para impressionar com seus possantes carros “envenenados”, correndo risco de vida e expondo outras pessoas ao mesmo risco, para provar que só poderia fazer parte da turma “moderna”, da “*gang*” quem fosse corajoso e gostasse de emoções fortes.

Essas inovações, inicialmente, causaram estranhamento, mas, num segundo momento, conquistaram adeptos, formando jovens ídolos e difundindo padrões de comportamento. Desse modo, vê-se essa produção social como expectativa desejante em condições determinadas, pois mesmo as forças mais repressivas, mais mortíferas, mais incoseqüentes, mais fora dos padrões

¹⁴² WILLIAMS, R. A Fração Bloomsbury. Plural: Sociologia, USP, S. Paulo, 6: 139-168, 1 sem. 1999. p. 140.

¹⁴³ A canção da semana. **Intervalo**. São Paulo: Abril, 1964, p. 24.

convencionais aceitos na sociedade, são produzidas pelo desejo de todos ou de alguns, como no caso de alguns jovens questionadores das décadas de 50 e 60.¹⁴⁴

O mercado brasileiro, ao perceber a grande aceitação do *rock* pelos jovens, resolve investir no produto e, assim, o primeiro *Rock and Roll*¹⁴⁵ é gravado no Brasil, *Rock around the clock*, por uma cantora de samba-canção, Nora Ney, em 1955.¹⁴⁶

Com o sucesso alcançado por Nora Ney, vários cantores consagrados começaram a gravar *rocks*¹⁴⁷ – podendo ser considerados os precursores de uma música jovem no Brasil - como o cantor romântico Agostinho dos Santos, um cantor de guarânias e boleros, Carlos Gonzaga¹⁴⁸, Betinho, um dos primeiros guitarristas brasileiro¹⁴⁹ e outros.

Desse modo, para entender o sucesso alcançado pelo *rock and roll* entre os jovens é necessário que se perceba que, ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da platéia, o *rock* pressupõe a troca, a integração do conjunto ou das bandas e do vocalista com o público, que podem estimulá-lo a sair de uma possível passividade.¹⁵⁰

¹⁴⁴ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

¹⁴⁵ Nos anos 50, esse estilo musical é chamado no Brasil de *rock and roll*, posteriormente, no início dos anos 60, passa a ser chamado *música jovem* ou *música da juventude feliz e sadia*, como frisava o *disc-jockey* paulista Antonio Aguillar.

¹⁴⁶ Nora Ney, naquele momento, não quis fazer uma incursão pelo *rock and roll*, e, sim, quando a Metro Goldwyn Meyer mandou a trilha do filme *Sementes da violência*, ela era a única artista que sabia inglês na Rádio Nacional. A musa da fossa cai no embalo do rock. **Caras**, São Paulo, v.1, n.22, 1996.

¹⁴⁷ O primeiro *rock and roll* composto por um brasileiro e em português foi *Rock and roll em Copacabana*, de Miguel Gustavo, gravado por Cauby Peixoto, em 1957 pela RCA.

¹⁴⁸ Cantor que atingiu muito sucesso no Brasil e internacionalmente, com versões de Paul Anka e Neil Sedaka. Entre os seus maiores sucessos destacam-se *Diana* de 1957, *Oh! Carol* de 1960 e *Bat Masterson*, versão da música do seriado de mesmo nome que teve sucesso na televisão brasileira nos anos 60.

¹⁴⁹ Betinho compôs e gravou canções que marcaram a primeira fase do rock no Brasil, como *Neurastênico*, 1954 e *Enrolando o rock*, 1957.

¹⁵⁰ CHACON, P. **O que é rock**. São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense, 1985. (Primeiros passos)

Em meados de 1958, alguns jovens brasileiros começam a se dedicar ao *rock*¹⁵¹. Surgem os irmãos Tony e Celly Campello gravando em inglês e os cariocas Golden Boys com *Meu romance com Laura*.¹⁵²

A admiração pela música estrangeira e também a falta de composições em português, em um primeiro momento, na chamada Pré-História do *Rock*, tornaram o cantar em inglês um modismo. Assim, a adoção de nomes em inglês tornou-se comum. Surgiram por exemplo, os *Golden Boys*; Ronaldo Cordovil era *Ronnie Cord*; Moacyr Franco era *Billy Fontana*; Sérgio Reis era *Johnny Johnson*; Paulo Silvino era *Dixon Savannah*; Ronaldo Antonucci era *Ronald Red*; Márcio Antonucci era *Jet Willians*.

A adoção de nomes americanizados era um estímulo para os jovens que queriam ingressar na carreira musical. Nesse sentido, a participação dos apresentadores e do público na escolha desses nomes era importante para um possível sucesso e reconhecimento.

Questiona-se essa influência americana realizada pelo cinema, por meio de seus astros e, da música, expressa por bandas e cantores de grande aceitação, qualificando-a como “imperialista”, esteticamente pobre, de tom comercial, sem que se percebam aspectos dessa influência, pois veiculou padrões estéticos, de vida e expectativas, principalmente, entre os jovens.

Na década de 40, os Estados Unidos iniciavam sua política de “parceria” com alguns países, inclusive com o Brasil. A “política de boa vizinhança”, obra do governo de *Franklin Delano Roosevelt*, levaria a cabo o plano de americanização, que teve sua gestação antes da Guerra de Secessão, por meio de uma fábrica de ideologias programada pelo governo americano, para dominar corações e mentes, principalmente pelos meios de comunicação. Segundo Tota:

¹⁵¹ Esses artistas eram procedentes dos subúrbios ou das cidades do interior. A juventude de classe média alta preferia a Bossa Nova ou o Jazz de vanguarda, traço que permaneceu no posterior movimento Jovem Guarda.

¹⁵² Jairo Aguiar, **Meu romance com Laura**. Gravação: Golden Boys, 1958.

“Dentro dessa fábrica foi reelaborado, com determinadas matérias-primas, o americanismo, entendido aqui como uma ideologia programática, em que o sufixo – ismo tinha se transformado num poderoso armamento intencional, com o claro objetivo de suplantar outros – ismos, autóctones ou não. A americanização foi o processo de implantação dessa ideologia nas culturas mais débeis da América Latina.”¹⁵³

Um dos principais componentes do americanismo que foi levado ao mundo foi o progressivismo, enaltecendo o homem livre, capaz de modificar o mundo natural e, conseqüentemente, poderia ser levado a criar, trabalhar, ganhar dinheiro e consumir diversos produtos atraentes, levando a um tipo diferenciado de prazer: o da compra.

Em 1959, o *rock and roll* instalou-se em definitivo no Rio de Janeiro e em São Paulo com a gravação de *Estúpido cupido* (*Stupid cupid*), por Celly Campello¹⁵⁴:

Após o sucesso de Celly, as gravações em inglês continuavam, mas iniciava-se a fase das versões de músicas estrangeiras em que se destacavam vários compositores, dentre os quais Fred Jorge, em São Paulo, e Rossini Pinto, no Rio de Janeiro, além de Carlos Imperial, Baby Santiago, Romeu Nunes, Erasmo Carlos e muitos outros do posterior movimento Jovem Guarda.

Os grandes sucessos do *rock* estrangeiro, músicas de Paul Anka, Neil Sedaka e outros, acabavam fazendo sucesso no Brasil pelas versões que, na maioria das vezes, não eram fiéis às letras originais, e, sim, à música e ao som das palavras.

¹⁵³ TOTA, A P. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19.

¹⁵⁴ Nesse momento surge em São Paulo o primeiro programa de *rock* na TV Record, *Crush em Hi-Fi*, apresentado pelos irmão Campello.

Nas origens do *rock* no Brasil, como no posterior movimento Jovem Guarda, houve releituras e/ou reelaboração no estilo, principalmente nos temas das canções.

As versões combatidas no final da década de 50 e início de 60 podem ser vistas na chamada Pré-História do *Rock* como adaptações dos temas estrangeiros para a experiência dos jovens brasileiros. Pretendia-se que houvesse mais identificação, reconhecimento e aceitação por parte desses. Portanto, não se pode classificar a Pré-História do *Rock* como mera cópia dos *rocks* estrangeiros: *rock and roll*; *rock* balada; calipso *rock e outros*, e, sim, perceber a influência destes e também o movimento que houve de adaptação e posterior reelaboração das temáticas.

Nesse momento, com o crescente interesse dos jovens por esse novo estilo musical, houve paralelamente um crescimento das indústrias de instrumentos musicais: guitarras, violões, pianos, baterias, sintetizadores no Brasil¹⁵⁵, proporcionando e facilitando, no final dos anos 50 e início dos anos 60, juntamente com o sucesso de Celly Campello, o surgimento de vários cantores de *rock*: Wilson Miranda, George Freedman, Bobby de Carlo, Elis Regina¹⁵⁶ e Sérgio Murilo, com *Marcianita*, além de muitos outros.

Apesar da aparente inocência e ingenuidade presente nas canções, a rebeldia dos primeiros roqueiros brasileiros aparece na vestimenta, na forma de cantar, de colocar a voz, de comportar-se no palco, na dança; atitudes opostas às dos artistas da Velha Guarda¹⁵⁷ e, principalmente, da Bossa Nova que se destacavam pelo intimismo e introspecção.

¹⁵⁵ MONTANARI, V. **História da música: da idade da pedra à idade do rock**. São Paulo: Ática, 1993 (Princípios).

¹⁵⁶ Para estranhamento de muitos, Elis Regina surge como cantora de *rock* cantando **Garoto último tipo** (*Puppy love*) e **Sonhando** (*Dreamin*), versão de Juvenal Fernandes, 1961.

¹⁵⁷ Por “Velha Guarda” entende-se os antigos compositores e intérpretes das décadas de 40 e 50, dos famosos Boleros, Tangos e, principalmente, Sambas-Canções e Sambas Tradicionais.

Acreditando na força do *rock and roll* que despontava, ignorando as críticas e censuras, os apresentadores de rádio resolvem investir na música da juventude, incorporando-a aos seus programas.

Assim, o Brasil entra em contato com vários programas de *rock* como *Os Brotos Comandam*, apresentado por Sérgio Galvão, na rádio Bandeirantes de São Paulo e por Carlos Imperial, na rádio Guanabara no Rio de Janeiro; *Alô Brotos*, apresentado por Sérgio Galvão na TV Tupi de São Paulo; *Festival de Brotos*, na rádio Bandeirantes de São Paulo, apresentado por Enzo de Almeida Passos; *Alô Brotos*, na rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, apresentado por Jair de Taumaturgo; *A Parada é do Rock*, na rádio Globo do Rio de Janeiro, apresentado por Chacrinha; *Hoje é Dia de Rock*, na rádio Mayrink Veiga, apresentado por Isaac Zeltman.

Tais programas tiveram grande influência no *rock* brasileiro, pois serviram de divulgadores desse estilo musical para os fãs e também para as gravadoras. Assim, qualquer jovem que escolhesse fazer *rock and roll* deveria passar pelos olhos críticos dos apresentadores e *disc-jockey*.

Em meados de 1962, o esboço do que seria o posterior movimento Jovem Guarda começava a ser traçado. Surgem Roberto Carlos¹⁵⁸, Wanderléa¹⁵⁹ e vários outros artistas gravando, compondo e fazendo versões de *rock*, com muita influência dos cantores e cantoras da Velha Guarda e da chamada Pré-História do *Rock*.

Em 1964, contudo, em meio às conturbações políticas, sociais e culturais ocorridas no Brasil, na área musical, houve a ascensão dos Beatles que conquistaram, inicialmente, a Inglaterra, os Estados Unidos e uma série de países, entre eles o Brasil, abrindo caminho para outros grupos e influenciando em demasia os participantes do movimento Jovem Guarda.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Roberto Carlos começa a se destacar com **Malena** de Rossini Pinto e Fernando Costa, em 1962.

¹⁵⁹ Seu primeiro *rock* foi **Meu anjo da guarda** de Rossini Pinto e Fernando Costa, em 1962.

¹⁶⁰ Os Beatles chegaram à América em 7 de fevereiro de 1964 e já eram o número 1 na tabela dos Estados Unidos de *singles* e, ainda, os dois primeiros álbuns da banda, *Meet The Beatles!* e *Introducing... The Beatles*, ambos compilados com base em edições britânicas dos Beatles, atingiram respectivamente o número 1 e o número 2 em março. A chegada no aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, foi um marco

A influência dessa banda pode ser notada no início do movimento de música jovem ou Jovem Guarda, tanto em termos musicais, quanto comportamentais. Os jovens artistas imitavam as roupas, os adereços, a indumentária usados pelo quarteto britânico – terninhos de quatro botões, botinhas com salto carrapeta, cabelos compridos e lisos e, principalmente, o estilo musical denominado pela imprensa de iê-iê-iê.¹⁶¹

Boa parte das canções do movimento Jovem Guarda foi feita com base nas versões ou adaptações de músicas dos Beatles. Alguns artistas do movimento apresentaram-nas, como Ronnie Von, The Youngsters, Golden Boys entre outros¹⁶², mas a banda Renato e seus Blue Caps e a dupla Leno e Lilian foram as que mais destacaram essa influência, com músicas como: *Você não soube amar*¹⁶³; *Sou tão feliz*¹⁶⁴; *Ana*¹⁶⁵; *Feche os olhos*¹⁶⁶; *Dona do meu coração*¹⁶⁷; *Menina linda*¹⁶⁸; *Meu primeiro amor*¹⁶⁹, entre outras. Segundo Coelho:

“... a apropriação da cultura juvenil rebelde e sua transformação em cultura juvenil de consumo era um fenômeno social contraditório: impulsionava o capitalismo economicamente, mas divulgava idéias e

histórico dentro da carreira da banda, porque três mil jovens, aliados a repórteres e fotógrafos, os esperavam aos gritos. EWING, J. **The Beatles**. São Paulo: Edipromo, 1995.

¹⁶¹ Inicialmente um nome pejorativo atribuído ao movimento Jovem Guarda, decorrente da famosa música dos Beatles *She loves you*, cujo refrão “... *she loves you yeah, yeah, yeah!* ...”, era muito conhecida dos jovens.

¹⁶² Algumas das canções que foram gravadas: LENNON, J. e McCARTNEY, P. *Vem (Help)*. Versão: Gileno. Gravação: The Youngsters, 1965; LENNON, J. e McCARTNEY, P. *Gente demais (Ticket to ride)*. Versão: Anthony Middleton. Gravação: The youngsters, 1966; LENNON, J. e McCARTNEY, P. *Meu bem (Girl)*. Versão: Ronnie Von. Gravação: Ronnie Von, 1966, entre outras.

¹⁶³ MARSDEN, G. *It's gonna be all right*. Versão: Roberval e Arthur Emílio. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

¹⁶⁴ LENNON, J. e McCARTNEY. *Love me do*. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

¹⁶⁵ ALEXANDER, A. *Anna (Go to him)*. Versão: Lisna Dantas. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1967.

¹⁶⁶ LENNON, J. e McCARTNEY, P. *All my loving*. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

¹⁶⁷ LENNON, J. e McCARTNEY, P. *Run for your love*. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

¹⁶⁸ LENNON, J. e McCARTNEY, P. *I should have known better*. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1964.

¹⁶⁹ LENNON, J. e McCARTNEY, P. *You are going to lose that girl*. Versão: Lílian Knapp. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

práticas contraditórias à sua existência. A divulgação pela indústria cultural em escala mundial de um grupo musical como os Beatles incentivou o desenvolvimento da cultura juvenil de consumo (a jovem guarda brasileira, inspiradora do lançamento de produtos para o público jovem foi um exemplo disso), ao mesmo tempo em que servia de estímulo para a contestação social (vários ex-militantes políticos dos anos 60 no Brasil afirmaram que eram fãs dos Beatles).¹⁷⁰

Nesse momento de novidades musicais, iniciava-se o movimento de música jovem, posteriormente denominado Jovem Guarda, com a ascensão de vários artistas, cujo lema era o amor e a diversão.

Roberto Carlos, já na época um roqueiro, grava algumas canções que o tirariam do anonimato, alcançando sucesso entre os jovens. A trajetória de sucessos começa com uma versão da canção de Bobby Darin, *Splish Splash*, no ano de 1963, passando por *Parei na contramão*¹⁷¹, *É proibido fumar*¹⁷², até a famosa, por tornar-se à marca do movimento, *Calhambeque*¹⁷³; apresentando Erasmo Carlos como compositor, versionista e dando início à principal dupla de compositores do movimento Jovem Guarda: Erasmo e Roberto Carlos.

Nesse ano, outros cantores de música jovem se destacaram como Prini Lorez¹⁷⁴, cantando *La bamba*¹⁷⁵; Demétrius, com *Ritmo da chuva*¹⁷⁶; Ronnie Cord, com *Rua Augusta*¹⁷⁷.

Percebendo a grande popularidade e ascensão dos cantores jovens e, ainda, com um horário vago na sua programação, pois as transmissões ao vivo do Campeonato Paulista de Futebol realizadas aos domingos à tarde foram

¹⁷⁰ COELHO, C. N. P. A Cultura juvenil de consumo e as identidades sociais alternativas. CooJornal. <http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos036.htm>

¹⁷¹ CARLOS, R. e CARLOS, R. Gravação: Roberto Carlos, 1963.

¹⁷² CARLOS, R. e CARLOS, E. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

¹⁷³ LOUDERMILK, J. Versão: Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

¹⁷⁴ Lançado como *cover* do cantor internacional Trini Lopez.

¹⁷⁵ Música de domínio público. Gravação: Prini Lorez, 1964.

¹⁷⁶ GUMMOE, J. Versão: Demétrius. Gravação: Demétrius, 1964.

¹⁷⁷ CORDOVIL, H. Gravação: Ronnie Cord, 1964.

suspensas, proibidas, no ano de 1965, a TV Record resolve lançar um programa de música jovem para concorrer com o *Festival da Juventude* da TV Excelsior, que até o ano de 1964 foi campeão de audiência.

Pelo sucesso atingido pela canção *Festa de arromba*, de Erasmo Carlos¹⁷⁸, o nome do novo programa seria esse, mas ao lembrar de uma frase de Lênin: “O futuro pertence à Jovem Guarda porque a velha está ultrapassada”, o publicitário Carlito Maia, da agência de publicidade MM & P resolve dar o nome ao programa de *JOVEM GUARDA*, por parecer pertinente ao visual moderno que caracterizaria o programa.¹⁷⁹

Para comandar o programa, a TV Record convida Celly Campello e Roberto Carlos, pelo sucesso de ambos entre os jovens da época. Celly, depois de abandonar a vida artística para casar-se, não aceita o convite deixando o caminho desocupado para Wanderléa e Erasmo.

Com os três apresentadores, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, além de vários convidados e contratados do programa, entre eles: Trio Esperança, Golden Boys, Wanderley Cardoso, Renato e seus Blue Caps, The Jordans, Jerry Adriani, Os Vips, Deny e Dino, Martinha, Leno e Lílian, Prini Lores e vários outros artistas jovens de destaque que foram surgindo ao longo dos programas, o *JOVEM GUARDA* atingiu altos índices de audiência.¹⁸⁰

O sucesso alcançado pelo programa pode ser atribuído a um conjunto de fatores: o visual moderno dos cenários, as coreografias dançantes e fáceis de aprender, a irreverência e carisma de seus participantes, aliados às transações mercadológicas do publicitário Carlito Maia.

Durante o programa *JOVEM GUARDA*, várias novidades serviam de atrativo para os fãs, em sua maioria jovens, como as roupas diferentes, as gírias, a

¹⁷⁸ CARLOS, E e CARLOS, R. Gravação: Erasmo Carlos, 1964.

¹⁷⁹ Jovem Guarda também era o nome de um programa da TV Tupi, da década de 50, em que Ricardo Amaral apresentava *socialites* paulistanas. MEDEIROS, Paulo de Tarso. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História); e PAVÃO, A, op. cit.

¹⁸⁰ O primeiro programa *JOVEM GUARDA* foi exibido em 22 de agosto de 1965.

sensualidade dos artistas, que acabavam sendo imitadas por muitas pessoas.

Segundo Coelho:

“A palavra fã provém da abreviatura inglesa *fan* para *fanatic*; segundo o dicionário Aurélio, um fã é um admirador exaltado. Não se trata de uma admiração qualquer, mas de uma admiração exaltada, exagerada, excessiva.”¹⁸¹

Os altos índices de audiência eram atingidos não somente pelo carisma de Roberto Carlos ou das estratégias dos publicitários, como o lançamento da grife *Calhambeque* de jeans, bolsas, sapatos, chapéus e outros, mas também pela energia e felicidade que era passada pelos participantes do programa, decorrentes da amizade existente entre eles.

O programa, exibido aos domingos à tarde, era realizado ao vivo¹⁸², desse modo, os artistas tinham que se apresentar no Teatro Record¹⁸³ para o ensaio, por volta de 12:00 horas¹⁸⁴. Esse espaço de tempo, entre um ensaio e outro, até o início do programa, servia de espaço à sociabilidade dos artistas, em que a boa convivência, os namoros e as amizades estavam presentes. Segundo Maffesoli:

“... a constituição em rede dos microgrupos contemporâneos é a expressão mais acabada da criatividade das massas. Isso nos remete à antiga noção de comunidade. Parece que a cada momento fundador – eu o chamaria de momento cultural, em oposição ao momento civilizacional que lhe segue – a energia vital se concentra na criação de novas formas comunitárias.”¹⁸⁵

¹⁸¹ COELHO, M. C. **A experiência da fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 76.

¹⁸² No início do programa JOVEM GUARDA, não havia videoteipe. Quando estes surgiram, os altos custos tornaram o material reaproveitável para vários programas. Posteriormente, os teipes eram vendidos para outras localidades, como Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

¹⁸³ O teatro situava-se à Rua da Consolação, n. 2008, em São Paulo.

¹⁸⁴ Os artistas que vinham participar do programa e que eram de fora de São Paulo, geralmente, ficavam hospedados nos hotéis Normandi, na Avenida Ipiranga e no Hotel Rex, na Rua Aurora.

¹⁸⁵ MAFFESOLI, M. **O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 137.

Nesse grupo, a disputa no campo existia, como em qualquer grupo social, mas era muito mais fruto da imprensa especulativa da época – que acabava, propositalmente ou não, evidenciando, ainda mais, os artistas envolvidos – e dos fãs clubes dos artistas. Um dos mais famosos casos de “rivalidade” entre artistas do Jovem Guarda era o de Wanderley Cardoso e Jerry Adriani, que rendeu muitos números de revistas, muitas discussões entre fãs e muita popularidade para ambos.

Nesse momento, vários outros programas de juventude surgiram percebendo o filão do programa Jovem Guarda como *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, apresentado por ele e *Excelsior a Go-Go*, apresentado por Jerry Adriani.

Os paulistas Wanderley Cardoso e Jerry Adriani, de forma inversa à dos outros jovens artistas, vão para o Rio de Janeiro e tornam-se ídolos da juventude carioca. Jerry Adriani, que iniciou sua carreira cantando em italiano¹⁸⁶, com o LP *Italianíssimo*, grava em português a balada *Querida* e Wanderley Cardoso destaca-se com a balada *Preste atenção*.

A “turma do lamê”, como eram chamados pelos amigos por apresentarem-se com paletós daquele material, consagrou-se não somente no Rio de Janeiro, mas também no nordeste. Desse modo, a música jovem saiu do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, conquistando, gradativamente, fãs e adeptos por todo o Brasil.

Nos programas de juventude, nos shows realizados pelo País ou mesmo nas ruas, o delírio e o histerismo das fãs lembravam a Beatlemania. As jovens eram dispostas a tudo para chegarem perto de seus ídolos. Lílian, da dupla Leno e Lílian, conta:

¹⁸⁶ As músicas italianas, assim como as americanas e inglesas, tiveram um papel de destaque no movimento Jovem Guarda, pois influenciaram alguns dos participantes (cantores e compositores) do movimento, como Jerry Adriani, Ed Wilson entre outros.

“Não, era misto, tinha mais mulher, basicamente mulher, tinha muitos homens, mas tinha muita mulher, muita mulher, acho que porque a maioria dos artistas eram homens, acho que atraía, mas tinha bastante homens também, agora ...era uma coisa de louco, porque era igualzinho lá fora, você não podia sair na rua, falando assim parece incrível, porque agora não existe mais isso, mas na época existia de correr atrás de você na rua. Em São Paulo, a gente não podia sair na rua, ir num lugar tranquilo, num restaurante, não ia, não ia porque tinha sempre uma turma que corria atrás, arrancava um pedaço da blusa, do cabelo, sei lá, mas era muito divertido, mas você ficava um pouco assustada, não dava pra sair mesmo na rua, não dava e fora do eixo Rio - São Paulo era pior ainda, Norte, Nordeste, porque eles não viam a gente muito, então o negócio ficava pior ainda, porque Rio - São Paulo de repente você encontrava na rua, sabiam os lugares que a gente ia e podia ir ao programa, via ao vivo, mas fora daqui era uma loucura, a pessoa só via como se fosse um ídolo de filme, de cinema, que a gente só viu no cinema, aquela mitificação mesmo, forte, né? então foi assim.”¹⁸⁷

As “macacas de auditório”, como ficaram conhecidas às tietes na época, quebravam cordões de isolamento, subornavam seguranças, porteiros e camareiras, infiltrando-se das mais diversas formas para tentar uma aproximação com os ídolos e, quem sabe, uma recordação como um fio de cabelo, um pedaço de roupa, um adereço qualquer ou até um beijo. Essas lembranças eram guardadas e faziam parte de museus particulares pertencentes às fãs, com fotos e reportagens.

Os artistas do movimento Jovem Guarda, em graus diferenciados, não podiam sair às ruas, ir a cinemas, restaurantes ou às compras. Desse modo, principalmente enquanto durou o programa porque o sucesso era maior, ficavam enclausurados dependendo de disfarces, de seguranças e carros de polícia para se locomoverem. Segundo Coelho:

¹⁸⁷ Entrevista realizada pela autora com Lílían (dupla Leno e Lílían) em 26 de abril de 1996, na cidade do Rio de Janeiro.

“Fenômeno que assume proporções inéditas com o surgimento da comunicação de massa, a fama é uma porta de entrada privilegiada para a compreensão do intrincado entrelaçamento entre individualismo, modernidade e comunicação de massa. Do anônimo ao ídolo, a fama nos enreda a todos; fascinados pela celebridade, criamo-la com essa admiração. O fenômeno da fama é paradoxal na sua natureza, exigindo o anonimato de muitos para permitir o estrelato de um. O desejo pela fama, nas suas diversas manifestações, tem um mote constante: a individualidade.”¹⁸⁸

A fama para os participantes do movimento Jovem Guarda aparecia como possibilidade de escapar do anonimato, da vida simples e com muitas dificuldades financeiras e, ainda, como forma de atrativo para muitos namoros.

No momento do auge do movimento Jovem Guarda, 1966/67¹⁸⁹, na música popular brasileira, como já definido no item 2.2 deste capítulo, muitos artistas discutiam o caráter da arte como reveladora, conscientizadora das desigualdades sociais. O debate instalou-se entre a chamada “arte engajada” e a chamada “arte pela arte” ou “arte alienada”. Do ponto de vista estético, esse debate significava que os artistas deveriam pesquisar e valorizar as raízes brasileiras e com isso revelar as contradições de classe determinantes do modo de produção capitalista. Ao analisar essa rivalidade, Nelson Motta diz:

“... porque tinha aqueles programas de rock à tarde na televisão, de Carlos Imperial, Jair de Taumaturgo e começou... e começaram a fazer sucesso na zona norte do Rio, no subúrbio do Rio de Janeiro... e pô... a gente ali, em Copacabana, ouvindo cool jazz, Miles Davis, e discutindo... pô, cinema novo, a revolução cubana, e todas essas coisas, uma ebulição cultural e política pra caralho... então tinha o desprezo daquilo ali, a gente ria, achava ridículo o cabelo, as roupas, imitando aquele... quer dizer,

¹⁸⁸ COELHO, M. C. **A experiência da fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 37.

¹⁸⁹ No ano de 1967, alguns artistas que faziam a chamada “autêntica” Música Popular Brasileira organizam uma passeata em São Paulo contra o uso da guitarra elétrica. Coincidentemente, algum tempo depois, artistas que participaram da passeata adotam a guitarra elétrica em suas apresentações.

tinha mímica, tinha dublagem... era... era patético... era tão patético quanto o preconceito ali de suburbano, entendeu?”¹⁹⁰

Mesmo sem perceber a ambiguidade de sua declaração ao refirir-se a suas preocupações políticas nacionais e mundiais, na década de 60, Motta afirma seu estilo de vida burguês, em Copacabana, e demonstra todo seu preconceito com relação aos jovens da Zona Norte.

Outro depoimento interessante é o de Márcio Antonucci, da dupla “Os Vips”:

“...Eu me lembro perfeitamente, eu parado no sinal... não foi bem no sinal, eu parei o carro em frente a uma faixa de pedestres, porque tinha muita gente pra atravessar e é uma coisa de urbanidade, eu parei o meu carro e entre as pessoas que estavam atravessando, estava a Elis Regina e o Ronaldo Bôscoli e eu buzei e cumprimentei e a Elis me virou a cara e o Ronaldo me cumprimentou, segurou a Elis pelo braço, em frente ao carro, e fez ela me cumprimentar... quer dizer, ela quando viu que era eu que estava fazendo esta gentileza ela virou o rosto, e o marido dela na época, que era uma pessoa mais aberta e estava vendo o que estava acontecendo, e estava vendo que não havia nenhum tipo de competição, falou “pera a... o rapaz fez uma gentileza, e você não está sendo delicada, não está sendo educada, cumprimente.”, e ela cumprimentou séria, a contragosto, mas cumprimentou. Então, eu acho que em todas as profissões, em todas as classes sociais, em todos os lugares existem as pessoas que têm a cabeça mais aberta, outras mais fechadas, outras são mais preconceituosas, outras menos preconceituosas, e no caso ali, do pessoal da MPB, eles tinham um preconceito contra a Jovem Guarda, muito grande, e isso foi passado pra mídia, foi passado pros intelectuais, e criou um mal estar que não deveria existir...”¹⁹¹

¹⁹⁰ Entrevista realizada pela autora com Nelson Motta em 03 de julho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁹¹ Entrevista realizada pela autora com Marcio Antonucci (Os Vips) em 15 de maio de 2000, na cidade de São Paulo.

Do mesmo modo, a bibliografia sobre a década de 60 e os movimentos artísticos ou mesmo sobre as transformações e os estilos na música popular brasileira acabam, muitas vezes, por ignorar, deixar à sombra ou mesmo criticar de forma pouco séria, sem uma análise aprofundada, o movimento Jovem Guarda. Segundo Sarlo,

“... O impulso igualitário que às vezes se crê encontrar na cultura dos jovens tem seus limites nos preconceitos sociais e raciais, sexuais e morais.”¹⁹²

De forma ingênua, sem a percepção que o *rock* havia ganhado o mundo e permanecido, não como uma moda passageira, outras críticas foram feitas, sem que se percebesse que as pessoas e, especificamente, os jovens podiam optar por ritmos que mais lhe agradassem, cuja identificação não precisasse ocorrer por uma imposição das multinacionais ou do “imperialismo”. O movimento Jovem Guarda não buscou as raízes da música “autêntica” brasileira, mesmo assim, não deixou de fazer Música Popular Brasileira.¹⁹³

Ao falar desse preconceito ao movimento Jovem Guarda, Fróes ressalta que:

“... o apresentador Flávio Cavalcanti era o inimigo público número um do ritmo: “Não consigo entender como a mocidade de hoje prefere ouvir as Wanderléa que surgem por aí, sem nem mesmo lembrar de cantoras como Dolores Duran e Maysa. Acho que estamos caminhando para o caos...”. Quem acabou se unindo na luta contra a movimentação musical da

¹⁹² SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 42.

¹⁹³ Por Música Popular Brasileira entende-se canção escrita em português, feita por brasileiros e que se difere no conteúdo de uma música clássica - erudita. Toma-se de empréstimo as palavras de Augusto de Campos, para dizer que “enquanto a música popular brasileira, como que envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticas, a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o folclore urbano, de todas as cidades, trabalhando por todas as tecnologias modernas, e não envergonhado delas, conseguiu atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística”. CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates)

juventude foi a Ordem dos Músicos, que queria impedir grupos como Os Incríveis e o RC-7 de tocar porque seus membros não sabiam ler partituras. O jornalista J. Pereira, diretor do Departamento de Diversões Públicas, explicava que a lei federal falava de capacidade técnica para tocar instrumento, enquanto nos exames da Ordem estava sendo exigida a teoria musical. Wilson Sândoli, presidente da Ordem, argumentava que rapazes amadores não podiam tomar o lugar de músicos profissionais”.¹⁹⁴

Como dito anteriormente, percebe-se que a própria mídia incentivava o jogo entre os agentes, a disputa no campo artístico, mesmo sem perceber que, para muitos jovens dos movimentos analisados, essa disputa não era fundamental, pois muitos incorporavam experiências de gêneros musicais, compositores, intérpretes de outros movimentos.

Mas, com o sucesso do programa *Jovem Guarda*, apesar das críticas recebidas por parte dos artistas da chamada MPB, de apresentadores, de estudiosos e intelectuais, alguns nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento começam a utilizar-se de guitarras, baixo elétrico e teclados em seus grupos instrumentais, tomando de empréstimo do *rock* ou iê-iê-iê o ritmo, a harmonia e algumas nuances para novas melodias que surgiram.

“Os princípios que unem o grupo podem ou não estar codificados; e onde quer que eles estejam codificados, um certo tipo de análise é imediatamente relevante. Mas existem grupos culturais muito importantes que têm em comum um corpo de práticas ou um ethos que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto.”¹⁹⁵

Esse conjunto de práticas musicais pode ser percebido se pensarmos na influência nos Tropicalistas exercida pela Jovem Guarda.

¹⁹⁴ FRÓES, M. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos) p. 180.

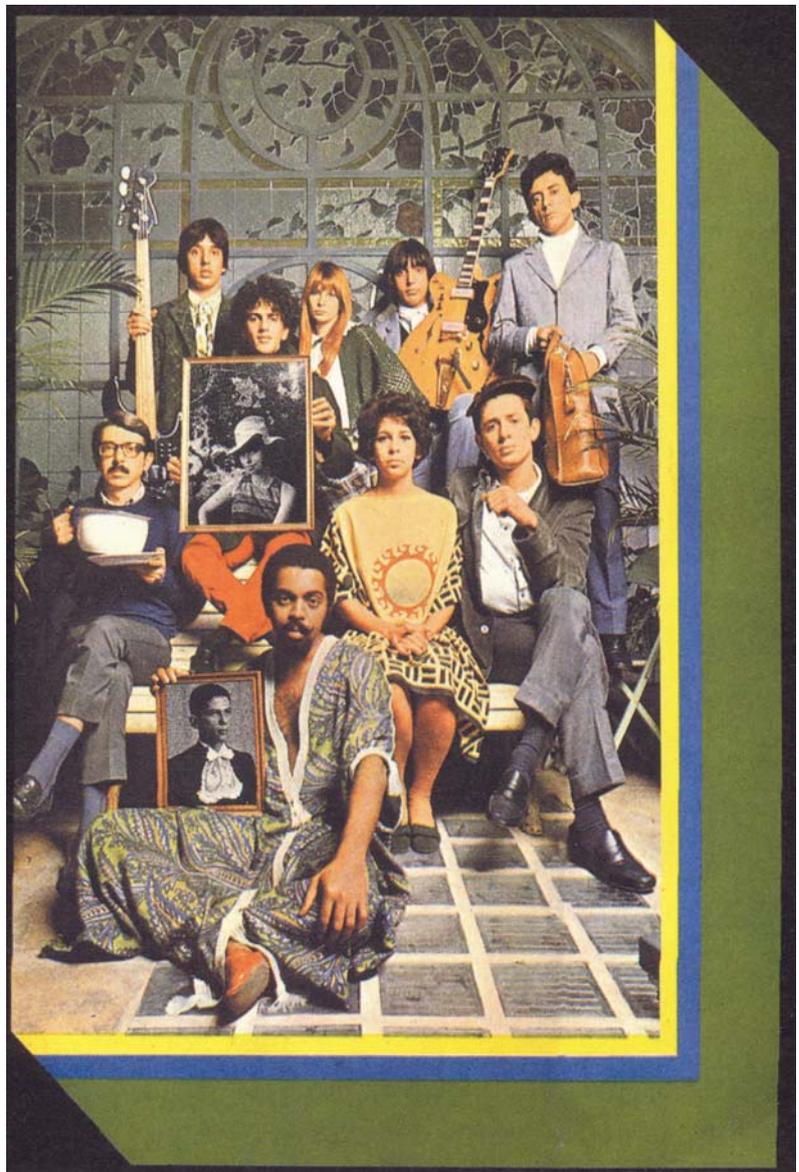
¹⁹⁵ WILLIAMS, R. A Fração Bloomsbury. *Plural: Sociologia*, USP, S. Paulo, 6: 139-168, 1 sem. 1999.

As canções do movimento Jovem Guarda, apesar de várias serem versões ou adaptações, eram elaboradas, muitas vezes, com base nas experiências de seus participantes e retratavam os desejos de parte dos jovens daquele momento. Desse modo, como cronistas sentimentais dos espaços urbanos da juventude passaram a ser porta-vozes de sonhos, desejos e ansiedades, pelas canções e também pelas ações, atitudes e experiências que circulavam no social pela mídia e eram subjetivadas (introjetadas, reelaboradas e/ou rejeitadas) por parte dos jovens.¹⁹⁶

Percebe-se que o movimento Jovem Guarda mostrou um certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na música popular brasileira nos anos 60 e deteu-se em uma outra “sublevação”, isto é, uma “mudança comportamental” que utilizou armas como os sentimentos puros e a ingenuidade para tocar o coração de parte dos jovens da década de 60, levando à frente uma bandeira com os principais lemas do movimento, isto é, diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, o amor, dizendo à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás dos desejos de amor e sonhos de liberdade.

¹⁹⁶ Para mais informações sobre o movimento Jovem Guarda ver: PEDERIVA, A. B. A. **Jovem Guarda: cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000. (Brasília – Novos Estudos)

CAPÍTULO II – EXPERIÊNCIAS MUSICAIS JUVENIS



2.4 – “E A MANHÃ TROPICAL SE INICIA”: A TROPICÁLIA

“Os que querem a música participante, em formas conservadoras, folclóricas, deveriam se lembrar do que disse o maior dos poetas participantes do nosso tempo, Vladimir Maiakovski: “não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária”. Não adianta transformar o Chê em clichê. É claro que Maiakovski também incomodou.”¹⁹⁷

No ano de 1967, no auge dos festivais de música, ocorre uma ruptura na forma de compor, tocar e apresentar as canções. Surge uma nova linguagem estética-musical, que, apesar de estar no território/palco dos Festivais, opuseram-se as canções clichês do momento.

Essa ruptura foi causada por duas canções, “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, apresentadas no Festival da Record, obtendo o segundo e o quarto lugar, respectivamente. Essas novas canções foram denominadas de tropicalistas e mesclavam a música popular brasileira com música contemporânea de vanguarda, causando um grande choque no público e na crítica que não estavam acostumados a tais inovações e modernidades. Segundo Coelho:

“Mesmo com curtíssima duração – os anos de 1967 e 1968 - a história de ascensão e queda do movimento é conhecida por todos nós: festivais da canção, polêmicas com as esquerdas da época, prisões após o AI-%, exílios para Londres – e as principais características do movimento –, a carnavalização, a busca do excesso estético, o uso estratégico da cultura de massa e a inovação formal na música popular.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 263.

¹⁹⁸ COELHO, F. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música Popular’, de Torquato Neto. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2002. n. 30.

Mas essa história, como salienta em seu texto Coelho, já foi contada e analisada por diversos pesquisadores. A intenção aqui, portanto, é mudar o foco de interesse sobre o Tropicalismo, destacando os jovens pertencentes ao movimento, além da transformação no campo musical da época e na cultura brasileira em geral.

Analisando essas transformações, nota-se que os Tropicalistas romperam as estruturas dos festivais, ou seja, não fizeram de tudo para agradar ao público como os compositores e cantores de “protesto”. Quebraram as convenções do ouvinte para aumentar seu repertório e forçar um amadurecimento criativo.

A denominação Tropicália ou Tropicalismo foi atribuída às manifestações artísticas de diferentes ramos da produção cultural do período: cinema, teatro, artes plásticas e música, que se influenciavam mutuamente. Segundo Galvão:

“Os pintores liam os livros que os escritores escreviam, os escritores viam os quadros que os pintores pintavam, os intelectuais davam palpites para os cineastas e gente de teatro e compositores; e vice-versa.”¹⁹⁹

Assim, entende-se porque a origem da denominação desse movimento foi uma obra do artista plástico Hélio Oiticica, intitulada “Tropicália”, exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1967, composta por um conjunto de cabines que o expectador explorava, pisando em pedras, areia e água, com plantas e araras, frases escritas em paredes e televisão.

A grande polêmica gerada pelas novas músicas fez com que muitos estudiosos discutissem a importância do tropicalismo como introdutor de novos elementos e de uma nova visão de mundo. Os tropicalistas introduziram nos festivais instrumentos musicais eletrônicos, que se mesclavam com arranjos

¹⁹⁹ GALVÃO, W. N. Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. In: **Rebeldes e contestadores. 1968: Brasil, França e Alemanha.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 157.

eruditos e uma realidade urbana, numa atitude de total provocação aos críticos, compositores, músicos e público “rupestres”.

O tropicalismo desconstruiu a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo popular que as outras canções pertencentes aos festivais veiculavam. As canções tropicalistas denunciavam os problemas e contradições do País, misturando elementos modernos e arcaicos, mostrando a nova realidade brasileira sem utopias e sonhos românticos desenfreados, retomando o caminho apontado pelos modernistas da década de 20. Segundo Xavier:

“Aqueles que acusam as canções tropicalistas de difíceis, desligadas da realidade nacional, por serem cultas e refinadas, dentro de um universo de incultura, deixam de perceber que os tropicalistas no momento exato, e no evento nacional que os festivais constituíam, salvaram do marasmo a MPB, revelando o novo universo popular que os demais autores, demasiado comprometidos com a ideologia pré-64 não estavam percebendo. E, por que só acentuar a erudição tropicalista, se ela fez o resgate do elemento cafona, tão presente na cultura popular brasileira, e que, até então, vinha sendo sistematicamente ignorado?.”²⁰⁰

Os integrantes do movimento tropicalista que participaram dos festivais foram: os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cantora Gal Costa, o compositor e cantor Tom Zé, o grupo de rock Mutantes, o poeta Torquato Neto, o maestro Rogério Duprat, o compositor José Carlos Capinam, a cantora Nara Leão, que já havia circulado por outros gêneros musicais, entre outros, cuja necessidade era de mostrar que os brasileiros estavam ligados a uma cultura internacional e poucos estavam pensando nos problemas nacionais como supunham os compositores das canções de protesto. Havia, sim, naquele momento, um não comprometimento de boa parte da população com as questões

²⁰⁰ XAVIER, A M. C. **Os grandes festivais de MPB (1965-1968)**. 1989. 198f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo. p. 116.

políticas e sociais, muitos brasileiros assimilavam o que lhes era imposto sem crítica ou reflexão.

Segundo Sanches, os tropicalistas foram os primeiros a propagar o modelo (anti) comunicativo, o desmovimento, no sentido de que a informação anula a comunicação que passou a ser virtual tornando a comunicação verbal desnecessária, segundo o qual os homens dispensam-se do senso crítico e do autocrítico. Nesse sentido, o “pós-modernismo” da Tropicália ocorre em letras, arranjos, melodia e interpretação e inaugura a era pós-moderna no Brasil.²⁰¹

Assim, nota-se que se a televisão estava ganhando espaço e o visual dos artistas passava a ser muito importante, conseqüentemente, a música passou a ser percebida não somente como atitude política pelos tropicalistas, mas também como comportamento e moda. Nesse sentido, os tropicalistas vieram quebrar a sobriedade comportamental do campo musical-artístico, assim como os jovens do movimento Jovem Guarda haviam feito, mas com uma diferença: rompiam com a ditadura dos cabelos longos e lisos europeizantes, que não combinavam com a mistura étnica brasileira. Pondo um fim aos alisamentos e brilhantinas, os tropicalistas assumiram as cabeleiras enroladas e crespas.

Os tropicalistas não propunham teorias e propostas de superação da realidade, e, sim, desejavam despertar e alertar as pessoas para que se tornassem críticas. Para os tropicalistas o internacional já era um elemento constitutivo da sociedade, que marcava o cotidiano brasileiro, incorporando elementos estrangeiros.

Assim, ao oferecerem uma versão alternativa de entendimento da realidade, eles ofereciam ao público uma versão alternativa da idéia de revolução. Os tropicalistas, ao contrário do que diziam alguns críticos e conservadores, faziam arte e ideologia e não eram conspiradores. Segundo Coelho:

²⁰¹ SANCHES, P.A. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

“... os tropicalistas compartilhavam a visão da esquerda de que a produção artística devia estar associada a transformações revolucionárias, discordando da esquerda, apenas, no entendimento do que seriam estas transformações.”²⁰²

Outra diferença dos tropicalistas e dos compositores das canções de protesto (que logo foram assimilados pelo sistema), é que aqueles valorizavam a experiência urbana dos jovens de classe média e não somente o sertão.

Essa tendência pode ser percebida numa entrevista da época, concedida por Gilberto Gil para Folha de S. Paulo:

“Sou compositor por necessidade de expressão numa linguagem que me é familiar: a música. Minhas composições são os resultados da minha vivência, projetada na minha realidade atual.

Minha arte não está a serviço de uma ideologia, mas impregnada da vida do povo, ligada aos seus anseios. Canto o que o povo sente e é isso que ele quer.

Vivemos dias difíceis, caóticos e essa situação atinge nossa gente. Minhas composições retratam o tempo em que vivemos.

Estão fazendo muita confusão para analisar a moderna música popular brasileira. O que aí está foi baseado nos caminhos abertos pela bossa nova, que é uma nova concepção de ritmo, poesia e melodia (...) nós estamos justamente aprofundando esse caminho cada vez mais. São várias as tendências entre os compositores. Eu, por exemplo, exploro minha visão épica da música brasileira naquilo que faço.”²⁰³

O movimento tropicalista usou portanto, do improvisado, do deboche e irreverência, do bom gosto e do mau gosto proposital, para revolucionar a música

²⁰² COELHO, C. N. P. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo social: revista de sociologia da USP**. V. 1, n. 2, 1989. p. 168.

²⁰³ **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jan.1967. 2^o. Caderno, p. 4.

popular brasileira, retomando as lições do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade²⁰⁴ e misturando à cultura de massa urbana.

Em 1968, é lançado o disco *Panis et Circensis* ou “Tropicália”, num sincretismo que resume todas essas tendências, mostrando as influências recebidas pelos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos Estados Unidos e na Europa.

O LP “Tropicália” é considerado um disco manifesto desde a capa. Dessa forma, vale observar a longa descrição/análise de Pedro Alexandre Sanches sobre a capa:

“É disco-manifesto já a partir da capa, que se constitui de um fundo preto no qual se insere o título, nas duas laterais, e a fotografia emoldurada do grupo. Tanto as letras do título como a moldura são compostas em verde, amarelo e azul, em associação imediata com as cores do Brasil (ainda que esteja o azul-anil estilizado em celeste). Na foto, o grupo tropicalista posa

²⁰⁴ Trechos do Manifesto: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. (...) E os transfusores de sangue. Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida. Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. Se Deus é a consciência do Universo Incriado. Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais. Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário. As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo. (...) Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo. A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. OSWALD DE ANDRADE Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha." **Revista de Antropofagia**, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

como uma família patriarcal, em cenário que evoca uma casa burguesa antiquada, possivelmente uma casa grande colonial, de chão ladrilhado e vitrais ao fundo; um banco de praça, vasos e folhas de palmeira remetem a um coreto de praça de interior. Ao redor do banco, dispõem-se os membros do levante. Em pé, , no fundo da cena e atrás do banco, encontram-se Tom Zé – em pé numa cadeira tipo boteco, mala de couro de retirante nordestino em punho e roupa “moderna” à moda Jovem Guarda – e os três Mutantes – os dois rapazes, também em terninhos iê-iê-iê, erguem orgulhosamente suas guitarras elétricas, ostentando o instrumento proibido pelo tradicionalismo dominante (são as armas de guerra do tropicalismo, tanto quanto seus bibelôs); Rita, de saia xadrez e um xale verde sobre os ombros, tal qual moçoila rural (se não vovozinha), encara o fotógrafo com ar entre melancólico, inocente, sexy, provocativo, desconcertante. A fileira seguinte é a dos sentados. O maestro Duprat segura bacia e penicos feitos gulliverianos xícara e pires – escatológica é, ainda alusão ao dadaísta Marcel Duchamp. A seu lado, Caetano repousa não no assento, mas no encosto do banco, porte altivo, orgulhoso, em atitude de centrar em si o foco de atenção; usa cabelos encaracolados e roupa iconoclasta que mistura vermelho e verde, e segura um grande retrato em moldura nua – Nara, participante em termos do movimento, é a retratada, foto dentro de foto dentro do mundo. Gal e Torquato estão ao lado de Caetano, simulando um estranho casal: ela usa bata amarela hippie, de estampas que simulam um sol vermelho, mas posa solene, bem-comportada, em sapatilha de mocinha interiorana; ele usa roupas convencionais, mas o chapéu é de Peter Pan, e a pose, de um rebelde sem causa a James Dean em Juventude Transviada. Sozinho à frente está Gil, acomodado de pernas cruzadas no chão e segurando o retrato de formatura de Capinam, outro ausente-presente (note-se, são Caetano e Gil, líderes, que seguram os retratos dos ausentes). Gil usa uma grande bata de motivos africanos e cultiva bigode e cavanhaque que lhe conferem certa aura mefistofélica, atenuada por expressão cândida, solitária – mas, também, debochada.²⁰⁵

O tropicalismo aproxima-se do movimento Jovem Guarda, na medida em que quer revolucionar o corpo, os valores e os costumes, subvertendo padrões de comportamento. As principais transformações se davam no âmbito da performance, do visual e da linguagem.

²⁰⁵ SANCHES, P.A. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p. 58-59.

Mas, a Jovem Guarda não foi vista por todos os tropicalistas como algo positivo desde o princípio, como se pode notar na coluna de Torquato Neto, de 1967, sobre apresentações que ocorreram no Teatro Casa Grande:

“A Casa Grande anunciando ter contratado para representações semanais, um conjunto norte-americano de iê-iê-iê. Não precisava, mas enfim deve ser melhorzinho que esses todos que andam por aí, enchendo a paciência de quem acha que música não é apenas guitarras barulhentas, harmonias primárias e melodias chinfrins. Mas mesmo assim Sérgio [Cabral], não precisava....”²⁰⁶

Posteriormente, segundo Coelho, Torquato muda sua opinião radical e elitista e passa a ouvir a Jovem Guarda, mas, ao que tudo indica, para vislumbrar um foco desestabilizador do cenário engajados/alienados no campo da música popular.

No entanto, a Tropicália enfrentou o preconceito dos nacionalistas com relação à Jovem Guarda estabelecendo uma ponte de relações entre as músicas de juventude do período, nacionais e internacionais, incorporando as conquistas da moderna música popular sem se distanciar das raízes musicais nordestinas e aproximando-se da música erudita de vanguarda, ou seja, nota-se o jogo, a disputa no campo musical, mas também, uma apropriação das experiências dos agentes.

Com o sucesso do programa *Jovem Guarda*, apesar das críticas recebidas por parte dos artistas da chamada MPB, de estudiosos e intelectuais, Caetano Veloso e Gilberto Gil começam a utilizar-se de guitarras, baixo elétrico e teclados em seus grupos instrumentais, tomando de empréstimo do *rock* ou iê-iê-iê o ritmo, a harmonia e algumas nuances para novas melodias que surgiriam.

²⁰⁶ Citado por: COELHO, F. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música Popular’, de Torquato Neto. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2002. n. 30, p. 138.

Tais críticas feitas aos tropicalistas podem ser percebidas em vários jornais, revistas e programas de televisão da época como, por exemplo, na declaração de Geraldo Vandré à Folha de São Paulo:

“... ‘não há união entre os compositores de música brasileira, mas sim individualidades. Ao contrário do iê-iê-iê, os compositores vivem se jogando uns contra os outros, jamais se pensou na formação de um monobloco.’ A frente única em que está disposto a entrar, com quem quer que seja, seria aquela que lutasse pela música nacional e contra a invasão do mercado nacional pela canção estrangeira. Seria aquela que se propusesse a lutar contra qualquer forma de alienação cultural em nosso país, particularmente no que se refere à música. Definindo música popular brasileira, em seu modo de ver, Vandré disse que é aquela que expressa a realidade brasileira, honesta e adequada. E que contenha quatro elementos básicos: nossas tradições e nossa realidade econômica, política e social.”²⁰⁷

Outra declaração de Vandré causa furor no meio jornalístico:

“Caetano Veloso, na realidade, faz canção de vaqueiro americano que contem os valores culturais da realidade que representa...”²⁰⁸

Tais declarações não levavam em consideração que a cultura popular e suas tradições se transformam pela aculturação, pelo sincretismo, entre outras influências, e que o sonho de uma cultura nacional, de uma identidade nacional está ligada a governos autoritários e a intelectuais desconectados da realidade sócio-econômica-política de um país, que buscam forjar essa homogeneidade.

Mesmo com tantas críticas e falta de compreensão, os tropicalistas seguem inovando. Em Tropicália, Caetano refere-se à modernização e também às permanências, e, nesse momento, que destaca o novo, ressalta: “... que tudo mais

²⁰⁷ Vandré contra a frente única. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 julho 1967. 2^o. caderno, p. 5.

²⁰⁸ Vandré: música deve representar o povo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1967. Folha Ilustrada, p. 14.

vá pro inferno, meu bem...”, referindo-se a uma das principais canções do movimento Jovem Guarda, *Quero que vá tudo pro inferno*²⁰⁹, assim como em *Baby* ele chama a atenção para que a jovem ouvisse: “...aquela canção do Roberto...”. Segundo Caetano:

“... A Tropicália nasceu, entre outras coisas, desse conselho que eu ouvi da Bethânia e a Bethânia falou: “a MPB está muito defensiva, está muito sem energia, você precisa assistir ao programa do Roberto Carlos” ...²¹⁰

Segundo Augusto de Campos, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” foram uma tomada de consciência da realidade da Jovem Guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo em que retomaram a linha evolutiva da música popular brasileira, iniciada com a Bossa Nova, de renovação, de experimentação e de pesquisa, tentando evitar a estagnação, tornando-se, naquele momento, a vanguarda da música popular.²¹¹

A Tropicália apresentava o Brasil em fragmentos e, ao mesmo tempo, relacionava-se com os acontecimentos internacionais. No ano em que Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentam “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, os *Beatles* lançam o LP *Sergeant Pepper’s*, causando um grande furor mundial. Che Guevara morre na Bolívia e, no Brasil, Costa e Silva toma posse fazendo promessas de ‘redemocratização’ mas, após as primeiras manifestações de rua, opta pela tomada de medidas repressivas. Ainda em 1967, Carlos Marighella, antigo dirigente do P.C.B. e fundador da A. L. N. (Ação Libertadora Nacional), realiza sua primeira ação, em dezembro, assaltando um carro pagador em São Paulo, objetivando arrecadar fundos para a luta revolucionária.

²⁰⁹ CARLOS, R. ; CARLOS, E. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

²¹⁰ Depoimento do cantor e compositor Caetano Veloso no documentário sobre os 30 anos da Jovem Guarda, exibido no programa *Globo Repórter* da TV Globo, em 1996.

²¹¹ Para maiores informações ver: CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

No ano seguinte, 1968, com o lançamento do LP “Tropicália”, houve muitas transformações na política, na economia e na cultura mundiais, influenciando em demasia os tropicalistas. A guerra do Vietnã apontava para uma possibilidade de enfrentamento pelo povo do imperialismo norte-americano. A revolução cultural chinesa e as propostas de Mao influenciavam as ações da esquerda estudantil brasileira, não como uma simples importação de idéias, e, sim, como um resgate das teorias anticapitalistas emersas no século XIX, principalmente a marxista.

Ainda em 68, o maio francês explode como a repulsa ao autoritarismo em todas as esferas sociais, particularmente nas estruturas das universidades. As idéias de Sartre e Marcuse influenciam os movimentos estudantis em vários países, inclusive no Brasil. A URSS invade a cidade de Praga, em agosto, como reação às críticas ao socialismo real e às propostas de ampliação da liberdade de organização partidária defendidos pelo governo Tcheco, durante a Primavera de Praga.

Com o assassinato de Martin Luther King, iniciam-se manifestações do movimento negro. No Brasil, no dia 28 de março, morre assassinado o estudante Edson Luís, durante o choque da Polícia Militar com os estudantes do restaurante Calabouço, os quais protestavam contra o aumento do preço da refeição e pela melhoria e conclusão das obras do restaurante.

Em meio a esses acontecimentos, ao invés de se retraírem, os Tropicalistas seguem inovando e questionando, como pode-se perceber nas declarações de Torquato Neto quando questiona os músicos e as canções de protesto.

“Até quando vai se ignorar que os universitários e estudantes médios desse país, que é a massa maior de público que dispomos, vivem um outro processo muito significativo de politização, formação cultural etc., etc? (...) De que adianta – eu quero saber – repisar bobagens neo-realistas em tema de canções para um público que, gradativamente, vai

ultrapassando esta fase chinfrim e exigindo de cada um de nós uma resposta à série de perguntas que eles nos fazem?”²¹²

Ao fazer sua crítica aos engajados, Torquato reitera a opinião de Gilberto Gil, que na época, vê a mudança do público da Música Popular Brasileira frente aos novos tempos.

As novas idéias trazidas pelos Tropicalistas para o campo da música, não podem ser percebidas somente como combinação de trabalhos revolucionários do teatro, do cinema e das artes plásticas, com as canções de iê-iê-iê. As inovações tiveram como colaboradores, também, os agentes musicais engajados, que, mesmo sem saber, contribuíram para novos questionamentos e mudanças.

As opções, nem sempre em sincronia, dos Tropicalistas, trouxeram questionamentos e mudanças para o campo musical do período, mas, tais transformações nem sempre visaram os mesmos objetivos nem utilizaram os mesmos referenciais musicais e intelectuais.

Nesse sentido, notou-se que o Tropicalismo foi fruto de uma reflexão intelectual anterior a 1967 e que, apesar de tantos “fatos e nomes”, “os olhos cheios de cores” e “o peito cheios de amores vãos”, no final do ano de 1968, no programa “Divino Maravilhoso”, Caetano e Gil realizam o enterro simbólico da Tropicália. Em dezembro, Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos no quartel carioca Realengo e, no ano seguinte, são exilados.

Mesmo com o enterro simbólico realizado por dois personagens do movimento, pode-se considerar que o Tropicalismo não termina com o exílio de Caetano e Gil, e, sim, continua nas obras de Hélio Oiticica, Torquato Neto, entre outros, ao longo dos anos 70.

²¹² Citado por: COELHO, F. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música Popular’, de Torquato Neto. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2002. n. 30. p. 140.

Por essas características, nota-se que, a Tropicália, assim como os outros movimentos musicais-culturais da década, não foram homogêneos, e, sim, concentraram múltiplos perfis de comportamento, múltiplas ideologias e diversas matrizes.

CAPÍTULO III

OS JOVENS NA DÉCADA DE 60:

COTIDIANO, ESTILOS E RELAÇÕES DE GÊNERO



Erasmo Carlos



Tom Jobim



Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil

3.1 – DE INGRATA A MUSA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Na música popular brasileira, a temática mais recorrente é a mulher que aparece com múltiplos sentidos: ou de musa inspiradora, ou de ser amado, desequilibrado, desejado, moderno, criticado ou até desprezado.

Assim, por meio da categoria “gênero”²¹³ buscaremos resgatar como as representações femininas foram construídas nos movimentos musicais da década de 60, bem como as inovações, permanências, semelhanças e diferenças nos perfis femininos que os compositores desses estilos de música trouxeram para a música popular brasileira, destacando que o ser mulher é uma construção histórica, social e cultural e que, portanto, necessita-se investigar suas especificidades.

Portanto, entende-se que o estudo das relações sociais de gêneros, práticas sociais e estilos de vida que se expandem procuram detectar a constituição de sujeitos históricos sexuados e o movimento das relações entre os gêneros²¹⁴, lembrando sempre que os perfis de gênero, em um primeiro momento, surgem da negação e da diferenciação com relação ao outro, e aparecem também como identificação, num caráter relacional. Nesse processo, observa-se as transformações pelas quais as jovens da década de 60 passaram e como construíram suas práticas sociais cotidianas.

Segundo Matos,

²¹³ Entendido como forma de análise e categoria, tomando por inspiração autores como: COSTA, A. O. e BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos/Fundação Carlos Chagas, 1992.; e MATOS, M. I. S. **Gênero: trajetórias, desafios e perspectivas na historiografia. Comissão de estudos de história da igreja na América Latina. Cehila**. n. 50, set. 1994/maio 1995.

²¹⁴ A emergência dos estudos sobre os gêneros tem levado a um deslocamento, e posterior ampliação de temas na investigação histórica: o corpo, o desejo, o prazer, a maternidade, a violência, a música, entre outros, passaram a constituir os estudos sobre as relações de gênero no Brasil. Estas abordagens não só privilegiam um campo do saber feminino, mas também abrem possibilidades e perspectivas para o conhecimento das relações amorosas, dos desejos e das angústias que circundam o gênero humano. RODRIGUES, J. F. S. Os estudos sobre mulheres: emergência de um novo campo do saber. In: **Núcleo de estudos de gênero e pesquisa sobre a mulher (Neguem)**. Uberlândia, n.7, Ano 4, 1996.

“Por sua característica basicamente relacional, a categoria gênero procura destacar que a construção dos perfis de comportamento feminino e masculino definem-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados. Não se deve esquecer, ainda, que as relações de gênero são um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças hierárquicas que distinguem os sexos, e são, portanto, uma forma primária de relações significantes de poder.”²¹⁵

Dessa forma, procurar-se-á analisar o imaginário social que as diferentes jovens participantes dos movimentos ajudaram a construir na época, não somente pelas músicas, mas por toda uma experiência de ações e atitudes: roupas extravagantes ou sérias, cabelos longos ou bem alinhados, aparência rebelde ou comportada e das novas atitudes, sugerindo padrões de comportamento e contribuindo para definir estereótipos.

Nas décadas de 40 e 50²¹⁶, circulava, majoritariamente, nas rádios e bares, como estilo musical o samba-canção, abolerado e lento, e os boleros, nos quais o sofrimento, a tristeza e a dor eram a espinha dorsal das canções. Nesse gênero musical, as mulheres, na maioria das vezes, eram retratadas pelos compositores de forma negativa, ou seja, eram falsas, traiçoeiras, volúveis, ingratas, não confiáveis.²¹⁷

²¹⁵ MATOS, M. I. S. **Por uma história da mulher**. Bauru, SP: EDUSC, , 2000. p. 16-17.

²¹⁶ Os anos 40 e 50 são conhecidos como a era de ouro do rádio no país. Foi o período de maior desenvolvimento de suas formas artísticas, em que ele se impôs como uma referência cultural fundamental, num contexto em que o Rio de Janeiro e mais especificamente a Rádio Nacional, destacavam-se como os carros-chefes na radiofonia brasileira, e os então chamados “reis” e “rainhas” do rádio, Jorge Goulart, Francisco Carlos, Ivon Cury, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, “Black-out”, Emilinha Borba, Nora Ney, Dalva de Oliveira, Marlene, Angela Maria, etc., faziam a glória do rádio. AVANCINI, M. Marlene e Emilinha nas ondas do rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. **História e Perspectiva**. Uberlândia, v. 3, 1990, p. 113-35.; e CALDAS, W. **Luz neon: canção e cultura na cidade**. São Paulo: Studio Nobel/ Sesc, 1995 (Coleção cidade aberta).

²¹⁷ MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

A Bossa Nova, por sua vez, passou a cantar mulheres que, com seu “balanço”, tinham o poder de conquistar e deixar os homens apaixonados ao contemplá-las, diferenciando-se do samba-canção e da malandragem do samba de morro.

Os dois principais compositores da Bossa Nova e, sem dúvida alguma, os que melhor descreveram a mulher, especificamente, a mulher carioca, foram Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Uma das várias canções com a temática é “Ela é carioca”²¹⁸. Na canção, a dupla de compositores exalta a beleza da mulher carioca que possui, entre outros predicados, um jeitinho de andar diferenciado e nos olhos a beleza do Rio de Janeiro ao luar.

Várias canções da dupla de compositores retrataram de forma poética a mulher, mas a canção que mais marcou os brasileiros e também muito conhecida e executada em outros países é “Garota de Ipanema”²¹⁹.

A garota de Ipanema admirada por Tom Jobim e Vinícius de Moraes era Heloísa Eneida Menezes Pais Pinto, a conhecida Helô Pinheiro (sobrenome de casada). Helô tinha apenas 15 anos quando encantou os poetas ao passar constantemente em frente ao Bar Veloso, que ficava na Rua Montenegro, onde ela morava.

A exaltação à garota bonita que transitava por Ipanema e a admiração platônica dos autores, tornaram Helô e Ipanema conhecidas no mundo inteiro. A canção foi lançada no show “Encontro”, que estreou em 02 de agosto de 1962, na

²¹⁸ “Ela é carioca/ Ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar/ Nem ninguém tem carinho assim para dar/ Eu vejo na cor dos seus olhos/ As noites do Rio ao luar/ Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu/ Vejo o mesmo mar/ Ela é meu amor, só me vê a mim/ A mim que vivi para encontrar/ Na luz do seu olhar/ A paz que sonhei/ Só sei que sou louco por ela/ E pra mim ela é linda demais/ E além do mais/ Ela é carioca/ Ela é carioca.” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim, **Ela é carioca**, 1963.)

²¹⁹ “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ È ela menina/ Que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar/ Moça do corpo dourado/ Do sol de Ipanema/ O seu balançado é mais que um poema/ É a coisa mais linda que eu já vi passar/ Ah, porque estou tão sozinho/ Ah, porque tudo é tão triste/ Ah, a beleza que existe/ A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha/ Ah, se ela soubesse/ Que quando ela passa/ O mundo inteirinho se enche de graça/ E fica mais lindo/ Por causa do amor.” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim, **Garota de Ipanema**, 1963.)

boate *Au Bom Gourmet*, em Copacabana, estrelado por João Gilberto, Tom Jobim, Os Cariocas e Vinicius de Moraes, gravada em 1963.

A canção “Garota de Ipanema” teve muitas gravações, em diversos países, com diferentes intérpretes. Os mais comentados intérpretes que gravaram a canção fora do Brasil foram: Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Sara Vaughan, entre outros. A canção rende, atualmente, em direitos autorais, por ano, aos herdeiros dos compositores, R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais).²²⁰

Os estereótipos presentes nesses estilos musicais não eram fechados, unívocos, mas se compunham como combinação de tipos e valores articulados ao processo de produção de subjetividade daquele contexto histórico e social: o modelo da mulher moderna ao lado da mulher recatada; o ideal de ascensão social e o modo de vida urbano, constituíram padrões que, efetivamente, circularam pela sociedade brasileira.

Algumas canções do período retratavam o destino de algumas mulheres em sofrer caladas, mas muitas outras canções apresentavam mulheres modernas e desinibidas. Há de se destacar, que é muito importante na análise de canções perceber quem as compôs, ou seja, se foram homens ou mulheres.

Na pré-história do Rock brasileiro, várias canções já retratavam um novo modelo para o qual as jovens do período, final da década de 60, seguissem. A intérprete que mais se destacou nesse momento foi Celly Campello, com suas canções ingênuas e adocicadas, mas que já traziam uma novidade, ou seja, a vontade de questionar regras da sociedade e ir à luta pelos seus sonhos e desejos, mesmo que esses fossem o direito a namorar quem quisesse, ir à praia bronzear-se ou, ainda, vestir-se de forma mais moderna. Uma canção que ilustra essa nova predisposição é *Banho de Lua*²²¹. A novidade da canção aparece justamente na

²²⁰ Informação retirada de: **Veja**, São Paulo, 7 agosto 2002, p. 128.

²²¹ “Fui à praia me bronzear/ Me queimei, escureci/ Mamãe bronqueou, nada de sol/ Hoje só quero/ A luz do luar/ Tomo um banho de lua/ Fico branca como a neve/ Se o luar é meu amigo/ Censurar ninguém se atreve/ Mas é tão bom sonhar contigo/ Oh!, luar tão cândido/ Tim, Tim, Tim/ Raio de lua/ Tim, Tim, Tim/ Baixando vem ao mundo/ Oh!, lua/ A cândida lua vem.” (F. Migliacci e B. de Fellipi. Versão: Fred Jorge, **Banho de Lua**, 1960.).

referência à praia que nas décadas anteriores era utilizada somente para banhos medicinais e que na canção aparece como forma de lazer, na qual os corpos estão expostos e a sensualidade se coloca mais explícita, não sendo adequada a “moças de família”. Mesmo assim, na Pré-História do *Rock*, as moças ainda eram consideradas bem comportadas, tanto no modo de agir, quanto no modo de se vestir.

Podemos perceber essa ambigüidade de padrões de comportamento das moças da época em Celly Campello, que cantava a liberdade mas era conservadora no modo de agir.

Analisando os diferentes perfis de juventude da década de 60, percebe-se que os jovens também podiam ser apaixonados, amantes, traídos, traidores, alegres, tristes, apresentando crônicas de amores maduros.

Os anos 60 geralmente são lembrados pela ditadura militar, torturas, perseguições, protestos, passeatas, reivindicações, mas também podem ser lembrados pelas canções românticas, de poesia muitas vezes simples, nas quais percebe-se a pureza ao falar de amores.

O amor e a paixão dos jovens perpassam a maioria das lembranças da década, mas, apesar da pureza desses jovens, esses sentimentos, algumas vezes, eram sufocados por mecanismos de controle social: acusações e pressões, para de alguma maneira domesticá-los, adequá-los ao ideal esperado por instituições (igreja, escola) e pela família. Contudo, apesar de todas as dificuldades, os jovens lutaram pela vontade de amar, de serem livres e fazerem suas opções. Podemos perceber a tentativa de controle social numa carta enviada para a revista “O Cruzeiro”:

“EUNIDES, Porto Alegre – ‘Minha mãe acha que devo esperar um pouco.’

Já que você cometeu a leviandade de casar-se após um período muito curto de namoro, sem conhecer direito o rapaz a quem unia o seu destino, não cometa agora outro erro, separando-se dele com a mesma rapidez. Achamos que sua mãe tem razão quando lhe diz que espere. Quem sabe se você com paciência, com boa vontade, com amor, não terá uma influência decisiva na vida desse rapaz? Procure aliar-se aos pais dele que, certamente, terão o maior prazer em ajuda-la na obra de recuperação do filho. Você tem responsabilidade nesse casamento. Uniu-se ao rapaz ‘para o melhor e para o pior’. Não tire dos ombros assim, com tanta naturalidade, a sua obrigação.”²²²

Percebe-se, com essa resposta a carta de uma garota para a revista “O Cruzeiro” que, existencialmente, os jovens concentravam suas experiências na área do privado, do individual, do particular, elaborando uma subjetividade especial que os levou a quebra de certos tabus da sociedade daquele período como, por exemplo, casar-se rapidamente e com mesma velocidade pensar em se separar. Mas, como podemos perceber na resposta, tais atitudes juvenis eram muito criticadas pela sociedade em geral.

Os jovens daquele momento histórico, assim como qualquer jovem de qualquer contexto, queriam namorar, passear com seus amores, sonhar, aproveitar a vida e toda energia presente na juventude, sem obrigações sérias futuras como, por exemplo, o casamento, que poderia ser aceito como uma conseqüência e não uma imposição e/ou obrigação, enfim, ter o direito de modificar todas as regras da sociedade consideradas ultrapassadas.

Mesmo assim, a quebra de certos tabus, das restrições impostas pela sociedade não ocorreu facilmente. Os jovens chegaram gradativamente levantando questões e rebelando-se contra as regras consideradas ultrapassadas, mesmo carregando algumas permanências herdadas de gerações anteriores, trazendo fortes resquícios de uma moral cristã e conservadora. Nesse sentido, os namoros ainda eram controlados – dias específicos para acontecer, horário para

²²² Da mulher para a mulher. **O Cruzeiro**, Ano XXXIII, n. 11, 24 dez. 1960. p. 74.

começar e acabar, lugares selecionados pelos pais. A virgindade das jovens ainda era uma exigência, assim como o casamento legalizado e abençoado pela Igreja, como no caso de Celly Campello.

Em meados da década de 60, o laquê nos cabelos continuava em moda, com o chamado pega-rapaz²²³ sobre a testa e os penteados tipo *twist*²²⁴. As mulheres começavam a usar as “escandalosas” calças compridas, mas, sem dúvida alguma, a grande novidade da década foram as minissaias, adotadas pelas jovens da Jovem Guarda e também da Bossa Nova. As roupas dos artistas da Bossa Nova não eram tão extravagantes se comparadas às do movimento Jovem Guarda e da Tropicália, as atitudes ainda eram retraídas e controladas.

“Com a mesma franja e o mesmo jeito de adolescente amuada, está aqui a ex-musa da bossa-nova, a moça que popularizou Zé Queti e trouxe o morro para Copacabana, que lançou Maria Betania e o Carcará, a tão falada Nara Leão, um grande sucesso. E que, no entanto, continua a mesma, apesar desse vestido Pierre Cardin, desses sapatos Yves Saint Laurent, trazidos da Itália...”²²⁵

Como podemos perceber na reportagem sobre Nara Leão, outras novidades surgiram, como os vestidos tubinho, as calças coladas ao corpo de cintura baixa, *Saint-Tropez*, e, ainda, a coqueluche do momento, o biquíni duas peças que, cada vez mais, iria diminuir, sem esquecer as calças boca-de-sino ou pata de elefante, sem dúvida, indispensáveis às garotas modernas.

Apesar de todas as críticas, restrições e proibições dos pais e da sociedade, a sensualidade das jovens começava a despontar em outros ambientes, como as praias, as festas, os cinemas. Aos poucos, novos hábitos foram aparecendo, a necessidade de sentir-se sensual e livre foi surgindo e ganhando adeptas por todo

²²³ Mecha de cabelos displicentemente colocada sobre a testa.

²²⁴ Mais conhecido em algumas cidades do Brasil como “banana”, penteados esculpidos à base de laquê e, em alguns casos, com o auxílio das famosas esponjas de aço Bom Bril.

²²⁵ Nara descobre alegria. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 abril 1966. 2^o. Caderno, p. 5.

o Brasil. Percebemos essa forma de comportamento, por exemplo, em Wanderléa uma das principais representantes do movimento Jovem Guarda.

Wanderléa Salim é de descendência Libanesa, e nasceu em Governador Valadares, Minas Gerais, no dia 05 de junho de 1946. Depois de uma carreira infantil bem sucedida, aos 9 anos conseguiu um contrato para gravação, cantando boleros em castelhano. Depois da gravação do disco “Meu Anjo da Guarda”, Wanderléa começou fazer muito sucesso entre os jovens paulistas e cariocas com suas canções e, posteriormente, quando idealizaram o Programa Jovem Guarda, ela fazia parte juntamente com outros jovens artistas, mas com uma diferença, formava um trio com Roberto Carlos e Erasmo Carlos na apresentação do programa.

Apesar da descendência e da criação conservadora, Wanderléa questionou os padrões da época, impostos para as moças, e tornou-se desde muito cedo cantora. Logo, seu jeito descontraído e sua forma de vestir, com minissaias e, posteriormente, com microssaias, considerada escandalosa para algumas mulheres conservadoras da época, chamaram a atenção das(os) fãs e da imprensa.

No entanto, não foi somente Wanderléa que despertou amores e ódios na década de 60, várias cantoras surgiram na música popular brasileira, influenciando, sendo admiradas e lançando moda: a musa dos lindos joelhos da Bossa Nova, a já citada Nara Leão; na Jovem Guarda, a Ternurinha Wanderléa, o Queijinho de Minas, Martinha; a Fada Rosemary, a jovem Maria Bethânia com seu olhar e canto fortes e agressivos, a mutante Rita Lee, entre várias outras.

As canções da década de 60 idealizavam perfis femininos, ditos, na maioria das vezes, pelo “eu” masculino, que sugeriam que a jovem fosse, acima de tudo, moderna, avançada, mas a igualdade entre os sexos e a liberdade proposta por alguns se chocavam com as considerações de outros compositores, que tinham uma grande parcela da sociedade como aliados e que continuavam

achando que a mulher deveria possuir outros predicados, como ser recatada, prendada, submissa, boa mãe, esposa fiel, passiva.

Um exemplo desse tipo de comportamento podemos ver em “Minha Namorada”.²²⁶ Apesar das mudanças propostas pelas atitudes das artistas e, principalmente, em algumas canções, certos compositores ainda persistiam em aconselhar as moças.

“O mito da sedução da mulher infantilizada, dependente e ao mesmo tempo erótica traz em seu cerne uma supervalorização do corpo como o bem máximo a ser atingido, sendo usado, com frequência, associado ao consumo e valorização de bens materiais. Esse fato, nas classes de baixa renda, pode gerar nas mulheres uma baixa auto-estima pois a luta pela vida as leva freqüentemente a um desgaste físico precoce (...) Passam a sentir-se desvalorizadas e, portanto, fragilizadas, o que predispõe a manter intacta a dominação masculina”.²²⁷

Essa infantilização da mulher e os conselhos de um “homem experiente” ou a indicação de um caminho a ser seguido pela mulher, geralmente compatível às normas sociais, aparecem na canção de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, mas também em várias do movimento Jovem Guarda, como em “Pobre Menina.”²²⁸

²²⁶ “Se você quer ser minha namorada/ Ah, que linda namorada/ Você poderia ser/ Se quiser ser somente minha/ Exatamente essa coisinha/ Essa coisa toda minha/ Que ninguém mais pode ser/ Você tem que me fazer um juramento/ De só ter um pensamento/ Ser só minha até morrer/ E também de não perder esse jeitinho/ De falar devagarinho/ Essas histórias de você/ E de repente me fazer muito carinho/ E chorar bem de mansinho/ Sem ninguém saber por quê/ Porém, se mais do que minha namorada/ Você quer ser minha amada/ Minha amada, mas amada pra valer/ Aquela amada pelo amor predestinada/ Sem a qual a vida é nada/ Sem a qual se quer morrer/ Você tem que vir comigo em meu caminho/ E talvez o meu caminho seja triste pra você/ Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos/ Os seus braços o meu ninho/ No silêncio de depois/ E você tem que ser a estrela derradeira/ Minha amiga e companheira/ No infinito de nós dois.” (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, **Minha Namorada**, 1965.).

²²⁷ GONÇALVES, N. T. Escutando a voz das mulheres. In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001. p. 98.

²²⁸ “Pobre menina não tem ninguém/ Tão pobrezinha ela mora em um barracão/ E todo mundo quer magoar seu coração/ A mim não interessa quem sejam seus pais/ Porque pobre menina eu te quero demais/ Pobre menina não tem ninguém/ Vive mal vestida em seu bairro a vagar/ Em toda sua vida só tem feito chorar/ Como num conto de fadas nós vamos casar/ Então toda tristeza vai acabar.” (B. Russel e W. Farrell. Versão: Leno, **Pobre Menina**, 1966.)

Mas, essa dependência feminina, mesmo que contra a vontade da mulher, não era notada somente nas canções dos diferentes movimentos da época, e, sim, pode-se perceber na vida das jovens que participavam do campo musical-artístico. Um exemplo dessa relação imposta é o de Maria Bethânia, que para tornar-se cantora, teve que ser “protegida” pelo irmão Caetano. Segundo Caetano:

“Suas saídas noturnas não foram aceitas por meu pai sem restrições. Na verdade, ele chegou a decidir-se por proibi-las, e só não o fez porque encontrou uma solução que era mais ou menos conciliatória e resultou muito produtiva: ele me disse que, já que eu advogava com tanta ênfase a frequência de Bethânia em eventos culturais como necessária para sua formação de menina especial, ele admitia que ela saísse à noite, desde que fosse sempre comigo e que eu fechasse com ele um compromisso de responsabilidade por ela.”²²⁹

As jovens, poderiam não ser dependentes dos homens, mas nesse caso poderiam ser julgadas como apáticas. Essa ‘apatia’ das jovens poderia ir além do amor, sendo indiferentes no que diz respeito à coragem e à valentia de certos “cabeludos- machões”, uma atitude imperdoável, pois mexia com o principal atributo que um jovem poderia ter. Pode-se perceber essa afirmação na canção “Os sete cabeludos”.²³⁰

Nessa canção, o desinteresse de Lili com relação à briga que ocorria por sua causa sugere que, apesar de toda a mudança comportamental que estava

²²⁹ VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 61.

²³⁰ “Tudo começou/ Quando a Lili foi à esquina/ E a turma da outra rua/ Se empolgou com a menina/ Lili meio sem jeito/ Sorriu alegremente/ Mas viu que os olhares eram bem diferentes/ Um cara esquisito/ O seu braço segurou/ E um beijo da Lili/ O atrevido roubou/ Eu vinha no meu carro/ Em doida disparada/ Com sete cabeludos/ Pra topar qualquer parada/ Foi quando de repente/ A cena eu avistei/ E o freio do carango/ Bruscamente eu pisei/ Sem mesmo abrir as portas/ E sem botar as mãos/ Pulamos todos Sete/ Para entrar em ação/ Brigamos muito tempo/ Rasgamos nossas roupas/ Fugimos da polícia/ Que já vinha feito louca/ Porém maldita hora/ Que eu fui olhar pra trás/ A cena que eu vi/ Não esqueço nunca mais/ Lili toda contente/ Na esquina conversava/ Com o cara esquisito/ Que a pouco lhe beijava/ Estava indiferente/ Aquela confusão/ Lili era bonita mas não tinha coração/ Então juramos todos Sete/ Palavra de rapaz/ Que por garota alguma/ Não brigamos nunca mais.” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, **Os sete cabeludos**, 1964.)

acontecendo, a mulher continuava sendo descrita com adjetivos negativos, como a frieza e a ingratidão, quem sabe como inerentes à identidade feminina.

Outra canção de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra “Coisa mais linda”²³¹, mostra um homem, “apaixonado e que não é correspondido por sua “musa”.

Nota-se, portanto, nessas canções que, apesar de todas as tentativas de modernidade e de todas as novidades da década, muitos valores morais e familiares das décadas anteriores continuavam presentes nas vidas das moças. O casamento e a virgindade das jovens continuavam muito valorizados pelas famílias, como na década anterior, o jeito de namorar continuava reprimido e continuava-se apregoando as “prendas” das moças. A quebra de certos tabus demoraram para algumas garotas como, por exemplo, para Martinha:

“...Foi apenas namoro, sem sexo. Quis me guardar para noite de núpcias, que acabou não acontecendo. Éramos ambos muito temperamentais e, por causa disso, nossa relação foi muito tumultuada e acabou. Um dia, o Toninho simplesmente desapareceu, me abandonou para ficar com a cantora Vanusa.”²³²

Nesse depoimento, podemos perceber que, por mais que algumas jovens tentassem se modernizar, ainda carregavam o estigma das gerações anteriores²³³. Mas outras já usufruíam uma certa liberdade, pois, eram os anos da pílula contraceptiva.

²³¹ “Coisa mais bonita é você, assim/ Justinho você, eu juro/ Eu não sei por que você/ Você é mais bonita que a flor/ Quem dera a primavera da flor/ Tivesse todo esse aroma de beleza/ Que é o amor/ Perfumando a natureza numa forma de mulher/ Porque tão linda assim/ Não existe a flor/ Nem mesmo a cor não existe/ E o amor/ Nem mesmo o amor existe/ E eu fico um pouco triste/ Um pouco sem saber/ Se é tão lindo o amor/ Que eu tenho por você.” (Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, **Coisa mais linda**, 1961.).

²³² Entrevista da cantora Martinha na qual analisa seu namoro com o cantor Antonio Marcos, na época da Jovem Guarda. **Revista Contigo!**. São Paulo: abril, 1988.

²³³ Intuitiva e moderna, a Jovem Guarda às vezes parece perceber, de longe, algumas transformações ao nível da sexualidade, que pediam com urgência para serem aceleradas. Limitada e tradicional, herdeira de uma mistura confusa de repertórios simbólicos, (assim como a própria mistura musical), assentava-se nos valores do conservadorismo popular, na moral cristã ou nas regras hipócritas da burguesia. Mas sua riqueza vinha dessa tensão.

“A possibilidade de arbítrio sobre o próprio corpo e o acesso a uma sexualidade não reprodutiva foi, sem dúvida, uma das principais conquistas das mulheres (...) as mulheres puderam programar suas vidas e exercer tanto sua vida profissional como também a própria experiência da maternidade de forma mais satisfatória.”²³⁴

Um exemplo de moça que tentava usufruir de sua liberdade, é Nara Lofego Leão em 1956, que com 14 anos, começou a ter aulas de violão em Copacabana com Roberto Menescal e Carlos Lyra, prática muito criticada na época, pois o violão era considerado instrumento de malandros e freqüentadores desocupados da noite. Além disso, a musa da Bossa Nova viajava com seu namorado Ronaldo Bôscoli, para a prática de pescarias e caça submarina.

Outra cantora de destaque no período e que, assim como Nara Leão, chamava a atenção por suas “extravagâncias” era Elis Regina.

Elis Regina de Carvalho Costa nasceu em Porto Alegre em 1945 e, assim como Wanderléa, iniciou sua carreira muito jovem. Desde os 11 anos fazia sucesso em Porto Alegre, cantando no programa Clube do Guri e aos 19 anos chegou ao Rio de Janeiro, especificamente, em março de 1962, para iniciar uma nova fase na carreira e tornar-se conhecida nacionalmente.

Assim, em muitas canções dos movimentos musicais da década, a voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico. A mulher, cantora e musa, ficou submetida a uma vontade masculina, que poderia não ser a sua, tornando-se objeto e não sujeito de uma história.²³⁵

²³⁴ ARÁN, M. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFC/CCE/UFSC, 2003. v. 11, n. 2. p. 404.

²³⁵ SANTA CRUZ, M. A. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

Ainda assim, apesar do discurso sexista de muitos homens, a “garota papo-firme”²³⁶ ou “barra limpa”²³⁷, considerada formidável, notável, era o que alguns jovens, num primeiro momento, desejavam de uma mulher. Vemos esses “atributos” colocados de forma clara na canção “É papo firme”.²³⁸

Nessa canção, a representação feminina construída apresenta algumas imagens que explicitam visões mais voltadas para o “dever-ser” do que para o “ser”, num processo de construção dos perfis de comportamento de gênero regido por uma dinâmica de relações de dominação²³⁹, à medida que essa representação é construída por olhares masculinos.

Dentre essas imagens do “dever-ser”, os maiores atributos que uma “gatinha”²⁴⁰ poderia ter seriam, de acordo com esses olhares masculinos, estar por dentro da “onda” ou de todos os assuntos da moda, ser bem informada; dirigir, o que não era muito comum às mulheres e, ainda, se possível, em alta velocidade; gostar de praia e de toda sensualidade presente nessa forma de lazer, assim como da noite; usar minissaia, para mostrar as formas do corpo; falar gírias, para dar continuidade à forma diferenciada de comunicação escolhida pelos jovens; discutir política; amar os cabeludos e seus embalos, festas, corridas e viagens ou, simplesmente, amar um homem, de preferência maduro para ensinar-lhe sobre a vida.

²³⁶ Expressão utilizada para designar uma garota desinibida, moderna, interessante aos olhos dos rapazes e muito segura.

²³⁷ Expressão utilizada pelos jovens da época, que significava o mesmo que “estar tudo bem”, ou seja, que não havia nenhum tipo de impedimento para a realização de um programa ou, ainda, para dizer que uma garota era moderna, “legal”.

²³⁸ “Essa garota é papo firme/ É papo firme, é papo firme/ Ela é mesmo avançada/ E só dirige em disparada/ Gosta de tudo que eu falo/ Gosta de gíria e muito embalo/ Ela adora uma praia e só anda de minissaia/ Está por dentro de tudo/ E só namora se o cara é cabeludo/ Essa garota é papo firme, é papo firme/ Se alguém diz que ela está errada/ Ela dá bronca, fica zangada/ Manda tudo pro inferno/ E diz que hoje isso é moderno.” (Ronaldo Corrêa e Donaldson Gonçalves, **É papo firme**, 1966.).

²³⁹ MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

²⁴⁰ Maneira carinhosa de se chamar uma jovem, aos poucos, transformou-se em adjetivo.

As jovens apareciam nas canções dos movimentos, principalmente quando escritas por homens, devendo assumir o perfil da mulher ativa, sensual, aparentemente liberada e, acima de tudo, segura, valente e desinibida das imposições familiares e da repressão sexual, mas, ainda assim, ela não poderia deixar de lado a feminilidade, a meiguice e, principalmente, a dependência do amor e do dinheiro masculino, juntamente com a necessidade de sentir-se amada. Um exemplo dessa dependência pode-se verificar com relação ao trabalho, pois, segundo Áran:

“... nos anos 60 e 70 o trabalho feminino era considerado pelos homens e pelas mulheres [principalmente pelos homens] uma questão econômica, caracterizado como o segundo salário, uma forma de a mulher ajudar nas despesas do lar...”²⁴¹.

Ao pensar, portanto, nessas representações do feminino nas canções, cabe destacar a noção de sujeito sociológico e de identidade das mulheres do período. A identidade dessas jovens era formada na “interação” entre o eu e a sociedade. Segundo Hall:

“O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.”²⁴²

As transformações que estavam ocorrendo traziam consigo antigos valores, mas isso não era empecilho para que essas jovens tentassem afirmar sua sexualidade e fazer disso uma forma de rebeldia às imposições repressivas da sociedade.

²⁴¹ ARÁN, M. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFC/CCE/UFSC, 2003. v. 11, n. 2. p. 403.

²⁴² HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 11.

“... nos anos 60 e 70 do século passado, assistimos a um certo deslocamento das mulheres do destino da maternidade, provocado pela possibilidade concreta de separar a sexualidade da reprodução, com o advento da pílula contraceptiva. A partir daí, não só as mulheres puderam se ver livres de uma função quase que imposta a seus corpos, como também exerceram o ato da escolha de terem ou não filhos.”²⁴³

Por outro lado, crescia a tensão entre gerações. As novas formas de comportamento ajudaram na mudança comportamental da sociedade, sem que na época, os próprios agentes percebessem. Foi o caso de Rita Lee, do conjunto “Os Mutantes”.

Rita Lee Jones nasceu em 31 de dezembro de 1947, filha de Charles Jones e Romilda Padula. É a caçula das irmãs, Mary Lee, mais velha e Virgínia Lee, a filha do meio.

Quando criança, teve aulas de piano, como boa parte das meninas “de família”, mas já na adolescência gostava de tocar bateria nas festas da escola, que participa escondida do pai. Estudou no Liceu Pasteur, colégio tradicional de São Paulo de orientação francesa, no bairro da Vila Clementino, mas Rita Lee passou a infância e a adolescência na Vila Mariana, bairro de classe média de São Paulo.

Em 1962, perto de completar 15 anos, Rita em vez de uma formatura, pediu ao pai uma bateria de presente. Em 1963, já começava a participar de programas para descoberta de novos talentos com um conjunto formado somente por meninas²⁴⁴. Depois de várias formações do conjunto inicial e de outros, Rita conheceu Arnaldo (seu futuro marido) e Serginho, dois irmãos que também gostavam de Rock e Beatles. Logo formaram um novo conjunto, que, posteriormente, veio a se tornar Os Mutantes.

²⁴³ ARÁN, M. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFC/CCE/UFSC, 2003. v. 11, n. 2. p. 404.

²⁴⁴ O primeiro programa que Rita participou com suas amigas de adolescência, foi o de Miguel Vaccaro Netto, na Rádio Record. Nessa época, Rita e suas amigas já eram fãs do quarteto Beatles.

Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio eram amigos dos Tropicalistas, participaram de vários Festivais, viajaram para vários países europeus, viveram em comunidade e experimentaram todos os tipos de drogas. Em 1972, depois de uma briga com o ex-marido Arnaldo, Rita sai dos Mutantes e dá continuidade a sua carreira solo.

Mas, mesmo com uma carreira solo, sua rebeldia e irreverência continuava. Foi presa em 1976, grávida, por porte e uso de maconha. Ficou um ano em prisão domiciliar.

Mesmo assim, apesar de algumas barreiras quebradas por algumas jovens que participaram dos movimentos da década de 60, ao contrário do que se pode imaginar, apesar de tantas mudanças e novidades, percebe-se que as canções compostas por mulheres, na maior parte das vezes, não traziam comportamentos modernos ou emergentes. A escrita feminina chegava ao ponto da perda total da auto-estima e, muitas vezes, solidificava o conformismo no relacionamento homem/mulher. Nota-se isso nas canções de Martinha, por exemplo, que, apesar da pouca idade na época do movimento, compunha canções românticas, nas quais o desamor era o tema principal.

A paixão arrebatadora das jovens é bem trabalhada na canção “Eu te amo mesmo assim”²⁴⁵, isto é, nada é mais importante que o amor e os sentimentos da moça pelo “rapaz”. A ingenuidade e a rebeldia permeiam toda canção, pois, mesmo sabendo da desaprovação de “toda gente” e de “outra namorada”, a confiança no namorado permanece, jamais se incomodando com outras opiniões e sem sentir a necessidade de aprovação da sociedade. Mas, ao analisar esse tipo de

²⁴⁵ “Vieram me contar que você diz que não me quer/ Mas que você me tem a hora que você quiser/ Estou apaixonada e você tem pena de mim/ Não ligo e só respondo que eu te amo mesmo assim/ Fiquei até sabendo de uma outra namorada/ E que por causa dela você já não pensa em nada/ Eu só não compreendo/ O que esta gente quer de mim/ Não ligo e só respondo que eu te amo mesmo assim/ Todo mundo diz que você faz o que bem quer/ A mim só interessa mesmo o que você disser/ E mesmo que você disser que não gosta de mim/ Não ligo e só respondo/ Que eu te amo mesmo assim.” (Martinha, **Eu te amo mesmo assim**, 1966.).

relação, devemos atentar para a idéia de que o peso do aspecto simbólico é importante, porque supõe a adesão dos dominados às categorias que embasam sua dominação. Deve-se perceber, portanto, as práticas e discursos que garantem o consentimento feminino às representações dominantes da diferença entre os sexos. Segundo Soihet:

“Definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação – que é uma relação histórica, cultural e lingüisticamente construída – é sempre afirmada como uma diferença de ordem natural, radical, irredutível, universal. O essencial é identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como natural e biológica a divisão social dos papéis e das funções (...) A aceitação pelas mulheres de determinados cânones não significa, apenas, vergarem-se a uma submissão alienante, mas, igualmente, construir um recurso que lhes permitam deslocar ou subverter a relação de dominação. (...) A noção de resistência torna-se, dessa forma, fundamental nas abordagens sobre as mulheres.”²⁴⁶

Mesmo nesses casos, provavelmente, as jovens não tiveram a percepção do quanto estavam à frente do seu tempo, ao falar de um amor juvenil e de sentimentos que quase não eram levados a sério. Mas essas jovens pertenceram a um pequeno grupo, conceitualmente inovador e modificador das significações usuais sobre o feminino, assimiladas pelo conjunto da sociedade naquele período, apesar das permanências presentes na vida dos jovens participantes dos movimentos e nas várias canções escritas por eles e, principalmente, em reportagens e propagandas de revistas da época voltadas para o público feminino, como essas da revista “O Cruzeiro”:

“Plavinil para economia e beleza em seu lar!

²⁴⁶ SOIHET, R. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, N. (org.). **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 107

Com sua máquina de costura, suas linhas comuns, seu bom gosto, pouco trabalho e pouquíssimo dinheiro, Você pode aumentar, com Plavinil, o conforto e a economia em seu lar. Aproveitar estas idéias práticas para tornar-se ainda mais admirada pelo seu marido e pelas suas amigas...”²⁴⁷

Na propaganda, pode-se perceber que, apesar da nova tendência inovadora do ser feminino que já despontava naqueles anos, ainda o que boa parte da sociedade e, principalmente, dos homens “admirava” em uma mulher, eram as prendas domésticas, como saber fazer trabalhos manuais: costurar, passar, cozinhar, lavar, de preferência com muita economia para o marido, como na propaganda do sabão em pó Omo:

“Isto sim, é economia! Lavei toda esta roupa com apenas 3 punhados de NOVO OMO!

Ela colocou 3 bons punhados de NOVO OMO na água e mexeu: rapidamente formou-se uma espuma abundante, duradoura... e diferente. Neste molho ela pôs primeiro os lençóis, esfregou um pouco, enxaguou, torceu e os estendeu no varal. Depois, no mesmo molho, pôs as camisas, lenços e meias. Em seguida, as roupas das crianças. Mais cedo do que podia pensar, havia lavado pelo menos 30 peças – todas no mesmo molho!

Olhou as roupas no varal e alegrou-se: as roupas de cor estavam mais coloridas, e as roupas brancas possuíam brilho em sua brancura. E delas vinha um delicioso ‘perfume de limpeza’!

NOVO OMO é realmente diferente – é o mais aperfeiçoado detergente que existe. Lava melhor... e economiza – porque lava mais roupas num só molho. Faça como ela – e fique feliz também!”²⁴⁸

Para boa parte da sociedade do período, a felicidade da mulher consistia em saber agradar e economizar para seu marido. A felicidade do relacionamento, portanto, dependia de seus dotes domésticos. Conseqüentemente, se seu marido estivesse feliz, ela também estaria. Segundo Sabat:

²⁴⁷ **O Cruzeiro**, Ano XXIX, n. 50, 28 setembro 1957. p. 23.

²⁴⁸ **O Cruzeiro**, Ano XXXIV, n. 34, 2 junho 1962. p. 57.

“É precisamente em situações como essas que podemos ir aos poucos identificando e traçando pistas de uma pedagogia e de um currículo cultural que se encontram na publicidade. É fácil imaginar que o que quer que seja mostrado num anúncio publicitário – cenários, situações, pessoas, paisagens – tem significativa importância, pois trata-se de um momento que está ali fixado e que, como tal, ele parece estar nos dizendo: este momento está aqui porque ele é importante e faz parte de nossa vida cotidiana. A publicidade não inventa coisas; seu discurso, suas representações, estão sempre relacionadas com o conhecimento que circula na sociedade. Suas imagens trazem sempre signos, significantes e significados que nos são familiares (...)

A presença do texto ou da legenda não anula toda a rede de significados culturais que a leitora e o leitor trazem consigo, impedindo-a/o de fazer inferências que podem ir além da tentativa de fixar sentido pela palavra.”²⁴⁹

Mesmo assim, no final dos anos 50 e na década de 60, algumas barreiras foram ultrapassadas como, por exemplo, sair sozinha com o namorado, sem ser desqualificada; usar roupas e acessórios extravagantes, sem parecer vulgar; dirigir e ter seu próprio carro ou apartamento; trabalhar e ser independente financeiramente. Mas tais barreiras foram difíceis de serem transpostas, pois as jovens sentiram os efeitos coletivos de um posicionamento cultural discricionário contra a mulher liberada, mas à medida que assumiram as responsabilidades na definição dos seus próprios caminhos, já haviam interposto gradualmente a “velha” imagem da mulher às novas significações do “dever ser” e também do novo “ser” feminino.

Um exemplo desse novo comportamento feminino foi Nana Caymmi, que casou-se, teve filhos, separou-se e foi morar com outro homem. Esse novo

²⁴⁹ SABAT, R. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 2001. v. 9, n. 1. p. 12 e 13.

relacionamento com Gilberto Gil causou estranheza para os conservadores da época.

Essas transformações femininas ajudaram também a reforçar e a lembrar aos homens que eles necessitavam fortalecer ou modificar os modelos socialmente definidos para seus comportamentos, evitando a desmoralização e a perda de sua auto-estima, pois a juventude também é vivida de forma diferente em cada um dos gêneros, mesmo se as pessoas pertencem a uma mesma classe social, são da mesma etnia, entre outros elementos. Assim, é importante notar nos jovens participantes dos movimentos musicais-culturais da década de 60, transformaram, assim como as mulheres, os modelos impostos pela sociedade.

“Quanto ao homem, o desempenhar o papel de macho leva-o a assumir atitudes que o distanciam de uma verdadeira relação. É como se ele estivesse desempenhando um papel que lhe foi imposto. Quando os homens conseguem romper com o mito do machismo, permitindo-se mostrar o seu lado frágil, aparece um ser humano sensível que anseia por falar de sentimentos, percebendo enriquecida a sua masculinidade.”²⁵⁰

Desse modo, a desconstrução do mito da mulher: passiva, dentro de casa, pertencente ao mundo privado e do homem provedor, fora de casa, pertencente ao mundo público, tornava-se cada vez mais comum na década de 60. Quando as mulheres, começaram a sair de casa e entrar no mercado de trabalho, abriram espaço para que os homens pudessem ocupar um lugar mais atuante no grupo familiar, demonstrando sua sensibilidade.

²⁵⁰ GONÇALVES, N. T. Escutando a voz das mulheres. In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001. p. 98.

3.2 – PLAYBOYS, CABELUDOS, SUPERBACANAS E BONS RAPAZES: REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO

As representações do masculino, nas canções da década de 60, assim como as do feminino, são múltiplas e ambíguas. Segundo Matos,

“é importante observar as diferenças sexuais enquanto construções culturais, lingüísticas e históricas, que incluem relações de poder não localizadas exclusivamente num ponto fixo – o masculino, mas presente na trama histórica.”²⁵¹

Desse modo, a dominação masculina não pode ser pensada como imutável, em que as relações se reproduzem de forma idêntica. A análise deve articular as relações de poder e as lutas objetivas e subjetivas das mulheres visando transformar as relações sociais, modificando a situação de dominação.²⁵²

Nesse contexto, se as relações de poder não são monolíticas, idênticas, os perfis masculinos também não o são e, portanto, segundo Monteiro:

“... não existem referências imutáveis ou fixas de identidade, elas são múltiplas e colocadas em questão constantemente.”²⁵³

Em decorrência disso, foram observados os perfis emergentes dos jovens da década de 60, como o rebelde, o bom rapaz, o romântico, o lobo, o tremendão, o superbacana, o intelectual, o militante.

Naquele momento, muitos jovens passaram a assumir outras formas de agir e pensar, influenciados pelas idéias transmitidas de maneira eloqüente pelas

²⁵¹ MATOS, M. I. S. Por uma história da mulher. Bauru, SP: EDUSC, 2000. p. 23.

²⁵² Ver: WELZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 2001. v. 9, n. 2.

²⁵³ MONTEIRO, M. Corpo e masculinidade na revista VIP Exame. **Cadernos PAGU**. Revista do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU. Campinas: UNICAMP, 2001. n. 16. p. 260.

canções, pelo cinema e pela literatura, estabelecendo uma circularidade de padrões estéticos, culturais e sociais.

Alguns jovens passaram a valorizar a transgressão e a criticar a moral conservadora das famílias, desajustando os padrões tradicionais. Essa nova forma de manifestação se iniciou com os *playboys*, jovens modernos que faziam de tudo para imitar seus ídolos, na maioria das vezes, norte-americanos, usando jaquetas de couro, *blue jeans* e muita brilhantina, ao estilo de Elvis Presley, James Dean e Marlon Brando, como podemos perceber no depoimento de Ed Wilson, considerado na época um dos “Elvis brasileiros”:

“... era legal você ter a influência americana, até ali a gente consumia os filmes de Hollywood e a música americana, o cinema, os filmes do Elvis, os Rocks, aquela coisa toda, as roupas, as jaquetas todas daqueles caras, a gente olhava “pô, esses caras são demais!”, a lambreta que a gente acabou vivendo essa época de Rock... As lambretas do Rio de Janeiro inteiro se concentravam ali ou na Praça Saenz Pena que fica aqui na Tijuca, que tinha uma concentração muito grande de lambretas, tinha uma concentração muito grande da turma do Rock e eu, o menorzinho de todos, porque minha turma já tinha 23, 24 e eu com 16, 17, quer dizer, ía dançar Rock. Eu ia de calça jeans, sapatinho de lona, camisinha de gola branquinha, aquelas meninas todas, tipo assim, de rabinho, calças jeans, bonitas, as calças eram justas, era uma lambretada, um formigueiro de lambreta e aí abria uma roda no meio, os caras tiravam as meninas pra dançar, é inexplicável, era uma sensação....”²⁵⁴

As “*gangs*” encontravam-se nas esquinas²⁵⁵, com suas lambretas e com seus possantes “carrões” e ali permaneciam até a madrugada, divertindo-se com os famosos “pegas”²⁵⁶, ao som de muito *rock and roll*.

²⁵⁴ Depoimento do cantor e compositor Ed Wilson à autora, realizado em 24 de abril de 1996, na cidade do Rio de Janeiro.

²⁵⁵ A esquina mais famosa onde ocorriam esses encontros era a da Rua Augusta com a Avenida Estados Unidos, na cidade de São Paulo, e na cidade do Rio de Janeiro o calçadão do cinema Imperator, localizado

Nesse momento, surgiram os primeiros cantores de *rock and roll* aqui no Brasil: Carlos Gonzaga, Tony Campello, Demétrius, Wilson Miranda, Ronnie Cord, George Freedman, Cauby Peixoto (na época Ron Cobby), Betinho, Sérgio Murillo, Eduardo Araújo, os quatro rapazes dourados Golden Boys (Roberto, Renato, Ronaldo e Valdir), Ed Wilson, entre outros, conquistando espaços, influenciando e abrindo as portas para a turma do movimento Jovem Guarda, que surgiria posteriormente.

Uma forma de contestação diferenciada foi adotada pela turma da Tropicália e também pelos rapazes do movimento Jovem Guarda. Os jovens adotaram novos estilos de vida, inovando no modo de se vestir, de falar e de se comportar, causando espanto e censura por parte da sociedade do período, pois mexeram com a consciência e com a sensualidade, que foram marcas fundamentais da década.

“... É, realmente foi uma revolução. Essa revolução já vinha acontecendo em outros países, a revolução ou a mudança de comportamento da sociedade, já havia acontecendo fora do Brasil e houve uma adaptação para os costumes brasileiros....”²⁵⁷

Para os homens, as roupas e acessórios extravagantes, calças justas terminadas em boca-de-sino, acompanhadas de cintos, medalhões, anéis enormes, óculos coloridos, macacões de plástico, foram precedidos pelo estilo Beatle – brilhantes terninhos de 4 botões, aliados aos cabelos longos e às botinhas com salto carrapeta – e, juntamente com as gírias, faziam com que as crianças até os jovens, na maioria adolescentes, enlouquecessem.

Um exemplo desse novo estilo adotado por alguns jovens nos anos 60 é Roberto Carlos. Aos sete anos, entrou num conservatório de música para estudar

no subúrbio do Méier. Informações retiradas de depoimentos realizados com os participantes do movimento.

²⁵⁶ Corrida de carros pelas ruas da cidade.

²⁵⁷ Depoimento do cantor e compositor Renato Corrêa, do conjunto vocal Golden Boys à autora, realizado em 23 de janeiro de 1996, na cidade do Rio de Janeiro.

piano e aos nove imitava Bob Nelson. Mudou-se para Niterói – RJ e chegou a trabalhar como auxiliar administrativo do ministério da fazenda. Desistiu da carreira burocrática quando conseguiu uma chance para cantar na Boate Plaza, no Rio de Janeiro, imitando João Gilberto, em 1959.

Após perceber que não era um rapaz da Bossa Nova, começou a cantar e, posteriormente, gravar *Rock and Roll*. Roberto Carlos torna-se um sucesso nacional apresentando o Programa Jovem Guarda e seu estilo irreverente de se vestir desperta ódios e paixões.

A roupa, acessórios e cosméticos deixaram de ser necessidades básicas e passaram a assumir uma identidade visual. Essa identidade significava uma maneira de ser, disseminada com base nos mais variados produtos à venda e enfatizada pela mídia mediante recriações sem fim. Podemos perceber essa recriação da mídia em várias propagandas da época, veiculadas na imprensa, como na revista “O Cruzeiro”:

“Poderia ter sido você...

Mereça das mulheres esses olhares de admiração, que valem como o maior elogio, brilhando também pelo apuro de sua apresentação.

Onde quer que você esteja, realce a sua distinção e a sua personalidade, tendo o cabelo sempre corretamente penteado com Glostora.

Glostora amacia mais e fixa melhor, sem engordurar nem endurecer o cabelo, permitindo assim um penteado de impecável elegância masculina – um penteado acima de tudo natural.”²⁵⁸

Nota-se que a propaganda está inserida num conjunto de instâncias culturais e funciona como mecanismo de representação e operando como constituidora de identidades culturais. Segundo Sabat:

“Muito mais do que seduzir o/a consumidor/a, ou induzi-lo/a a consumir determinado produto, tais pedagogia e currículo culturais, entre outras coisas, produzem valores e saberes; regulam condutas e modos de ser;

²⁵⁸ **O Cruzeiro**, Ano XXXI, n. 21, 7 março 1959. p. 20.

fabricam identidades e representações; constituem certas relações de poder.”

Contudo, pela imagem publicitária, pode-se observar como as relações de gênero estavam sendo vistas pela sociedade do período, ou seja, quais os significados ligados às mulheres e aos homens, e, quais os significantes relacionados aos comportamentos femininos e masculinos desejados socialmente.

Assim como para as mulheres, o vestuário, o penteado acabaram sendo uma marca de identificação dos jovens rapazes e, nesse sentido, agregadores de diversas expressões sociais e veículo de difusão das novas idéias²⁵⁹. Assim, as roupas e adereços, usados pelos participantes dos movimentos musicais-culturais da época, podem ser definidos para além do aspecto material, refletindo o significado de um conteúdo comum a muitas pessoas, isto é, o novo, que se apresentava como moderno, diferenciando-se e, algumas vezes, opondo-se aos padrões das décadas anteriores, das gerações anteriores. Segundo Hobsbawm:

“Estudiosos do processo de ‘modernização’ (...) investigaram os modos pelos quais os poderosos e rígidos sistemas tradicionais podem ser estendidos ou modificados, seja na consciência ou na prática, sem serem oficialmente rompidos, ou seja, nos quais a inovação pode ser reformulada como não-inovação.

Em tais sociedades, também é possível a inovação consciente e radical, mas pode-se supor que existam apenas poucas maneiras de legitimá-la. Ela pode ser disfarçada como retorno ou redescoberta de alguma parte do passado erroneamente esquecida ou abandonada (...) Embora a mudança e inovação que surgem por imposição e importação de fora, aparentemente desvinculadas de forças sociais internas, não precisem necessariamente afetar o sistema de idéias que uma comunidade mantém acerca da novidade (...) em tais ocasiões, mesmo a sociedade extremamente tradicionalista deve chegar a algum tipo de acordo com a inovação circundante e invasora. É claro que ela pode decidir rejeitá-la *in*

²⁵⁹ CORRÊA, T.G. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado*. São Paulo: Papirus, 1989.

toto, e dela se afastar, embora essa solução raramente seja viável durante longos períodos.”²⁶⁰

Nesse sentido, parte dos jovens do período, mesmo propondo inovações conscientes e radicais, não podiam imaginar que se tornariam objetos de consumo, ou seja, o modo de ser, como se vestiam, como andavam, como usavam o cabelo, como falavam, tornou-se indispensável aos olhos dos fãs. Segundo Monteiro:

“As formas de manutenção e monitoramento do corpo são centrais na constituição de uma subjetividade específica do homem. A constituição de uma masculinidade de forma reflexiva requer uma constituição reflexiva do corpo.”²⁶¹

Portanto, os corpos, as roupas e os modos de ser dos artistas, tornaram-se elementos importantes de reflexividade, pois através da criação e recriação dos corpos que as masculinidades específicas se constituíram e se articularam enquanto identidade para o sujeito.

Ainda assim, uma grande parcela da sociedade – jovens que não se adequavam aos perfis dos movimentos Jovem Guarda e Tropicália e também às gerações mais velhas – não concordava com essas novidades e partiam para agressões moral e física, como vemos em depoimentos , como os de Leno e Erasmo Carlos:

“... os caras não gostavam da gente, achavam que a gente era veado, era cabeludo, a gente usava calça justa, cabelo comprido e os homens na época, no Brasil, eram muito conservadores a juventude era conservadora (...) mas eu me lembro que às vezes a gente era ofendido na rua, puxavam pra briga e provocavam por causa da roupa e da maneira da gente se

²⁶⁰ HOBBSAWM, E. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 24.

²⁶¹ MONTEIRO, M. Corpo e masculinidade na revista VIP Exame. **Cadernos PAGU**. Revista do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU. Campinas: UNICAMP, 2001. n. 16. p. 264.

vestir (...) e muitas vezes em shows que a gente ia pelo Brasil, nos clubes, tinha sempre um namoradinho com ciúmes da menina, então eles provocavam e às vezes quebravam alguns “paus” rápidos..”²⁶²

Percebe-se claramente que em alguns encontros entre homens expressa-se o poder e a aspiração à subordinação do outro. Uma das variadas formas encontradas para que ocorra essa subordinação é situar o outro na esfera do feminino, inferiorizá-lo e, em contrapartida, esse outro acabará por “ter que defender” sua masculinidade.²⁶³ Segundo Sabat:

“... é preciso dizer que falar em masculinidade hegemônica não significa dizer que existe uma forma correta de ser homem. Significa, isso sim, dizer que há um padrão construído que envolve determinados tipos de comportamentos, de sentimentos, de interesses. São todos significantes construídos junto a significados que constituem em determinado momento histórico o que é percebido como masculinidade, ou melhor, como a masculinidade, que se opõe à femininidade e que se sobrepõe a outras formas de masculinidade.”²⁶⁴

Desse modo, o comportamento e os valores que, muitas vezes, são aceitos em uma determinada sociedade podem ser rejeitados em outros períodos ou em outras formas de organização social, trazendo desconfiança, agressão ou competição por parte das pessoas que vivenciam tais experiências.

Uma canção que ilustra bem a competição masculina, é “Sabe Você”²⁶⁵ de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Na canção, os autores mostram um caso

²⁶² Depoimento do cantor e compositor Leno da dupla “Leno e Lilian” à autora, realizado em 26 de janeiro de 1996, na cidade do Rio de Janeiro. Ver: PEDERIVA, A. B. A. **Jovem Guarda: cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000. (Brasiliana; Novos Estudos)

²⁶³ RAMIREZ, R. L. Ideologias masculinas: sexualidade e poder. In: NOLASCO, S. (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, cap. 2, p. 75-82.

²⁶⁴ SABAT, R. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos feministas**. Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 2001. v. 9, n. 1. p. 18.

²⁶⁵ “Você é muito mais que eu sou/ Está bem mais rico do que eu estou/ Mas o que eu sei você não sabe/ E antes que o seu poder acabe/ Eu vou mostrar como e por quê/ Eu sei, eu sei mais que você/ Sabe você o que

típico de um rapaz que, apesar de não possuir dinheiro ou poder, possui a destreza de conquistador, de galanteador e com isso consegue amar e ser amado, tornando-se superior ao seu oponente.

Pensando nas canções como registro de uma época, percebe-se um registro histórico dos anseios dos jovens, de suas insatisfações, ansiedades, angústias, ou seja, é um registro expressivo de uma geração que, pela primeira vez, fala do corpo como fonte de prazer, mostrando que também podiam ser sensuais e que o olhar para onde as canções se dirige, na maioria das vezes, é o feminino, isto é, consiste “numa brincadeira narcisista que, ao anunciar as boas novas do país, só o faz para tornar mais sedutores os atributos do conquistador na trama do jogo amoroso”.²⁶⁶

Podemos perceber esses atributos de conquistador em Vinícius de Moraes. O diplomata e poeta nasceu em 19 de outubro de 1913 no Rio de Janeiro. Vinícius presenteou a Música Popular Brasileira com o tom coloquial de suas composições e transformou as mulheres em musas da música. Conhecido pelo seu gosto por mulheres bonitas, casou-se 09 vezes.

A maioria das canções apresentava o homem como agente, dando ênfase nas atitudes radicais perante os fatos, desprezando e criticando valores e regras dominantes. Os temas amor e paixão são constantes e apresentados, muitas vezes, como brincadeira de sedução do conquistador.

As experiências descritas nas canções mostram a auto-afirmação dos jovens do período, sugerindo que o rapaz fosse romântico, experiente, corajoso,

é o amor?/ Não sabe, eu sei/ Sabe o que é um trovador?/ Não sabe, eu sei/ Sabe andar de madrugada/ Tendo a amada pela mão?/ Sabe gostar? Qual sabe nada/ Sabe? Não/ Você sabe o que é uma flor?/ Não sabe, eu sei/ Você já chorou de dor?/ Pois eu chorei/ Já chorei de mal de amor/ Já chorei de compaixão/ Quanto a você, meu camarada/ Qual o que, não sabe, não/ E é por isso que eu lhe digo/ E com razão/ Que mais vale ser mendigo/ Que ladrão/ Sei que um dia há de chegar Isso seja como for/ Em que você pra mendigar/ Só mesmo amor/ Você pode ser ladrão/ Quanto quiser/ Mas não rouba o coração/ De uma mulher/ Você não tem alegria/ Nunca fez uma canção/ Por isso a minha poesia/ Há! Há! Você não rouba, não.” (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, *Sabe você*, s.d.).

²⁶⁶ MEDEIROS, P. T. C. *A Aventura da jovem guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Tudo é História).

valente, bom piloto, com aparência moderna, pois todos esses atributos serviam para conquistar as garotas.

Um dos jovens do período que se adequava a esses estereótipos é Erasmo Carlos. Nascido Erasmo Esteves, em 05 de junho de 1941, no Rio de Janeiro, tornou-se conhecido por suas canções e, também, por seu estilo rebelde e conquistador que o levou a ganhar o apelido de Tremendão. Em seu depoimento, relata um pouco de suas experiências na década de 60:

“Era uma loucura, foi bom você não nascer naquela época, senão eu teria mudado sua vida, porque era uma loucura geral, meninas belíssimas no auditório, filhas de governador, de prefeito, socialites, carros na porta, mustangs, carros importados com motoristas, era uma loucura. A gente ia nos lugares, eu digo íamos, não que a gente andasse todo mundo junto pra lá e pra cá não, mas o que aconteceu comigo, logicamente deve ter acontecido com os outros, então ninguém pagava no restaurante: “não, eu faço questão, que nada”, aí a gente ia comprar uma coisa, as vezes eu ia, eu me lembro que eu ia na Rua Augusta comprar roupa, comprar uma coisa assim, então aí interrompia o trânsito da Rua Augusta, então interrompia o trânsito e a loja ficava cheia, acabava o cara fechando e as pessoas todas tumultuando a loja, derrubando coisas e tudo, aí o cara ficava apavorado, aí a loja do lado, a loja da frente convidando, sabe? daqui a pouco chegava um presentinho: “olha toma uma camisa, olha alí o cara”, aí o cara dava Adeus pra gente, era uma loucura, uma loucura ! (...) a rapaziada agia de uma forma engraçada, eu não sei , os psicólogos é quem tem mais cadeira pra falar disso, mas eles gostavam claro, era geral na juventude, mas eles agiam de maneira diferente. Ficavam com ciúmes e ficavam chamando a gente de bicha, veado, essas coisas todas, é aí que tinham as brigas todas, algumas até famosas, sempre por causa disso, nas cidades do interior então era pior, porque eles ficavam com ciúmes das meninas, porque geralmente namoravam as meninas e as meninas quando a gente ia fazer show, então as meninas se assanhavam e eles ficavam com ciúmes e descontavam na gente, então começava brincadeira, jogar coisas, gelo, então uma vez em Sorocaba eu levei 6 tiros no meu

carro, num Carmanguia que eu tinha, por causa disso, por causa de briga depois do show, lá num clube em Sorocaba.”²⁶⁷

Esses estereótipos de masculinidade que aparecem no depoimento de Erasmo Carlos surgem também na canção “Eu sou terrível”, da dupla Erasmo Carlos e Roberto Carlos.²⁶⁸

A necessidade de auto-afirmação e da busca por uma identidade na juventude aparece na canção de forma incisiva, à medida que afirma a todo momento que “é terrível” vai enunciando seu jeito de ser. O jovem aparece nesta canção, portanto, como um homem misterioso: “...você não sabe de onde eu venho/ Nem o que sou, nem o que tenho...”, e que assume sua prepotência e valentia ao dizer que: “...estou com a razão no que digo/ Não tenho medo nem do perigo...”, ou seja, várias razões para convencer a jovem que não adianta “provocá-lo”, pois ele é experiente com as mulheres e com a vida de um modo geral.

Essa valentia e coragem é sempre acompanhada de muita velocidade e de um amigo inseparável, a “caranga”, que é “máquina quente”, ideal para as “decolagens” em terra firme, para as corridas, que surgem na tentativa de vencer os próprios limites e testar os da “garota” a qual quer impressionar e que recebe o aviso que não vai ser “mole” acompanhá-lo, pois ele “põe mesmo pra derreter” o asfalto das ruas e estradas e também os corações femininos.

Nas canções, ao mesmo tempo em que os jovens descrevem seu poder, sua coragem, astúcia e inteligência; sentimentos como o medo, dependência e até a paixão também surgem. Os temas centrais das canções estavam, como já citado,

²⁶⁷ Depoimento de Erasmo Carlos concedido a autora em 18 de julho de 1996, na cidade do Rio de Janeiro.

²⁶⁸ “Eu sou terrível/ E é bom parar/ De desse jeito/ Me provocar/ Você não sabe de onde eu venho/ Nem o que sou, nem o que tenho/ Eu sou terrível, vou lhe dizer/ Que ponho mesmo pra derreter/ Estou com a razão no que digo/ Não tenho medo nem do perigo/ Minha caranga é máquina quente/ Eu sou terrível/ E é bom parar/ Porque agora vou decolar/ Não é preciso nem avião/ Eu vôo mesmo aqui no chão/ Eu sou terrível, vou lhe contar/ Não vai ser mole me acompanhar/ Garota que andar ao meu lado/ Vai ver que eu ando mesmo apressado/ Minha caranga é máquina quente/ Eu sou terrível.” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, **Eu sou terrível**, 1967.).

na maioria das vezes, relacionados ao amor: conquistas, solidão, desilusão, mas também passam a idéia de uma juventude transviada e contestadora, para a qual a vida está atrelada a um carro, fator principal para as conquistas amorosas, para a auto-afirmação dos jovens, para o desrespeito às regras impostas e para a displicência.

O automóvel surge como um símbolo de juventude e modernidade que contém em si uma multiplicidade de signos, como ascensão social, ostentação, independência e agressividade, extremamente presente nas canções, porque boa parte dos jovens não possuíam automóveis, mas tinham o desejo de possuí-lo, tornando-o peça fundamental no jogo da sedução amorosa. Segundo Guattari:

“É a produção de subjetividade capitalística que tende a individualizar o desejo, e quando é vitoriosa nessa operação, não há mais acúmulo processual possível. Instaure-se um fenômeno de serialização, de identificação, que se presta a toda espécie de manipulação pelos equipamentos capitalísticos (...) Tal pragmática, quando esmagadora, pode atingir tanto o indivíduo quanto o grupo.”²⁶⁹

Nesse sentido, o desejo de possuir um automóvel para se afirmar e identificar-se com um grupo de jovens mostra a vitória, naquele momento, da indústria automobilística e seu poder de manipulação.

Ao mesmo tempo em que as canções do período tentavam radicalizar os padrões de comportamento; apontavam para o sucesso dos equipamentos capitalísticos e traziam os espaços de vivência de alguns jovens do período, nunca antes retratado pelo olhar do próprio jovem.

Esses espaços de socialização dos jovens eram as festinhas, nas quais se encontravam para namorar, tirar suas “casquinhas”²⁷⁰, longe dos olhares dos pais, dançar, conversar, tocar; bem como os cinemas onde iam a fim de verem seus ídolos em filmes, principalmente americanos e também, para alguns jovens, era o

²⁶⁹ GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 233.

²⁷⁰ Brincadeira pré-sexual superficial, sem desdobramentos.

local apropriado para as discussões propostas pelo cinema novo e, também, era onde vários encontros eram marcados e várias paixões tinham início e acabavam; as praias para surfar, conversar, bronzear-se, “paquerar”, tocar violão e que se tornava mais uma opção de lazer em algumas cidades. Segundo Giddens:

“... os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a ‘forma visível’ do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza.”²⁷¹

Assim, a busca desses jovens por locais de socialização, reflexão e prazer, passava, na maioria dos casos, por outros caminhos que não o da instrução, do estudo, das escolas, o que era privilegiado por eles e também nas canções; era o tempo livre, do lazer e, portanto, os espaços de vivência que eram eleitos, privilegiados por esses jovens, eram os relacionados ao ócio, ao lúdico, à diversão e às discussões sobre a situação brasileira.

Ser jovem na década de 60 era repelir os padrões tradicionais, protestar contra o que estava superado e se rebelar contra a sociedade, estabelecendo uma posição crítica. A identidade desses jovens estava permeada por um desejo de reconhecimento social que era almejado por suas atitudes, como ser carismático, centro das atenções, sedutor, galanteador e inteligente, apresentando vários artifícios como a amabilidade, a esperteza ou a virilidade, com o objetivo de encantar, fascinar, atrair. Esses atributos podem ser percebidos em Ronaldo Bôscoli.

Ronaldo Fernando Esquerdo Bôscoli nasceu em 27 de outubro de 1929, no Rio de Janeiro. Na década de 50, trabalhava como repórter de acontecimentos musicais na revista Manchete, passando depois para o jornal Última Hora.

²⁷¹ GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991. p. 27.

Trabalhou como produtor de espetáculos e empresário musical, mas também destacou-se como compositor de Bossa Nova e por seus constantes casos e escândalos amorosos.

Seguindo a linha do “machão” sedutor, alguns jovens despontaram, como Eduardo Araújo com a canção “O bom”.²⁷² O jovem aparece na canção como um sedutor em potencial, pois possui automóvel, não se preocupa em trabalhar, restando muito tempo livre para o lazer e para agradar às jovens, deixando de lado o ideal do homem provedor, responsável²⁷³, características do homem adulto.

O “bom” ainda é independente, esnobe e pertence aos “dez mais”, isto é, “é um dos melhores que se pode encontrar”, demonstrando o quanto o universo masculino nos movimentos podia ser competitivo e hierárquico e, ainda, que tais características atraíam a atenção das jovens, afinal “ter muitas garotas para eles era normal”.

Outra canção da década que aponta um estereótipo masculino é “Superbacana”²⁷⁴ de Caetano Veloso que, ao fazer uma sátira da modernidade e da era tecnológica, faz também uma sátira dos super-heróis, ou seja, dos homens que se consideravam grandes e invencíveis durante o regime militar.

²⁷² “Ele é o bom, é o bom, é o bom/ Meu carro é vermelho/ Não uso espelho pra me pentear/ Botinha sem meia e só na areia eu sei trabalhar/ Cabelo na testa, sou o dono da festa/ Pertencço aos dez mais/ Se você quiser experimentar/ Sei que vai gostar/ Quando eu apareço o comentário é geral/ Ele é o bom, é o bom demais/ Ter muitas garotas para mim é normal/ Eu sou o bom entre os dez mais.” (Carlos Imperial, **O bom**, 1967.)

²⁷³ MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

²⁷⁴ “Toda essa gente se engana/ Então finge que não vê/ Que eu nasci/ Pra ser o superbacana/ Superbacana/ Superbacana/ Superhomem/ Superflit/ Supervinc/ Superhist/ Superbacana/ Estilhaço sobre Copacabana/ O mundo em Copacabana/ Tudo em Copacabana/ Copacabana/ O mundo explode/ Longe muito longe/ O sol responde/ O tempo esconde/ O vento espalha/ E as migalhas/ Caem todas sobre/ Copacabana/ Me engana/ Esconde o superamendoim/ E o espinafre biotônico/ O comando do avião supersônico/ Do parque eletrônico/ Do poder atômico/ Do avanço econômico/ A moeda n.1 do Tio Patinhas/ Não é minha/ Um batalhão de cowboys/ Barra a entrada/ Da legião dos super-heróis/ E eu superbacana/ Vou sonhando/ Até explodir colorido/ No sol, nos cinco sentidos/ Nada no bolso ou nas mãos/ Um instante maestro/ Superhomem/ Supervinc/ Superhist/ Superviva/ Supershell/Superquentão.” (Caetano Veloso, **Superbacana**, 1968.)

No entanto, como podemos perceber na canção, os anos 60 não foram espaço de experiências somente de jovens “terríveis” capazes de derreter corações, que estavam sempre com a razão e não tinham medo do perigo, irônicos, sarcásticos; outros estereótipos também surgiram, como os dos jovens que se esforçavam para parecerem românticos, sedutores, bem comportados, politicamente corretos e engajados.

Alguns jovens da década de 60, mais conhecidos no campo da música popular brasileira como cantores e compositores de “protesto”, participavam da vida política e cultural do País com diversas expressões. Falavam dos problemas do subdesenvolvimento brasileiro, de reforma agrária, de posse de terras, das condições subumanas de vida em algumas regiões brasileiras, principalmente no Nordeste, do desemprego e da ditadura.

Um jovem compositor e cantor que apresentava o estereótipo de politicamente engajado foi Geraldo Vandré. Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu em 12 de setembro de 1935, em João Pessoa, na Paraíba. Foi o primeiro filho do médico José Vandregísilo e de Maria Eugenia. Em 1951, a família mudou-se para o Rio de Janeiro e Vandré que já manifestava a vontade de participar do mundo artístico, encontra um terreno propício. Quando fazia a faculdade de Direito, na Universidade do Distrito Federal, começou a participar do movimento estudantil, integrando o Centro Popular de Cultura da Une.

Como um dos principais expoentes desse grupo de jovens foi o cantor e compositor Geraldo Vandré que, em suas composições, destaca a sua preocupação com a situação vigente no País, como em “ Pra não dizer que não falei das flores”.²⁷⁵

²⁷⁵ “Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais, braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas, campos, construções/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora não espera acontecer/ Pelos campos a fome/ Em grandes plantações/ Pelas ruas marchando indecisos cordões/ Ainda fazem da flor seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores vencendo o canhão/ Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam antigas lições/ De morrer pela pátria e viver sem razões/ Nas escolas, nas

Na canção-manifesto, o compositor deixa uma convocação clara para que as pessoas partam para a ação, para a luta, para a resistência ao regime e contra as péssimas condições de vida no Brasil dos anos 60.

O público dos festivais identificou-se rapidamente com a canção que dizia para os jovens daquele período que eles poderiam modificar suas vidas, a história, sua própria história, tornando-se sujeitos transformadores de seu destino.

Contudo, o status que os jovens conseguem entre seus pares, não lhes garante status algum na vida adulta da sociedade moderna. É importante perceber que o jovem, em momentos e contextos específicos, pode apresentar atitudes, comportamentos classificáveis como “modernos”, “novos” ou “emergentes”²⁷⁶ e, em outros momentos, apresentam-se ligados a uma visão de mundo dita tradicional ou arcaica.²⁷⁷

Esses estereótipos reforçam a idéia de que o homem deve ser trabalhador, responsável, provedor, enquanto o “não-deve-ser” masculino diz respeito ao vagabundo, ébrio²⁷⁸.

Esse estereótipo do homem como provedor e protetor pode-se ver na relação de Nara Leão e Ronaldo Bôscoli. Apesar da liberdade concedida à Nara pelos pais, afinal poucas eram as garotas que podiam viajar sozinhas com o namorado, Bôscoli sentia-se responsável pela moça.

ruas, campos, construções/ Somos todos soldados armados ou não/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais, braços dados ou não/ Os amores na mente, as flores no chão/ A certeza na frente, a história na mão/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando uma nova lição.”(Geraldo Vandré, **Pra não dizer que não falei das flores**, 1968.).

²⁷⁶ Por “emergente” entende-se novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação continuamente criados. WILLIANS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁷⁷ VELHO, G. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

²⁷⁸ MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

“... Sentia-me responsável pela Nara. Meu tesouro particular. Viajávamos pra Cabo Frio: eu, Nara, Menescal e Iara, namorada dele. Dr. Jairo, antes de partirmos, dizia:

– Ronaldo, em você eu confio. Entrego minha filha nas suas mãos.

Pronto. Aquilo bastava pra me deixar louco. Como é que eu ia trair a confiança do pai dela/ Um cara tão legal! Em Cabo Frio, a praia, o sol, o mar, só eu e Nara... Podia ser um paraíso. Para mim, era uma tortura.

Isso sem falar no medo de uma gravidez. Eram tempos pré-pílula, é bom deixar claro. E como esse fato interferiu nos nossos contatos sexuais! Para cada dez minutos de prazer, 20 dias de sofrimento e expectativa...”²⁷⁹

Ainda assim, o romantismo é a marca dos rapazes “comportados”. Vemos uma forma de amor dependente em várias canções, em que a mulher deixa de ser coadjuvante e passa a ser o sujeito principal das canções, a “musa inspiradora”.

Esse tipo de romantismo, podemos perceber nas canções e no estilo de vida de Chico Buarque. Chico Buarque de Holanda, conhecido principalmente como compositor e cantor de música popular, trilhou com êxito o caminho da dramaturgia e incursionou pela literatura ficcional. Uma das características marcantes de sua obra como letrista é a verossimilhança com que retrata o imaginário feminino. Francisco Buarque de Holanda, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1944. Chegou à vida universitária no início da década de 1960, auge do movimento popular e estudantil que precedeu o golpe militar de 1964. Suas primeiras canções, como Pedro pedreiro, impregnadas de preocupações sociais, foram seguidas de composições líricas como Olê, olá, Carolina e A banda, esta uma das vencedoras do II Festival de Música Popular Brasileira (São Paulo, 1966). Ao decretar-se o ato institucional nº 5, em dezembro de 1968, a música popular brasileira se polarizava em torno de dois nomes e estilos: Caetano Veloso, vanguardista e líder do tropicalismo, e Chico Buarque, que freqüentemente, apelava para a música da

²⁷⁹ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 166.

década de 1930, especialmente a de Noel Rosa. Ambos foram vítimas da censura do regime, que lhes vetava grande parte das composições, e se exilaram na Europa.

Uma canção que apresenta um amor dependente é “A Rita”²⁸⁰ de Chico Buarque, na qual a fidelidade, a entrega são as peças principais do amor juvenil, mas que sugere a insegurança e a ingenuidade desse amor, porque, por estar muito apaixonado, o sujeito amoroso tem medo da perda e surge também a total dependência e falta de auto-estima. Outra canção que apresenta estas características é “Fica”²⁸¹ na qual se verifica a necessidade da presença física e sentimental do outro é presente em toda canção, mesmo quando o sujeito apaixonado declara suas fraquezas.

O amor à primeira vista também fazia bater o coração dos jovens românticos, que impacientes aguardavam por um primeiro amor e que, sem cerimônias, por um olhar apenas, sabiam quando o haviam encontrado. A canção de Ronaldo Bôscoli “Lobo Bobo”²⁸², aponta como um jovem podia mudar seu comportamento radicalmente ao encontrar o amor.

²⁸⁰ “A Rita levou meu sorriso/ No sorriso dela/ Meu assunto/ Levou junto com ela/ E o que me é de direito/ Arrancou-me do peito/ E tem mais/ Levou seu retrato, seu trapo, seu prato/ Que papel!/ Uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel/ A Rita matou nosso amor/ De vingança/ Nem herança deixou/ Não levou um tostão/ Porque não tinha não/ Mas causou perdas e danos/ Levou os meus planos/ Meus pobres enganos/ Os meus vinte anos/ O meu coração/ E além de tudo/ Me deixou mudo/ Um violão” (Chico Buarque de Hollanda, **A Rita**, 1965.).

²⁸¹ “Diz que eu não sou de respeito/ Diz que não dá jeito/ De jeito nenhum/ Diz que eu sou subversivo/ Um elemento ativo/ Feroz e nocivo/ Ao bem-estar comum/ Fale do nosso barraco/ Diga que é um buraco/ Que nem queiram ver/ Diga que o meu samba é fraco/ E que eu não largo o taco/ Nem pra conversar com você/ Mas fica/ Fica ao lado meu/ Você sai e não explica/ Onde vai e a gente fica/ Sem saber se vai voltar/ Diga ao primeiro que passa/ Que eu sou da cachaça/ Mais do que do amor/ Diga e diga de pirraça/ De raiva ou de graça/ No meio da praça, é favor/ Mas fica/ Mas fica ao lado meu/ Você sai e não explica/ Onde vai e a gente fica/ Sem saber se vai voltar/ Diz que eu ganho até folgado/ Mas perco no dado/ E não lhe dou vintém/ Diz que é pra tomar cuidado/ Sou um desajustado/ E o que bem lhe agrada, meu bem/ Mas fica/ Mas fica, meu amor/ Quem sabe um dia/ Por descuido ou poesia/ Você goste de ficar” (Chico Buarque Hollanda, **Fica**, 1965.).

²⁸² “Era uma vez um lobo mau/ Que resolveu jantar alguém/ Estava sem vintém mas se arriscou/ E logo se estrepou/ Um chapeuzinho de maiô/ Ouviu buzina e não parou/ Mas lobo mau insiste e faz cara de triste/ Mas chapeuzinho ouviu/ Os conselhos da vovó/ Dizer que não pra lobo/ Que com lobo não sai só/ Lobo canta, pede, promete tudo, até amor/ E diz que fraco de lobo/ É ver um chapeuzinho de maiô/ Mas chapeuzinho percebeu/ Que lobo mau se derreteu/ Pra ver você que lobo/ Também faz papel de bobo/ Só

Na canção, os compositores descrevem uma situação muito vivenciada por jovens. À medida que os garotos buscam sua auto-afirmação como sedutores, acabam possuindo vários relacionamentos amorosos na intenção de tornarem-se mais experientes, mais sábios nos assuntos do amor. Quando tal “estágio” é alcançado, o novo conquistador se depara com uma situação inesperada: a paixão, o amor.

Em “Lobo Bobo“, constata-se o que o jornalista Ronaldo Bôscoli, considerado um dos homens mais experientes da turma da Bossa Nova, no auge dos seus 28 anos, sentiu ao conhecer Nara Leão.

“Chegando lá, toquei a campainha e quem veio me receber foi a própria Nara. Estava de shortinho curto, deixando inteiramente a descoberto seus joelhos redondinhos – que foram objeto de muitas poesias, crônicas e suspiros gerais. Ela comia displicentemente uma maçã e me ofereceu com a maior naturalidade um pedaço.

Hoje lembrando aquela cena, percebo nitidamente o fascínio que Nara me causou na segunda vez em que a vi. Um impacto. Me senti o próprio Adão diante do pecado original. E recusei, meio atordoado, a mordida na maçã. Mas já era tarde, Nara tomou meu coração. Tremendo lobo bobo, com anos de estrada, já trazendo desencantos de amores tantos (como disse na música que fiz pra ela, Se é tarde, me perdoa), me apaixonei inteiramente por aquela menininha. Mal comia, mal dormia... Para Nara, fiz a canção que melhor retrata a situação que vivi com ela: ‘O lobo bobo se derreteu/ Pra ver vocês que lobo também faz papel de bobo/ Só posso lhes dizer, Chapeuzinho Vermelho agora traz/ Um lobo na coleira, que não janta nunca mais.’ Lobo bobo!”²⁸³

A temática da paixão era muito comum e vista como algo súbito, incontrolável, original, idiossincrático por aqueles jovens eufóricos com novidades.

posso lhe dizer/ Chapeuzinho agora traz/ O lobo na coleira/ Que não janta nunca mais.” (Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, **Lobo Bobo**, 1959.).

²⁸³ BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 164.

A paixão, portanto, surge comportando o extraordinário que penetra o cotidiano e o transforma, fazendo o sujeito apaixonado pensar na pessoa amada todos os dias da semana. Nesse sentido, a paixão surge como uma iluminação, como um fato sublime, misterioso, inexplicável, incontrolável, podendo ser considerada nociva ou inadequada, até mesmo, perigosa.²⁸⁴

A paixão também traz com ela outros sentimentos febris, ardentes e, algumas vezes, desagradáveis, como o ciúme, no sentido de desejo de posse do outro pelo sujeito apaixonado.

O ciúme desenfreado do sujeito apaixonado não era apresentado nas canções como um “tempero” para a relação, uma prova de amor, e, sim, modificava um relacionamento, trazia sofrimento e dor por parte da pessoa amada que podia acabar subjugada e perder o carinho, o interesse pelo outro ou, ainda, levar à morte. Uma canção que traz esse sentimento doentil é “Domingo no Parque”²⁸⁵ de Gilberto Gil, que consiste uma narrativa cinematográfica de um triângulo amoroso composto por José, João e Juliana, que acaba como num drama mexicano, com um crime passionai, com a morte de dois sujeitos amorosos.

Uma canção interpretada por Roberto Carlos também mostra a dor causada pelo ciúme: “Ciúme de você”²⁸⁶. Diferente do ciúme demonstrado na canção, que

²⁸⁴ VELHO, G.. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

²⁸⁵ “O rei da brincadeira – ê José/ O rei da confusão – ê João/ Um trabalhava na feira – ê José/ Outro na construção – ê João/ A semana passada no fim da semana/ João resolveu não brigar/ No domingo de tarde saiu apressado/ E não foi pra ribeira jogar/ Capoeira/ Não foi pra lá pra ribeira/ Foi namorar/ O José como sempre no fim da semana/ Guardou a barraca e sumiu/ Foi fazer no domingo um passeio no parque/ Lá perto da boca do rio/ Foi no parque que ele avistou/ Juliana/ Foi que ele viu/ Juliana na roda com João/ Uma rosa e um sorvete na mão/ Juiana seu sonho uma ilusão/ Juliana e o amigo João/ O espinho da rosa feriu Zé/ E o sorvete gelou seu coração/ O sorvete e a rosa – ê José/ A rosa e o sorvete – ê José/ Oi dançando no peito – ê José/ Do José brincalhão – ê José/ O sorvete e a rosa – ê José/ A rosa e o sorvete – ê José/ Oi girando na mente – ê José/ Do José Brincalhão – ê José/ Juliana girando – oi girando/ Oi na roda gigante – oi girando/ Oi na roda gigante – oi girando/ O amigo João – João/ O sorvete é morango – é vermelho/ Oi girando e a rosa – é vermelha/ Oi girando, girando – olha a faca/ Olha o sangue na mão – ê José/ Juliana no chão – ê José/ Outro corpo caído – ê José/ Seu amigo João – ê José/ Amanhã não tem feira – ê José/ Não tem mais construção – ê João/ Não tem mais brincadeira – ê José/ Não tem mais confusão – ê João.” (Gilberto Gil, **Domingo no Parque**, 1967.).

²⁸⁶ “Se você demora mais um pouco/ Eu fico louco, esperando por você/ E digo que não me preocupa/ Procuro uma desculpa/ Mas que todo mundo vê/ Que é ciúme, ciúme de você, ciúme de você, ciúme de

sufoca e não deixa o outro viver, o amor, de forma mais madura e racional, amortece os sentimentos; erótico e afetuoso, ao mesmo tempo, quando surge é a poesia dos sentidos para os jovens, mas pode trazer algumas complicações, como a timidez, dificuldade de alguns jovens apaixonados, que os faz expressar, muitas vezes, pela música, sentimentos que não conseguem explicar, nem exprimir, para seus pares nas conversas a dois e, assim, com a canção e a melodia, reencontram o sentido e a coragem para dizer tudo o que está contido no coração, a imensidão do amor que supera qualquer medida de comparação.

A timidez e angústia, portanto, aparecem nas declarações dos sujeitos amorosos que sofrem tentando superar tais sentimentos, mas, quando estão ao lado da pessoa amada, acabam disfarçando e não tendo a coragem de dizer seu amor, mas encontram na música um meio, uma forma de conseguir superar o acanhamento. Um exemplo é a canção “Te amo”²⁸⁷ de Roberto Corrêa (Golden Boys), feita para sua namorada na época que, atualmente, é sua esposa.

O sofrimento pela dificuldade de expressão dos sentimentos acaba por fazer o sujeito amoroso tentar desvendá-los, descobri-los e compreendê-los, tentando uma passagem para outros sentimentos menos tímidos e angustiantes, mais maduros.²⁸⁸

Mesmo assim, os jovens daquele período, muitas vezes inexperientes com relação aos sentimentos amorosos, demoravam para conseguir dar um sentido,

ocê!/ Se você põe aquele seu vestido/ Lindo e alguém olha pra você/ Eu digo que já não gosto dele/ Que você não vê que ele está ficando démodé/ Mas é ciúme, ciúme de você.../ Esse telefone que não para de tocar/ Está sempre ocupado quando eu penso em lhe falar/ Quero então saber logo quem lhe telefonou/ Que disse, o que queria/ **E o que você falou/ Só de ciúme, ciúme de você.../** Se você me diz que vai sair sozinha/ Eu não deixo você ir...” (Luiz Ayrão, **Ciúme de você**, 1968.)

²⁸⁷ “Quisera ter a coragem de dizer/ **Que é bem grande o meu amor/** Mas não sei o que acontece/ Minha voz desaparece/ Quando a teu lado estou/ Eu procuro ir disfarçando/ É sorrindo ou cantando/ Mas por dentro eu/ estou chorando/ Nem mesmo o céu/ Que a todos faz sonhar/ Não consegue me inspirar/ Eu só sei que estou sofrendo/ Pouco a pouco vou morrendo/ Só por não saber falar/ E sozinho eu te chamo/ Bem baixinho eu reclamo/ Que vontade de dizer/ Te amo.” (Roberto Corrêa e Sylvio Sion, **Te amo**, 1967).

²⁸⁸ MUCHOW, H. H. Os fãs do Jazz como movimento juvenil de hoje. In: BRITTO, S. **Sociologia da juventude**. v 3, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

uma explicação para a pulsação do coração, para os ardentes sentimentos que pareciam eternos, infinitos e incontroláveis.

Assim, o sentimento amoroso, algumas vezes, era reduzido a uma espécie de apropriação do outro, da imagem, do corpo, do devir e do sentir do outro, e também uma entrega, uma doação por parte do sujeito amoroso.²⁸⁹

Na Jovem Guarda e na Bossa Nova encontramos o amor das frases e rimas simples, da idealização, da promessa honesta da eternidade, da fidelidade, considerada vital pra qualquer pessoa. As várias formas de falar de amor nas canções dos movimentos trouxeram autenticidade aos mesmos e o estigma de ingenuidade, jovialidade e, algumas vezes, fragilidade poética.

As canções apresentam palavras no diminutivo: beijinho, peixinho, amorzinho, tijolinho, florzinha, entre outras, como uma forma de carinho do sujeito apaixonado, como uma forma de tentar adocicar o mundo. Assim, nos movimentos musicais dessa década, o sujeito amado poderia ser chamado de amor, amorzinho, benzinho, gatinha, gatinha manhosa, querida, queridinha, doce de côco, tijolinho, broto, brotinho, pão, coruja, doce amor, meu bem, coração, entre outros diminutivos e palavras doces, que, ao contrário de tentar diminuir ou subjugar a pessoa amada, carregavam as permanências de outros estilos musicais anteriores como o Samba-Canção, no que diz respeito à tentativa de particularizar o relacionamento amoroso, buscando palavras “únicas”, especiais e, ainda, apresentar a força de sentimentos, que não necessariamente precisa ser expresso de forma séria, triste ou amargurada e, sim, de forma singela. como na canção “Eu não sabia que você existia”²⁹⁰ de Renato Barros e Tony.

Juntamente com todo romantismo e com a modernidade pregada nas canções, nota-se a continuidade e hierarquia de gêneros nos relacionamentos

²⁸⁹ GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

²⁹⁰ “Quando eu te conheci meu bem/ Não acreditei/ Você era a garota que eu sonhei/ Seus olhos lindos sempre/ Olhando nos meus/ Olhei pro céu e até meu bem/ Dei graças a Deus/ Por ter enfim/ Encontrado o amor/ Que eu sempre esperei com tanto ardor/ **Jamais imaginei meu bem/** Te ver algum dia/ Eu não sabia que você existia.” (Renato Barros e Tony, **Eu não sabia que você existia**, s.d.).

amorosos, em que a fidelidade praticamente não existia e a mulher era, muitas vezes, como já mencionado, interesseira, já que se fascinava com o luxo, com festas, com carros. Esse perfil “desajustado” de algumas garotas pode ser notado na canção “Quem te viu, quem te vê”²⁹¹ de Chico Buarque.

Para muitos rapazes, o relacionamento amoroso, muitas vezes, era levado como uma brincadeira, sem compromisso sério, mas a garota que agisse da mesma forma receberia em troca tudo que o “machão – sedutor” tinha para oferecer, ou seja, o desprezo, a humilhação, a superioridade, a tentativa de domínio sobre a situação e, como na canção, críticas e difamação.

Contudo, outros homens, mesmo descontentes com um perfil diferenciado de mulher, desejavam a volta da amada, como podemos perceber em cartas enviadas para a revista “O Cruzeiro” e que Maria Teresa respondia na seção “Da mulher para a mulher”:

“HUMILHAÇÃO

B. S. B., Pôrto, Portugal – “Se ela voltasse eu lhe beijaria os pés.”

Que tolice, amigo! Você não seria mais o namorado ou futuro esposo, e sim um escravo, alguém que veria nela uma rainha. Isto seria uma

²⁹¹ “ Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala/ Você era a favorita onde eu era mestre-sala/ Hoje a gente nem se/ fala, mas a festa continua/ Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua/ Hoje o samba saiu procurando você/ Quem te viu, quem te vê/ Quem não a conhece não pode mais ver pra crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer/ Quando o samba começava, você era a mais brilhante/ E se a gente se cansava, você só seguia adiante

Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado/ Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado/ Hoje o samba saiu procurando você/ Quem te viu, quem te vê/ Quem não a conhece não pode mais ver pra crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer/ O meu samba se marcava na cadência dos seus passos/ O meu sono se embalava no carinho dos seus braços/ Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão/ Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão/ Hoje o samba saiu procurando você/ Quem te viu, quem te vê/ Quem não a conhece não pode mais ver pra crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer/ Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe/ De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse/ Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia/ Quem brincava de princesa acostumou na fantasia/ Hoje o samba saiu procurando você/ Quem te viu, quem te vê/ Quem não a conhece não pode mais ver pra crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer” (Chico Buarque de Hollanda, **Quem te viu, quem te vê**, 1966.).

deturpação do amor e podemos garantir-lhe que nem você nem ela poderiam ser felizes nessa base. É natural que você esteja chocado com a decepção que foi, talvez, a maior que sofreu na vida. Mas é preciso ter fibra para enfrenta-la sem perder a sua dignidade. Amanhã ou depois encontrará certamente outra môça com as mesmas qualidades da primeira, levando, porém, a vantagem de que saberá amá-lo como você merece.”²⁹²

Desse modo, percebe-se que o tornar-se homem, forte, másculo, viril, envolve fatores culturais, num longo processo. A virilidade é construída pela diferenciação, mas também pela identificação; é relativa e reativa, dependendo da “instabilidade” feminina. Assim, os movimentos da década de 60 apresentam vários estereótipos, vários perfis de masculinidade, e estes se diferem de acordo com a época, a classe social, a cultura, a geração e, portanto, não é essência, e, sim, uma representação.²⁹³

Mesmo assim, apesar das várias propostas de transformação e de modernidade, as representações masculinas, assim como as femininas, foram construídas apresentando ambigüidades: semelhanças e diferenças, permanências e inovações, levando à reflexão de como as práticas sociais cotidianas e também o imaginário foram construídos por esses jovens dos anos 60.

²⁹² **O Cruzeiro**, Ano XXXIII, n. 11, 24 dez. 1960. p. 74.

²⁹³ MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

3.3 – SONHOS E DESEJOS: A SUBJETIVIDADE JUVENIL

Cruzando a análise dos depoimentos e reportagens com as canções dos anos 60 e a bibliografia, percebe-se que o amor, as paixões, as aventuras e os protestos (reivindicações) presentes nas canções eram representações do que ocorria no interior, nos bastidores dos movimentos de música jovem.

Ao analisar os espaços de sociabilidade dos jovens dessa década, nota-se que o ambiente tem a função de criar um corpo coletivo, de modelar os vínculos sociais. Portanto, os jovens pertencentes aos diferentes movimentos musicais analisados, não se apóiam numa lógica de identidade. Esses grupos de jovens são transitórios, cambiantes, instáveis e abertos, pertencem, como salienta Maffesoli, a comunidades emocionais que se ligam pela emoção partilhada, mas que formam laços sociais permanentes.²⁹⁴

Várias são as motivações para que na década de 60 os jovens gostassem de estar juntos: por motivos econômicos, políticos, por sentimentos comuns, laços coletivos e, também, pelo costume. Esse costume, segundo Maffesoli:

“Trata-se de um laço misterioso, que não é formalizado e verbalizado, como tal, senão acessória e raramente (os tratados de etiqueta e de boas-maneiras por exemplo). Não é menos certo que ele trabalha, que ele ‘agita’ profundamente, toda a sociedade. O costume, nesse sentido, é o não dito, o ‘resíduo’ que fundamenta o estar-junto.”²⁹⁵

O costume, portanto, é uma expressão da sensibilidade coletiva e compreende o conversar, o tocar, o beber e comer junto, o namorar, entre outras atividades. O estar-junto permite elaborar e compreender opiniões comuns.

²⁹⁴ MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

²⁹⁵ MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 31.

Contudo, essa espontaneidade inicial pode tornar-se artificial, “civilizar-se” e produzir obras políticas, econômicas e artísticas como ocorreu com os grupos de jovens dos anos 60.

No entanto, a valorização do grupo, do coletivo por esses jovens levou-os a uma valorização do espaço, dos territórios:

“... a valorização do espaço pelo viés da imagem, do corpo, do território, seria, simplesmente, a causa e o efeito de superação do indivíduo num conjunto mais amplo. Uma sociedade fundamentada nesta dinâmica arrisca-se a ver seus valores essenciais invertidos.”²⁹⁶

Aparentemente, essa dinâmica pode levar a crer que tudo era possível para os jovens participantes dos movimentos musicais-culturais do período analisado. Entretanto, a aparente instabilidade desses grupos consiste na razão pela qual cada jovem pode participar de vários grupos doando partes importantes de si. Conseqüentemente, os jovens podem dar formas a seus territórios e a suas ideologias, de acordo com seus valores, e esses valores podem transformar-se de acordo com a necessidade de pertencimento ao grupo. Segundo Almeida:

“O próprio conceito de juventude é de difícil definição, porque um dos aspectos mais característicos da contemporaneidade é justamente a disseminação de um estilo de vida jovem, para além das fronteiras etárias.”²⁹⁷

Os territórios de sociabilidade dos jovens podem ser percebidos nos vários locais por onde passaram, viveram e conviveram os jovens dos movimentos musicais analisados, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Ianni:

²⁹⁶ MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 193.

²⁹⁷ ALMEIDA, M. I. M. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 21.

“A grande cidade tem sido e continua a ser, cada vez mais, uma síntese excepcional da sociedade. Muito do que é a sociedade, seja esta nacional ou mundial, se desenvolve e decanta-se na grande cidade. Aí se desenvolvem as relações, os processos e estruturas que constituem as formas de sociabilidade. Muito do que se faz e imagina nos mais diferentes círculos sociais, em âmbito micro e macro, aí ressoam. São muitas as diversidades e desigualdades, tanto quanto os impasses e os horizontes da sociedade que se expressam na cidade.”²⁹⁸

Os vários padrões de comportamento do jovem e suas várias formas de sociabilidade, nos mais diferentes territórios, definem-se por certos padrões de conduta familiar, social e, ainda, amorosa. Segundo Chalhoub:

“Este tema aparentemente esdrúxulo e açucarado, suscita questões importantes: até que ponto os homens e mulheres (...) praticam relações de amor informadas pelos valores dominantes com que são continuamente bombardeados pelos veículos classistas de propagação e internalização de padrões comportamentais?”²⁹⁹

Os namoros, os amores felizes ou não-correspondidos tinham muito destaque nas revistas de variedades da época, e se nota que o interesse dos fãs por seus ídolos ia além da curiosidade sobre a idade, a cor dos olhos e local de nascimento, chegando mesmo a “invadir” a vida privada dos “astros” e, de certa forma, sendo influenciados por suas atitudes.

Tais revistas percebiam o interesse pelos artistas e incitavam o público a participar, a opinar sobre seus preferidos. As reportagens de modo sensacionalista exploravam a vida particular dos ídolos, gerando curiosidade em torno deles, o que lhes consistia uma eficiente forma de publicidade.

²⁹⁸ IANNI, O. Cidade e modernidade. **Enigmas da modernidade - mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 123.

²⁹⁹ CHALHOUB, S. **Trabalho, lar & botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001. p. 171.

Esse investimento na vida particular, dos artistas, envolviam os “astros” num todo: os casos amorosos, os gostos, a vida familiar e suas opiniões, tornando-se foco de atenção do público geral e dos fãs, em especial. Essa exposição da vida íntima dos artistas funcionava como uma das principais vias de aproximação com o público.³⁰⁰ Podemos perceber essa exposição em várias reportagens da época como, por exemplo, na matéria com Chico Buarque.

“ ... outro maestro de quem fiquei amigo foi Bardotti (o mesmo de “Canzone Per Te”). Foi ele quem produziu meu Lp e foi ele também quem me pediu que, juntamente com Toquinho, reforçasse o time de Gianni Morandi, na decisão do Campeonato da Segunda Divisão, contra o time da cidade de Montana. Joguei de centromédio e Toquinho de ponta, vencemos por 3 a 1.”

Na mesma reportagem, a revista entra mais fundo na intimidade do astro para deleite das fãs:

“De qualquer maneira, os amigos de Chico têm encarado o futuro bebê como uma ameaça ao jôgo de botões. É que o apartamento de Chico e Marieta Severo, apesar de muito amplo, tem somente uma sala e dois quartos. Num deles, dorme o casal. O outro é ocupado por enorme mesa de futebol de botões. Se o bebê ficar no segundo quarto, para onde irá a mesa? Foi Marieta quem resolveu o impasse, decidindo: “Joga-se botão na sala e pronto”. Todos gostaram da idéia.”³⁰¹

Os vários relacionamentos e trocas de pares amorosos eram constantes e, muitas vezes, considerados essenciais, apesar do sofrimento e dor causados pelos desencontros amorosos, eles serviam como inspiração para os compositores que, ao falar da dor de amor, representavam cenas do cotidiano de parte dos jovens.

³⁰⁰ AVANCINI, M. Marlene e Emilinha nas ondas do rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. **História e Perspectiva**, Uberlândia, julho/ dezembro 1990.

³⁰¹ **Intervalo**, São Paulo, Editora Abril, Ano VI, n. 303, 1968, p. 14.

As canções, portanto, falavam de relacionamentos amorosos, mas em muitas composições, o sofrimento prevalecia, contrariando a visão da juventude ser o lugar, o momento de eterna alegria.

Dentre as temáticas que mais se destacam nas canções, a paixão e o amor e, em consequência destes, a solidão e as decepções ganham um papel principal, chamando atenção para que as outras gerações percebessem que os jovens também partilhavam dos mesmos sentimentos que os “adultos”, e que tais sentimentos deveriam ser respeitados. Em “Travessia”³⁰², de Milton Nascimento, pode-se perceber esse sentimento de abandono sentido pelo jovem.

A solidão nas canções é sempre relacionada à ausência do outro, da pessoa amada e, portanto, resulta de um amor ou uma paixão que acabou por brigas, ingratidão ou ciúmes. Em “Travessia”, o sujeito amoroso, em consequência da dor sentida pelo final do amor, pensa em morrer, porque o sentimento de perda, de ausência da pessoa amada, geralmente, está relacionado à culpa, levando o sujeito amoroso a se arrepender pelas faltas cometidas e se envolver num carrossel de emoções em que o remorso se destaca.

Na canção, a solidão e a saudade estão envoltas pela nostalgia de um tempo passado perdido e acabam por trazerem amadurecimento e um saudosismo ou uma recordação boa, de um grande amor para o sujeito amoroso, por meio dos quais o desejo de morte é superado.

Esse tipo de relacionamento dos jovens do período pode ser visto no namoro de Renato Barros (Renato e seus Blue Caps) e Lílían (Leno e Lílían). Os jovens namoraram por bastante tempo e com o fim do romance, Lílían casa-se com Márcio Antonucci (Os Vips). O sofrimento pelo fim do relacionamento foi

³⁰² “Quando você foi embora/ Fez-se noite em meu viver/ Forte eu sou, mas não tem jeito/ Hoje eu tenho que chorar/ Minha casa não é minha/ E nem é meu este lugar/ Estou só/ E não resisto/ Muito tenho pra falar/ Solto a voz nas estradas/ Já não quero parar/ Meu caminho é de pedra/ Como posso sonhar/ Sonho feito de brisa/ Vento vem terminar/ Vou fechar o meu pranto/ Vou querer me matar/ Vou seguindo pela vida/ Me esquecendo de você/ Eu não quero mais a morte/ Tenho muito que viver/ Vou querer amar de novo/ E se não der não vou sofrer/ Já não sonho/ Hoje faço com meu braço/ Meu viver.” (Milton Nascimento, **Travessia**, 1967.).

acompanhado pelos jovens colegas do Programa Jovem Guarda e pela imprensa da época.

Na maior parte das canções, a saudade e a falta da pessoa amada e, ainda, a melancolia decorrente desses sentimentos fazem o sujeito amoroso esquecer sua própria vida, de viver, morrer lentamente, consumir-se nas dores da ausência, da espera e do abandono pela pessoa amada. A canção “Vagamente”³⁰³, de Ronaldo Bôscoli e Menescal, mostra a melancolia causada pela ausência.

Na canção, a experiência da saudade tem dimensões espaciais e temporais, isto é, a lembrança de um período feliz que foi perdido num tempo, mas que continua vivo na memória do sujeito amoroso, apaixonado e nostálgico.³⁰⁴

Apesar das tristes temáticas, as canções sustentam a busca da felicidade por um amor. Algumas vezes, a solidão do sujeito amoroso comove o outro e pode dar início a um “conto de fadas”, à descoberta de um amor que o tire da solidão, do abandono em que se encontra, trazendo alegria e conforto para o coração que sofre pela ausência de tal sentimento.

A dificuldade de convivência com a experiência da solidão, do abandono, da falta da pessoa amada, é, na verdade, a impossibilidade de convivência consigo mesmo³⁰⁵. O indivíduo precisa se distrair de si mesmo e voltar sua atenção e seus cuidados para o outro, quando isso não ocorre, a pessoa solitária, que se consome pela ausência do sentimento de amor recíproco, reflete sobre si o que pode trazer conclusões de fracasso e sentimentos tão ruins quanto a solidão, a melancolia, a mágoa, que podem culminar em revolta.

³⁰³ “Só me lembro, muito vagamente/ Correndo você vinha quando de repente/ Seu sorriso que era muito branco/ Me encontrou/ Só me lembro que depois andamos/ Mil estrelas, só nós dois contamos/ E o vento soprou de manhã/ Mil canções/ Só me lembro muito vagamente/ Da tarde que morria quando de repente/ Eu sozinho fiquei lhe esperando/ E chorei/ Só me lembro muito vagamente/ O quanto a gente amou e foi tão de repente/ Que nem me lembro se foi com você/ Que eu perdi meu amor.” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, **Vagamente**, s.d.).

³⁰⁴ MATOS, M. I. S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

³⁰⁵ ALMEIDA, M. I. M. **Masculino/feminino tensão insolúvel: sociedade brasileira e organização da subjetividade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996 (Gênero Plural).

A solidão do sujeito amoroso sendo povoada pelo outro leva a uma melancolia que é explicada, que se prende na perda de uma coisa ideal e/ou abstrata: o amor do outro.³⁰⁶ Esse sujeito melancólico, amoroso e solitário sente-se empobrecido e indigno de vida, como quando existe uma desilusão amorosa. O pranto nas canções surge como a comprovação dos sentimentos verdadeiros, puros, enaltecendo o sujeito amoroso e não ridicularizando.

Com versos e palavras mais simples, algumas vezes envoltos em gírias, que diziam respeito ao cotidiano, à experiência de alguns jovens, as canções apresentaram a “dor de amor” e/ou o “mal de amor” jovem, que de forma simples e pura representava a capacidade dos jovens de complicarem questões simples e simplificarem o que parecia indecifrável pelos adultos com relação aos sentimentos e “jogos amorosos”.

Esse “mal de amor”, contrariando outros estilos de vida de gerações anteriores, surge nas canções trazendo muito sofrimento, mas com esperanças, esperas e buscando outros amores para curar a dor provocada pela paixão.

O sofrimento frente a um amor não correspondido que traz amargura e infelicidade novamente aparece, mas trazendo uma solução, um novo amor eterno, “sem fim”, puro, livre de decepções e amarguras. Algumas vezes, o fim de um romance, cuja conseqüência foram as mágoas causadas pela pessoa amada e decorrente destas, o pior de todos os sentimentos, a apatia com relação ao outro e a perda do amor que julgava ser eterno, leva o sujeito amoroso a um triste e amargurado adeus, final de relacionamento, sem amor, sem solidão, sem lágrimas, sem sentimentos como na canção “Chega de saudade”³⁰⁷ de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

³⁰⁶ GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

³⁰⁷ “Vai, minha tristeza/ E diz a ela que sem ela não pode ser/ Diz-lhe numa prece/ Que ela regresse/ Porque eu não posso mais sofrer/ Chega de saudade/ A realidade é que sem ela/ Não há paz, não há beleza/ É só tristeza e a melancolia/ Que não sai de mim/ Não sai de mim/ Não sai/ Mas se ela voltar/ Se ela voltar/ Que coisa linda/ Que coisa louca/ Pois há menos peixinhos a nadar no mar/ Do que os beijinhos que eu darei na sua boca/ Dentro dos meus braços os abraços/ Hão de ser milhões de abraços/ Apertado assim, colado assim, calado assim./ Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim/ Que é pra acabar com esse negócio/ De

Na canção, a razão não consegue superar a emoção presente em um coração apaixonado, levando o sujeito amoroso a implorar a volta e permanência da pessoa amada, mesmo sabendo que sua empreitada caminha para o fracasso, mas para o sujeito amoroso isso é o que menos importa, o que de fato se impõe é que cada gesto pode ser uma arma de sedução, que alimenta um jogo por meio do qual o corpo se transforma em lugar onde se busca a materialidade do impossível. Segundo Almeida:

“... o corpo é máquina de comunicar, não somente como recurso gestual, tátil, material, mas igualmente como prática narrativa situacional. Ou seja, ao corpo é conferida a dimensão interativa central de um situacionismo generalizado, em que a aparência assume uma loquacidade particular, definindo e recortando fronteiras de sentido, códigos de aproximação e distanciamento entre os sujeitos”.³⁰⁸

As formas narrativas e dramáticas põem em cena *flashes* nos quais o sujeito amoroso é perseguido por dor, saudades, remorso, decepções e outros sentimentos, sempre eternos, apesar da pouca idade dos jovens dos movimentos.

Portanto, o tempo da felicidade para muitos jovens é sempre o que se passa na companhia da pessoa amada, o tempo de ser feliz é o tempo que há amor, desejo e paixão correspondidos. O tempo quando a infelicidade aparece, assim como o tempo da felicidade, não necessariamente define passado, presente ou futuro, e, sim, é o tempo quando existe solidão por falta de amor, decepções amorosas, paixões não correspondidas. Segundo Almeida, baseando-se em Maffesoli:

“Uma reflexão mais detida e aprofundada sobre essas novas formas de cultura [jovem] poderá nos aproximar da idéia de sujeitos como autores

você viver sem mim/ Não quero mais esse negócio/ De você longe de mim/ Vamos deixar desse negócio/ De você viver sem mim.” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes, **Chega de Saudade**, 1958.).

³⁰⁸ ALMEIDA, M. I. M. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 114.

de seus próprios roteiros de vida, o que requer que a dimensão da subjetividade seja tomada como uma dimensão anterior e independente da identidade.”³⁰⁹

Desse modo, a ilusão e a esperança de um amor eterno é que muitas vezes levam o sujeito amoroso à desilusão e solidão. Quando da descoberta de um final de romance, de um amor não correspondido, o padecer causado pela falta dos beijos da amada(o) pode levar ao sentimento de morte, ao fim da existência do sujeito amoroso. Mais uma vez, podemos perceber esses sentimentos nas canções “Eu sei que vou te amar”³¹⁰, na qual a vontade da ausência de um dos pares de uma relação causa a sensação de destruição no sujeito amoroso, mas indissociável de uma esperança: a da sensação aliviadora de reconstrução³¹¹, e “Água de beber”³¹² de Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

Na canção, há de se destacar, que o tempo da reconstrução como um tempo intermediário, entre a infelicidade repleta de mágoas e dores e o tempo da felicidade, da esperança, da alegria, de um novo amor.

Para os jovens da década de 60, as experiências amorosas estão dotadas de sentidos múltiplos e a complexidade e a diversidade dos sentimentos presentes nessas experiências criam, muitas vezes, a sensação de desmoronamento interno,

³⁰⁹ ALMEIDA, M. I. M. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 117.

³¹⁰ “Eu sei que vou te amar/ Por toda a minha vida, eu vou te amar/ Em cada despedida, eu vou te amar/ Desesperadamente/ Eu sei que vou te amar/ E cada verso meu será/ Pra te dizer/ Que eu sei que vou te amar/ Por/ toda a minha vida/ Eu sei que vou chorar/ A cada ausência tua, eu vou chorar/ Mas cada volta tua há de apagar/ O que esta tua ausência me causou/ Eu sei que vou sofrer/ A eterna desventura de viver/ À espera de viver ao lado teu/ Por toda a minha vida.” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim, **Eu sei que vou te amar**, 1959.).

³¹¹ GUATTARI, F. e ROLNIK, S. . **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

³¹² “Eu quis amar mas tive medo/ E quis salvar meu coração/ Mas o amor sabe um segredo/ O medo pode matar o seu coração/ Água de beber/ Água de beber, camará/ Água de beber/ Água de beber, camará/ Eu nunca fiz coisa tão certa/ Entrei pra escola do perdão/ A minha casa vive aberta/ Abri todas as portas do coração/ Água de beber/ Água de beber, camará/ Água de beber/ Água de beber, camará/ Eu sempre tive uma certeza/ Que só me deu desilusão/ É que o amor é uma tristeza/ Muita mágoa demais para um coração/ Água de beber/ Água de beber, camará/ Água de beber/ Água de beber, camará” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim, **Água de Beber**, 1961.).

interior, com momentos recheados de dor e sofrimento³¹³, como pode ser percebido na canção de Roberto Carlos: “Última canção”³¹⁴, na qual a dor de amor é tão forte que leva o sujeito amoroso a querer vingança, querer que a pessoa amada sinta a mesma dor que causou, para que perceba o quanto o amor é importante para o sujeito amoroso e dê valor a essa paixão. O que se pretende não é a volta da pessoa amada, e, sim, uma reparação, isto é, que ela perceba e reconheça seus erros, que seu orgulho e apatia fizeram o sujeito amoroso chorar e sofrer por um amor não correspondido.

Mesmo assim, apesar de todo sofrimento, o amor faz-se o componente mágico da vida, em que se engendra uma existência lúdica, conquistadora e realizadora. A razão nas canções chega ao sujeito amoroso para educar e talvez limitar sua sensibilidade, na qual a valorização do sofrimento como fonte do conhecimento é muito presente, já que nas canções amar era também um sentimento difícil, sofrido, repleto de perdas, desencontros e solidão que, geralmente, rimava com chorar, relembrar, maltratar, terminar, como podemos perceber na canção “Amor em paz”.³¹⁵

Na canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a tristeza estava envolta numa forte dose de esperança de um novo amor, que traria não só a alegria, mas também afeições profundas e verdadeiras e, finalmente, a paz.

³¹³ MATOS, M. I. S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

³¹⁴ “Esta é a última canção que eu faço pra você/ Já cansei de viver iludido só pensando em você/ Se amanhã você me encontrar de braços dados com outro alguém/ Faça de conta que pra você não sou ninguém/ **Mas você deve sempre lembrar que já me fez chorar**/ E que a chance que você perdeu nunca mais vou lhe dar/ E as canções tão lindas de amor que eu fiz ao luar para você/ Confesso, iguais aquelas não mais ouvirá/ E amanhã sei que essa canção você ouvirá num rádio a tocar/ Lembrará que seu orgulho maldito/ Já me fez chorar por muito lhe amar/ Peço não chore, mas sinta por dentro a dor do amor/ Então você verá o valor que tem o amor/ E muito vai chorar ao lembrar o que passou.” (Roberto Carlos, **Última canção**, 1968.).

³¹⁵ “Eu amei/ Eu amei, ai de mim, muito mais/ Do que devia amar/ E chorei/ Ao sentir que iria sofrer/ E me desesperar/ Foi então/ Que da minha infinita tristeza/ Aconteceu você/ Encontrei em você a razão de viver/ E de amar em paz/ E não sofrer mais/ Nunca mais/ Porque o amor é a coisa mais triste/ Quando se desfaz” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim, **Amor em Paz**, 1961.).

Os movimentos dos anos 60, ao falar de amor e de paixão, quebraram tabus da sociedade, levantando bandeiras de liberdade. Essa quebra pode ser notada nas canções que falam de sensualidade e também do despertar da sexualidade³¹⁶ dos jovens, assim como nas atitudes dos participantes.

A sensualidade no modo de se vestir de alguns jovens, como já mencionado, com minissaias, calças coladas ao corpo e de cintura baixa, decotes, transparências; a forma de se requebrar ao dançar, gingando o corpo, que enlouquecia os fãs; eram sinais do despertar da sexualidade e do desejo nascente, que acabavam deixando marcas nas canções.

A sensualidade, que excita os prazeres dos sentidos, estava relacionada ao desejo, que pode ser visto como toda forma de vontade de viver, de criar, de amar, e é sempre um modo de construção ou projeção de algo.³¹⁷

Nesse sentido, a simples presença do desejo é o sinal de sua interdição, estar desejando é estar revelando, ambigualmente, a dificuldade de realizar o desejo ou, nesse caso, que jamais o será satisfeito.

Assim, a uma primeira análise, percebe-se somente o amor puro, leal, singelo; a paixão verdadeira, eterna ou um desejo sublimado, mas, em meio a toda ternura, carinho e meiguice presente nos jovens, ocultavam-se outros sentimentos. Esses “outros” sentimentos podem ser percebidos na canção “É proibido fumar”.³¹⁸

³¹⁶ A sexualidade torna-se parte fundamental das relações humanas quando em articulação com o poder e o prazer, mas com às grandes variações da sexualidade na sociedade, torna-se difícil estabelecer generalizações. Assim, pensa-se em uma sexualidade específica, particular, de parte dos jovens da década de 60. RAMIREZ, R. L. Ideologias masculinas: sexualidade e poder. In: NOLASCO, S. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995 (Gênero Plural).

³¹⁷ GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

³¹⁸ “É proibido fumar/ Diz o aviso que eu li/ É proibido fumar/ Pois o fogo pode pegar/ Mas nem adianta o aviso olhar/ Pois a brasa que agora eu vou mandar/ Nem bombeiro pode apagar/ Nem bombeiro pode apagar/ Eu pego uma garota e canto uma canção/ E nela dou um beijo com empolgação/ Do beijo sai fásca e a turma toda grita/ Que o fogo pode pegar/ Nem bombeiro pode apagar/ O beijo que eu dei nela assim/

O aviso na canção de que é proibido fumar é uma metáfora à interdição sexual e a sobreposição ao aviso, uma transgressão declarada. O desprezo ao alerta unido ao enfrentamento e a felicidade decorrente dessas atitudes apontam para o desejo sexual dos jovens, que se inicia com um beijo que “sai faísca” e se intensifica dando luz ao corpo e suas manifestações como fonte de prazer.

Na canção, o jovem “manda brasa” e segue “incendiando”; a calidez do seu corpo se alastra para outros corpos e a faísca, a brasa e o fogo simbolizam a libido, manifestação da sexualidade.

Ao usarem símbolos ou metáforas para falar de sexo e de sexualidade, os movimentos expressavam uma modernidade no sentido de informalidade e naturalidade, pouco comum à época.³¹⁹

Dando voz às pulsações dos jogos amorosos, das efusivas paixões, interditas ao discurso e à prática social, as canções revelavam os vários níveis de repressão dos sentimentos, mas também estratégias para burlar tais imposições.³²⁰

Desse modo, o amor e a paixão, a comunicação com o outro e a intensidade afetiva fazem com que o ser amado torne-se objeto de projeções afetivas que podem ser as mesmas da divinização: o êxtase, a adoração, o fervor.³²¹

Ao tentar desvendar os perfis das emoções: amores, paixões, desejos, que eram representações de vivências e experiências do cotidiano dos jovens da

Nem bombeiro pode apagar/ Garota pegou fogo em mim/ Sigo incendiando bem contente e feliz/ Nunca respeitando o aviso que diz/ Que é proibido fumar.” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, **É proibido fumar**, 1964.).

³¹⁹ ALMEIDA, M. I. M. **Masculino/feminino tensão insolúvel: sociedade brasileira e organização da subjetividade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (Gênero Plural).

³²⁰ MEDEIROS, P. T. C. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História).

³²¹ MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

década de 60, percebe-se a frequência dos verbos ligados aos sentimentos: gostar, amar, adorar, desejar, beijar, chorar, sofrer, lamentar, padecer, entre outros.

O coração, assim como o corpo, nas canções, tem uma importante função, aparece como um substantivo adjetivado, com vida e praticante de ações. Assim, o coração pode estar feliz, triste, magoado, parado, cansado, fechado, aberto, desprezado; pode chorar, sofrer, sorrir, desejar, aproximando as canções da década de 60 às composições de outros estilos musicais que também falam de amor, como o Samba-Canção, os Tangos e Boleros, que, juntamente com o *Rock* americano e inglês, influenciaram os movimentos de música jovem no Brasil.³²²

Entretanto, a novidade nos comportamentos não era o falar de desejos ardentes, de sonhos febris e fantasias, pois tais temáticas já vinham sendo retratadas em décadas anteriores. O que foi inovador nessa década foi a forma de falar dos sentimentos, que eram vetados para os jovens por outras gerações – e que muito mais do que chocar e agredir, acabaram por tornar-se, até certo ponto, menos ocultos ou mais comuns.

Essa nova forma de expressar os sentimentos, portanto, gradativamente incluiu, no vocabulário e na vida de algumas pessoas da época, palavras e atitudes pouco utilizadas por jovens ou permitidas por adultos em décadas anteriores, facilitando o diálogo entre gerações e as formas de expressão da juventude.

Percebe-se que os jovens que fazem parte de uma mesma etnia ou classe social e sentem-se marginalizados criam uma identidade calcada no reconhecimento e na diferença, adotando os mesmos símbolos, gostos e valores, construindo identidades juvenis diferenciadas. Os jovens aproximam-se entre si, buscando referências de comportamento, aproximando-se em experiências comuns, muitas vezes, diferentes dos modelos daqueles grupos aos quais pertencem desde muito cedo (família, escola ou igreja), formando outros grupos.

³²² MATOS, M. I. S.; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupacínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

Exemplo desse tipo de comportamento é percebido na imprensa da época, numa reportagem que diz o seguinte:

“Gilberto Gil recebeu de volta o seu Mercedes que estava na oficina, após uma violenta trombada dada pelo motorista de Caetano Veloso. Novidade: o carro agora está todo marrom. O motorista de Veloso já havia trombado o Mercedes do autor de Alegria, Alegria. Mas agora, Nana e Gilberto, que o haviam tomado emprestado (não sabem dirigir) vão ter de devolve-lo.”³²³

Um novo estilo de vida emergente aparece na reportagem, afinal, quantos jovens podem ter motorista? E, principalmente, quantos jovens nos anos 60 possuíam carro? Assim, percebe-se que, apesar de boa parte dos jovens do período surgirem como modernos e inovadores, apresentam, como no caso da reportagem, atitudes conservadoras e arcaicas.

Quanto ao grupo de jovens compositores engajados e preocupados com a sociedade brasileira, outra canção que se destacou foi “Arrastão”³²⁴ de Edu Lobo e Vinicius de Moraes. A canção, como já comentado, mistura regionalismo e protesto social, mostrando o empenho dos compositores em discutir os problemas brasileiros, mesmo que o interesse maior fosse ganhar festivais ou mesmo que alguns desses compositores nunca tivessem ido ao nordeste.

Edu Lobo, assim como vários outros compositores de canções de protesto, como Chico Buarque de Hollanda e Nelson Motta, retratavam os sérios problemas que o País enfrentava naquele momento, contudo carregavam uma ambigüidade: falar dos problemas enfrentados pela população mais carente brasileira, sem nunca ter vivenciado tais acontecimentos por pertencer a um grupo

³²³ **Intervalo.** São Paulo, Editora Abril, Ano VI, n. 282, 1968. p. 12.

³²⁴ “Ê, tem jangada no mar/ Ê, iê, iêi/ Hoje tem arrastão/ Ê, todo mundo pescar/ Chega de sombra, João/ J’ouviu/ Olha o arrastão entrando no mar sem fim/ Ê, meu irmão, me trz Iemanjá pra mim/ Minha nta Bárbara/ Me abençoai/ Quero me casar com Janaína/ Ê...puxa bem devagar/ Ê, iê, iêi, já vem vindo o arrastão/ Ê, é a rainha do mar/ Vem, vem na rede, João/ Pra mim/ Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim/ Nunca jamais se viu tanto peixe assim.” (Edu Lobo e Vinicius de Moraes, **Arrastão**, 1965.).

social privilegiado. Podemos perceber essa afirmação na reportagem do “Correio da Manhã” de 1963:

“Eduardo Lôbo frequenta o Castelinho, vai ao cinema, faz tudo o que os outros garotos fazem, com mais consciência talvez. E o seu nome começa a ser murmurado nos grupinhos: Edu Lôbo, calouro de Direito, da Católica, um dos primeiros lugares no vestibular. É a bossa-nova que fugiu dos botequins e dos cartões de chope...”³²⁵

A reportagem aponta para algumas características peculiares de um estilo de vida bem diferente dos retratados nas canções do compositor. Esses compositores de canções de crítica social, assim como todos os jovens, não importando a classe social, à medida que se aproximam uns dos outros, constroem gradativamente laços de solidariedade com os companheiros devido ao fato de compartilharem as mesmas tensões emocionais, questionamentos e experiências e, ainda, por terem as mesmas necessidades, podendo desenvolver formas de organização própria, embora informais.

Outro compositor e intérprete que fazia canções de protesto era Sérgio Ricardo, que numa entrevista de época explica quais as intenções do grupo de compositores:

“...quem vê de fora nota que entre Ipanema e o Ceará, por exemplo, há um contraste imenso, e que há portanto uma vigente necessidade de informar para quem quer estar em relação com seu semelhante, porque vida é relação. Sem relação não há vida. Logo quem não está em relação é um ser isolado, quando muito pouco significa para a coletividade, que é o povo para o qual justamente nós fazemos música popular. Logo não informar é não passar além da aparência, e é o defeito que mais se encontra por aí.”³²⁶

³²⁵ **Correio da Manhã**, 12 maio 1963.

³²⁶ Jazz/ Bossa Nova: conversa com Sérgio Ricardo. **O Jornal**, 02 março 1964.

Como se pode perceber no depoimento, as ações de resistência juvenil desse grupo centralizam-se na exacerbação de aspectos simbólicos do comportamento adulto, enfatizando a não aceitação de papéis tradicionalmente institucionalizados.³²⁷

Podemos perceber essas atitudes também em outros artistas de outros “grupos” da década como, por exemplo, no tropicalista Gilberto Gil, ao falar de sua música e de seu estilo de vida:

“... O risco. Essa necessidade de assumir o risco. Esse descompromisso total com os estilos, com os modismos, com as coisas descobertas e exauridas.”³²⁸

Nesse período, surgiram artistas, intelectuais e estudantes das mais diversas tendências, com diferentes interesses, gostos, modificando os valores, as práticas cotidianas, os costumes e, principalmente, a relação entre as pessoas. Esses jovens, discutiam, indagavam e trocavam informações sobre os rumos do Brasil, mostrando o inconformismo que pairava nessa parcela da população, mas também a ousadia e coragem dessas pessoas.

Outro expoente do grupo de tropicalistas que possuía um estilo de vida e de composições diferenciado é Caetano Veloso. Entre outras canções, “Tropicália”³²⁹ aponta para uma novidade na música popular brasileira.

³²⁷ EISENSTADT, S. N. De geração a geração. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos).

³²⁸ Entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos em 06 de abril de 1968. CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 195.

³²⁹ “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz/ Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inaugura o monumento/ No planalto central/ Do país/ Viva a bossa-sa-as/ Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça/ O monumento é de papel crepon e prata/ Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata/ O luar do sertão/ O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga estreita e torta/ E no joelho uma criança sorridente feia e morta / Estende a mão/ Viva a mata-ta-ta/ Viva a mulata-ta-ta-ta-ta/ No pátio interno há uma piscina/ Com água azul de amarelinha/

A canção mostra um Brasil sério e, ao mesmo tempo, risível. É naquele momento a presentificação da sociedade brasileira, na qual o autor mistura citações de poemas e canções, faz paródias para mostrar uma realidade urbana de uma grande cidade.

Nessa época, portanto, os estereótipos da juventude eram vários, alguns anunciavam uma guerrilha rural que não se realizou, ou apoiavam cegamente o regime, outros preferiam se omitir, ou acreditam em transformações pacíficas na sociedade brasileira (política, cultura e economia). Em alguns jovens, a erudição estava presente:

“ ... A bossa –nova (João Gilberto) levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas esse interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre mim a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista *Senhor encantado*; acompanhava o nascimento do ‘cinema novo’ (lia todos os artigos de Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri assombrado, Clarice Lispector, depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quantas ouvi os discos de João Gilberto (...) Me interessava a linha da esquerda universitária. Mas sou muito desorganizado e não sou estudioso. Li Sartre, *Questão de Método*, sem nunca ter lido um só texto de Marx ou mesmo da literatura de divulgação que foi feita sobre o marxismo...”³³⁰

Naquele momento, principalmente em 1968, boa parte dos jovens de classe média, intelectualizados, queriam participar da vida cultural do País. A

Coqueiro, fala e brisa nordestina/ E faróis/ Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera/ E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os/ Girassóis/ Viva maria-ia-ia/ Viva a bahia-ia-ia-ia/ No pulso esquerdo um bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração balança a um samba de/ Tamborim/ Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes/ Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes/ Sobre mim/ Viva Iracema-ma-ma/ Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma/ Domingo é o fino da bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai à roça/ Porém/ O monumento é bem moderno/ Não disse nada do modelo do meu terno/ Que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem/ Que tudo mais vá pro inferno / Meu bem/ Viva a banda-da-da/ Carmem Miranda-da-da-da-da.” (Caetano Veloso, **Tropicália**, 1968.).

³³⁰ Entrevista de Caetano Veloso a Augusto de Campos em 06 de abril de 1968. CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 201.

filosofia existencialista e o filósofo Sartre influenciaram em demasia esses jovens.

“O papel dos meios de comunicação nunca poderá ser subestimado na análise de 1968. Jornais ainda, mas já, e sobretudo, a televisão. Com as imagens, nacionais e internacionais, informando, sensibilizando, despertando. O planeta tornava-se uma aldeia global: os tiros dos soldados norte-americanos nas selvas do Vietnã ecoavam nas salas de jantar das cidades brasileiras, assim como as mulheres norte-americanas queimando sutiãs, e os negros queimando cidades, e os protestos dos estudantes franceses contra a repressão sexual, e as pernas das garotas londrinas com suas ousadas minissaias, e os Beatles cabeludos com sua irreverência (hoje, face ao *hard rock*, como parecem tão bem comportados!) e os guardinhas vermelhos, no outro lado do mundo, agitando o livrinho vermelho do grande timoneiro. Eram barricadas por toda a parte – de tijolos e idéias, de sonhos e propostas de aventuras, exprimindo um mal estar difuso, mas palpável como a utopia quando ela parece ao alcance da mão.”³³¹

Na década de 60, principalmente após a promulgação do Ato Institucional – 5, políticos, estudantes, intelectuais, artistas, operários, foram cassados, presos, torturados, exilados e mortos. A censura foi implacável com as obras artísticas e com os meios de comunicação, numa tentativa de acabar com as manifestações culturais e políticas contrárias ao regime.

Uma canção que apresenta a cidade fria, desumana e nebulosa, assim como o regime militar e o “desenvolvimento capitalista”, é “Roda Viva”.³³² A canção repleta de metáforas aponta a insatisfação com a vida cotidiana, a perda da autonomia e a tristeza propiciada pela ditadura militar, mas aparece claramente o

³³¹ REIS, D. A. R. 1968: o curto ano de todos os desejos. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, jan/dez 1998. p. 32.

³³² “Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu/ A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar(...)/ **A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/** O quando deixou de cumprir/ **Faz tempo que a gente cultiva/** A mais linda roseira que há/ Mais eis que chega a roda viva/ E carrega a roseira pra lá...” (Chico Buarque de Hollanda, **Roda Viva**, 1967.).

desejo de “ter voz ativa”, de “ir contra a corrente” ou contra a “roda viva” e mandar, dirigir seu próprio destino.

A “roda viva” a que Chico Buarque se refere pode ter múltiplos significados naquele contexto histórico, tem rica simbologia, podendo corresponder à opressão do dia-a-dia do trabalho, da própria vida, do sistema, do tempo.

A frustração da personagem central da canção aparece também nos versos “mas eis que chega a roda viva e carrega a roseira pra lá”. A roseira pode ser identificada com os sonhos, os planos, os objetivos da personagem que estavam sendo destruídos, reprimidos, mas, mesmo assim, há na canção uma luta constante, esperançosa contra a “corrente”, contra a “roda viva”.

A identificação do público com “Roda Viva” e as demais canções foi imediata, pois muitos dos receptores identificaram-se com as mensagens, pois perceberam nelas suas próprias experiências e expectativas de vida durante os anos de Regime Militar.

Tais experiências, com a modernidade, foram alteradas. O ritmo da sociedade mudou, tornou-se mais acelerado. Com isso, surgiram novas subjetividades e sensibilidades nas cidades: Segundo Almeida:

“... novos tipos de culturas fortemente pluralizadas e fragmentadas espalham-se e transitam. Isso introduz um elemento criativo nas experiências subjetivas e sociais que desestabiliza as identidades estáveis em suas dimensões filosóficas, antropológicas e jurídicas, produzindo identidades múltiplas e nomadismos psíquicos centrados fundamentalmente na estetização do corpo.”³³³

Dessa forma, a rapidez, a velocidade e a novidade passaram a ser valorizadas. Os gostos, os costumes, as formas de se expressar, a vestimenta, a

³³³ ALMEIDA, M. I. M. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 29.

alimentação, ou seja, os estilos de vida foram se modificando, isto é, o conjunto de práticas que o indivíduo abraça, que dão forma material para narrativas particulares, transformaram-se.

O que mudou,

“não se situa no âmbito da política, mas no da cultura, e não entendida aristocraticamente, mas como os códigos de conduta de um grupo ou um povo. É todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida”³³⁴.

Podemos perceber essa afirmação em reportagens da imprensa da época como, por exemplo, na revista **Intervalo**, numa reportagem que fala dos amores dos jovens artistas, descreve o casamento de Caetano Veloso e Dedé:

“... Um dia antes, na Igreja de São Pedro, Caetano Veloso e Dedé, casando-se, ela de bermuda, ele de camisa-esporte e flor vermelha, de papel crepom, na lapela, haviam provocado um rebuliço: Maria Bethânia e Gilberto Gil estavam entre os padrinhos, ela com uma falsa tatuagem no rosto, ele com a barbicha que já usa há muito tempo. A crônica registrara esse como o primeiro casamento hippie na Bahia.”³³⁵

O estilo de vida apresentado, emergente e inovador, pode ser notado nas roupas e adereços dos noivos e padrinhos, mas não podemos deixar de ressaltar que o casamento foi realizado numa igreja católica, a de São Pedro, ou seja, uma visão de mundo tradicional acabou prevalecendo entre todas as inovações desses jovens.

³³⁴ MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 58.

³³⁵ O Amor reina na Jovem Guarda. **Intervalo**. Ano V, n. 257, 1967, Editora Abril. p. 10-11.

Outro fator a se considerar é que, naquela década, surge a idéia de que somente nas grandes metrópoles há privacidade e anonimato, é a chamada “solidão na multidão”, pois as relações pessoais tornaram-se cada vez mais abstratas e o meio de trabalho passou a ser fundamental na adoção de um estilo de vida, na sua definição.

Outra canção que retrata o descontentamento e as críticas feitas naquele momento à sociedade brasileira, é “Ponteio”³³⁶ de Edu Lobo e Capinam. A canção aponta para a importância da transformação social brasileira, narrando a violência, o medo da censura e destacando um símbolo de tradição da música popular brasileira: a viola.

Mesmo com tantas tentativas de transformação, esses jovens idealistas foram freados. Uma das maneiras que o regime encontrou, para calar as manifestações contrárias, foi a tortura. A tortura no Brasil, durante o regime militar, virou um método que era ministrado em aulas e fazia parte da formação dos militares. Tais aulas eram ministradas na prática, com pessoas, com um único objetivo: ensinar os torturadores carrascos a conseguir informações e confissões.

O introdutor dessa “técnica” no Brasil foi o policial norte-americano Dan Mitrione, que, nos primeiros anos do regime, ministrou tais ensinamentos, em Belo Horizonte, utilizando-se de mendigos.

Naquele momento, mais de 100 tipos de torturas eram colocadas em prática e variavam da agressão física, com variados instrumentos, a pressões psicológicas. Os principais modos e instrumentos de tortura foram: o pau-de-

³³⁶ “Era um, era dois, eram cem/ Era o mundo chegando e ninguém/ Que soubesse que sou violeiro/ Que me desse um amor ou dinheiro/ Era um, era dois, era cem/ Vieram pra me perguntar/ Ó você, de onde vai, de onde vem/ Diga logo o que tem pra contar/ Parado no meio do mundo/ Senti chegar meu momento/ Olhei pro mundo e nem via/ Nem sobra, nem sol, nem vento/ Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar/ Ponteio, todo mundo pontear/ Era um dia, era claro, quase meio/ Era um canto calado sem ponteio/ Violência, viola, violeiro/ Era morte em redor mundo inteiro/ Era um dia, era claro, quase meio/ Tinha um que jurou me quebrar/ Mas não me lembro de dor nem receio/ Só sabia das ondas do mar/ Jogaram a viola no mundo/ Mas fui lá no fundo buscar/ Se a tomo a viola, ponteio/ Meu canto não posso parar não/ Era um, era dois, era cem/ Era um dia claro, quase meio/ Encerrar meu cantar já convém Prometendo um novo ponteio/ Certo dia que se por inteiro/ Eu espero não vá demorar/ Esse dia estou certo que vem/ Digo logo que vim pra buscar/ Correndo no meio do mundo/ Não deixo a viola de lado/ Vou ver o tempo mudado/ E um novo lugar pra cantar.” (Edu Lobo e Capinam, **Ponteio**, 1967.).

arara, o afogamento, os eletrochoques, a palmatória, o espancamento, o estupro, a utilização de animais, insetos e produtos químicos.

Os oficiais torturadores não escolhiam cobaias para as suas práticas. Crianças, mulheres, homens, gestantes, todos poderiam sofrer se fossem suspeitos de atividades subversivas ou, ainda, se possuíssem alguma ligação com os suspeitos, ou seja, parentes, amigos ou familiares.

Assim, os desaparecimentos eram rotina e as prisões eram feitas sem qualquer mandado judicial. Eram prisões realizadas na forma de seqüestro, ilegais, em nome da ideologia da Segurança Nacional. Nessas prisões, as extorsões e os roubos realizados por policiais eram comuns.

Muitos dos torturados eram jovens e,

“Os números referentes à idade dos atingidos causam impacto e convidam à reflexão: 38,9% tinham idade igual ou inferior a 25 anos, realçando a forte participação dos jovens nas atividades de resistência ao Regime Militar e evidenciando sua corajosa predisposição ao enfrentamento de riscos.”³³⁷

Mesmo com a tortura, problemas e crises enfrentados pelos brasileiros idealistas, como a imposição de uma “identidade nacional” por parte dos militares, outros perfis de comportamento da juventude na década de 60 podem ser percebidos com a emergência de uma cultura juvenil – ligada ao lazer e ao tempo livre, que tinha nos meios de comunicação sua maior difusão, que abarcava múltiplos padrões de comportamento, mas que também trouxeram reivindicações como a busca pela independência e liberdade, levando a conflitos geracionais.

³³⁷ Esses dados dizem respeito aos documentos (processos) consultados para elaboração do livro Brasil nunca mais. Mesmo assim, sabe-se que muitos outros jovens sofreram torturas no Brasil e que não chegaram a julgamento, principalmente levando-se em consideração os mortos e desaparecidos. Nesse sentido, possivelmente a porcentagem triplicaria. p. 85-6.

Uma das muitas canções que apontam essas novidades é “Alegria, alegria”³³⁸ de Caetano Veloso. A canção retrata a realidade urbana, fragmentada, múltipla, com uma nova linguagem. Segundo Augusto de Campos³³⁹, a canção aponta para o mundo da comunicação rápida, do mosaico informativo do presente com características cinematográficas, mostrando a experiência de se viver em grandes centros urbanos, sem preocupações, responsabilidades, com liberdade mas, ao mesmo tempo, fazendo críticas à sociedade.

Essas críticas geravam as tensões intrageracionais presentes na trama social, em que vários papéis são distribuídos, e também nas experiências individuais do jovem, nas quais a percepção de sua própria idade, em oposição à do outro, constitui elementos de auto-identificação e integração com seus pares.³⁴⁰

Essa integração e auto-identificação acontecem porque os membros de uma mesma geração vivenciam um acervo comum de experiências e situações de vida, juntos e contemporaneamente, formando um estilo de conhecimento e também de atuação, característicos de uma geração.³⁴¹

Percebe-se que, no período em questão, o diálogo entre jovens e adultos, representantes da sociedade, e as tensões de gerações traduzem-se na recusa, por parte desses jovens, do modelo de adulto imposto pela sociedade ou do modelo de “jovem padrão”, referencial de juventude que geralmente aparece na imprensa

³³⁸ “Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou/ O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves guerrilhas/ Em cardinales bonitas/ Eu vou/ Em caras de presidentes/ Em grandes beijos de amor/ Em dentes pernas bandeiras/ Bomba ou Brigitte Bardot/ O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores

Vãos/ Eu vou/ Por que não? Por que não?/ Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço sem documento/ Eu vou/ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ Uma canção me consola/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem nome sem telefone/ No coração do Brasil/ Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão bonito/ Eu vou/ Sem lenço sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos/ Eu quero seguir vivendo/ Amor/ Eu vou/ Por que não? Por que não?” (Caetano Veloso, **Alegria, alegria**, 1967.).

³³⁹ CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 153.

³⁴⁰ EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Estudos).

³⁴¹ FORACCHI, M. M. **A Juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Pioneira, 1972.

ou que era “ determinado” pelos militares, generalizando, esquecendo, muitas vezes, de destacar qual o segmento social, a localidade ou o posicionamento político desses jovens.³⁴² Segundo Ortiz:

“A problemática do nacional e do popular nos anos 50 e 60 também se refere às questões econômicas e políticas com as quais se debate o Estado Brasileiro no período. As tentativas do ISEB de decifrar uma ‘essência’ brasileira, as discussões em torno do que seria verdadeiramente nacional e popular correspondem a um momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado (...) o com o golpe militar o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira.”³⁴³

A imposição de uma ‘identidade nacional’ por parte dos militares fez parte dos jovens daquele período perceberem que não passava de uma abstração que acabava destruindo a pluralidade e heterogeneidade da cultura popular. O Estado, naquele momento, aproveitava-se das práticas populares, reinterpretando-as para apresentá-las como manifestações de brasilidade.

Contudo, mesmo com todas estas tentativas, uma nova linguagem da juventude introduziu algumas questões ignoradas ou pouco discutidas por boa parte da sociedade e evidenciou o aspecto de transformação da cultura jovem, expressando uma visão crítica.

Outro grupo de jovens pertencentes ao movimento musical-cultural Bossa Nova cantavam fenômenos específicos de uma região, mais especificamente, a Zona Sul do Rio de Janeiro. Essa “cor local” perpassa todas as canções do movimento e também o estilo de vida dessas pessoas.

³⁴² DAMASCENO, F. J.G. **O Movimento Hip-Hop organizado do Ceará/ MH2O (1990-1995)**. São Paulo, 1997. 333p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

³⁴³ ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 130.

“Como que tentando uma reação, a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano a faixa mais ‘civilizada’ da população, a imaginação poética BN foi encontrar na simbologia do ‘amor, o sorriso e a flor’ a sua fonte de inspiração e energia espiritual.”³⁴⁴

Os jovens pertencentes ao movimento Bossa Nova possuíam um estilo de vida característico, diferente de outros grupos de jovens do período. Eles moravam, em sua maioria, na zona sul do Rio de Janeiro, preferencialmente, em Copacabana e Ipanema, freqüentavam a praia, estavam por dentro de todos os assuntos da moda, realizavam festas, estudavam em bons colégios, freqüentavam academias de violão ou as possuíam, entre outras características. Esse estilo bossa nova de ser pode ser percebido na imprensa do período:

“ ... a década de 1950 marcava, no Rio de Janeiro, o advento da primeira geração de jovens do após-guerra e após-ditadura. Estabelecida pela corrida imobiliária a divisão econômica da população da cidade – os pobres na zona norte e nos morros, os ricos e remediados na zona sul – apareceria logicamente na zona grã-fina de Copacabana uma camada de jovens completamente desligados da tradição, isto é, já divorciados da espécie de promiscuidade social que permitia até então aos representantes da classe média participar de certa maneira, em matéria de música popular, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social.”³⁴⁵

Outras reportagens também apresentavam o estilo bossa nova:

“Geralmente, a bossa-nova pressupõe inteligência, cultura, sendo considerada, portanto, como um bem da classe média.”³⁴⁶

³⁴⁴ CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 87.

³⁴⁵ TINHORÃO, J. R. Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil. **Jornal do Brasil**, 23 março 1962. Caderno B.

³⁴⁶ **O Globo**, 31 agosto 1962.

Ou ainda,

“... quando se esboçou o movimento da bossa nova, isso foi na casa de Nara Leão. A menina-moça de hoje fazia como aquela menina-moça de ontem que foi Chiquinha Gonzaga: uma conspiração contra meia duzias de besteiras que a chamada sociedade exigia como sêlo de virtude. E fêz das horas instantes de alegria...”³⁴⁷

Na imprensa da época³⁴⁸, e principalmente nas canções dos diferentes movimentos, várias referências à juventude, ao “ser jovem”, aparecem, como: “o jovem cantor”, “a jovem cantora”, “os reis da juventude”, “os brotos”, “as garotas”, “os rapazes”, “a gatinha”, apontando que, aparentemente, o requisito básico para participar de tais manifestações era a juventude e todos os seus signos de distinção.

Para alguns jovens, como os do movimento Jovem Guarda, o período da juventude foi marcado pela “curtição”, viver a vida intensamente era o essencial; pela “farra”; pela folia, muitas vezes noturna e acompanhada do sexo oposto; pela inseqüência permitida nessa etapa da vida; por um questionamento e uma rebeldia ingênua e romântica, apoiada na vontade de ser feliz, de aproveitar a vida, de amar.

Muitos estudiosos da música popular brasileira e também dos movimentos de juventude da década de 60 apontam para os jovens do movimento Jovem Guarda como alienados, pois o Brasil vivia os “anos de chumbo” e as canções do movimento descreviam carros, paqueras, festas, entre outros temas considerados alienantes.

Mas a falta de estudos substanciais sobre o movimento levou a esse equívoco histórico, pois não participar de manifestações contrárias ao regime não significa alienação. Os participantes do movimento Jovem Guarda, em sua

³⁴⁷ **O Cruzeiro**, 27 junho 1964, p. 44.

³⁴⁸ Revistas: Intervalo, O Cruzeiro, Manchete, Melodias e jornais: O Estado de São Paulo, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil, entre outros.

maioria, eram adolescentes, não tiveram contato com os bancos universitários, muitos não terminaram nem o ensino médio, eram de classes sociais menos favorecidas e, assim, dificilmente teriam uma consciência política formada, mas isso não significa alienação, eles sabiam o que estava acontecendo no Brasil e, em momento algum, como diriam posteriormente alguns estudiosos, estariam de acordo com o regime. Segundo Chauí:

“Num primeiro momento, o fenômeno da alienação parece transcórrer na esfera da consciência e, portanto, no modo pelo qual os sujeitos representam as relações sociais tais como lhes aparecem, sendo-lhes impossível reconhecerem-se nos objetos sociais produzidos por sua própria ação. Neste nível fala-se em ‘falsa consciência’. Contudo, desde que passemos da noção de falso para a de ilusão necessária à reprodução de uma ordem social determinada, o conceito de alienação vai gradativamente perdendo sua conotação imediatamente subjetiva, para emergir como determinação objetiva da vida social no modo de produção capitalista, apoderando-se tanto da cultura dominante quanto da dominada, pois ainda que seu conteúdo e finalidade sejam diversos nos dois casos, sua forma é idêntica em ambos. O movimento das relações sociais gera para os sujeitos a impossibilidade de alcançar o universal através do particular, levando-os a criar uma universalidade abstrata que não passa pela mediação do particular, mas por sua dissimulação e contra ele. A sociedade encontra-se impossibilitada de relacionar-se consigo mesma, a não ser recusando aquilo que ela própria não cessa de repor, isto é, a particularização extrema de suas divisões internas. Este movimento denomina-se alienação.”³⁴⁹

Pode-se perceber, ao se analisar a afirmação de Chauí e as fontes históricas, que a vida para a maioria dos jovens do movimento Jovem Guarda não foi generosa. Trabalhavam desde muito cedo, quase não tiveram oportunidade para estudar, e mais que isso, como as idades dos participantes do movimento variavam de 12 a 21 anos, a forma de comportamento era diferenciada dentro do próprio movimento musical e, conseqüentemente, os temas das canções eram

³⁴⁹ CHAUI, M. S. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 64.

múltiplos e relacionados ao cotidiano, à vivência desses jovens e adolescentes. Seus interesses eram, como o de muitas pessoas nessas faixas etárias até na atualidade, namorar, fazer amigos e se divertir, o que não significa alienação.

Portanto, não podemos fazer desses jovens os “bodes expiatórios” da história e nem vitimizá-los, pois eles tiveram também um papel fundamental naquele período, questionando valores da sociedade, transformando os perfis de gênero, criando novos estilos de vida que passaram a ser seguidos por muitos jovens que vivenciaram os anos 60.

Não podemos esquecer que o movimento Jovem Guarda foi o maior movimento musical popular de massa que ocorreu na história brasileira, atingindo todas as regiões brasileiras e diversas gerações, não foi um movimento particular, elitizado e regionalista.

Podemos perceber essas características dos participantes do movimento Jovem Guarda, no depoimento de Erasmo Carlos:

“Não, com tanto que entrasse grana e chovesse mulher, nada era pejorativo pra gente, era tudo uma curtição, uma farra, uma festa, uma incoseqüência maravilhosa, uma rebeldia ingênua, uma irresponsabilidade total, que hoje em dia alguns confundem com felicidade, sabe? É esse negócio, eu era feliz e não sabia, não é bem isso, é que antigamente não se tinha responsabilidade nenhuma, você não tinha filho, não tinha casa pra pagar, não tinha isso, não tinha aquilo, não tinha imposto de renda, não tinha nada, nada, era tudo só farra, brincadeira e hoje tem essas coisas todas e isso ocupa muito a mente, a vida da gente, então muitos tem esse pensamento: “eu era feliz e não sabia”, isso é mentira, era pela incoseqüência e pela juventude claro.”³⁵⁰

Assim, a ambigüidade dos perfis de gênero e geração (juventude) presente nos movimentos da década de 60, representada sobre o viés da música como manifestação e/ou movimento cultural, leva à reflexão sobre sua atuação e

³⁵⁰ Depoimento de Erasmo Carlos concedido a autora em 18 de julho de 1996, na cidade do Rio de Janeiro.

interferência na vida das pessoas e grupos sociais, por meio de valores simbólicos que são disseminados, como os signos de juventude, gerando ações e reações externas, formas de comportamento e, muitas vezes, estilos de vida.

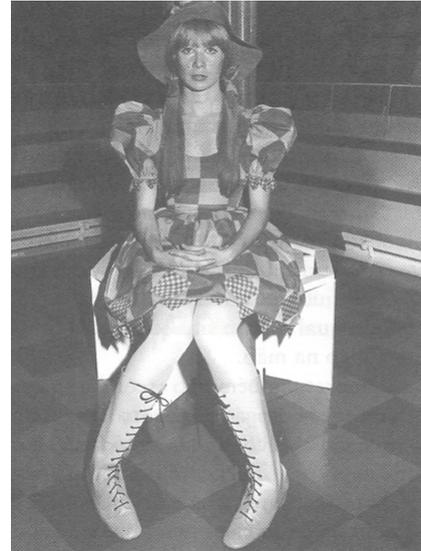
Os movimentos da década de 60, ao envolverem diferentes representações, levaram à compreensão de como uma parcela da juventude buscou a constituição de sua identidade, de grupo e individual, possibilitando a percepção, análise e compreensão das transformações que esses jovens passaram, desenvolvendo suas práticas sociais e políticas, tendo como um dos elementos marcantes o polimorfismo, isto é, a disponibilidade para assumir configurações multifacetadas.

Nesse sentido, não podemos falar da juventude da década de 60, e, sim, das “juventudes” do período, sempre ressaltando os diferentes perfis e estilos de vida dessa geração, pois os padrões de conduta percebidos nos jovens participantes dos movimentos musicais-culturais do período basearam-se fundamentalmente, na contenção e no comedimento, isto é, mesmo os comportamentos “extravagantes” ou “excessivos”, que levaram a uma mudança comportamental e a quebra de alguns tabus, foram regidos pela adequação a um determinado repertório de princípios estéticos e comportamentais em voga.

ACORDES FINAIS



Jerry Adriani e Nara Leão



Rita Lee



Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli



Jair Rodrigues, Nara Leão e Chico Buarque

No final dos anos 50, iniciou-se um processo de transformação na Música Popular Brasileira, cujo cenário é o Rio de Janeiro. No espaço de sociabilidade, de modernidade e tradicionalismo, de música e boêmia de Copacabana, surge, no cenário musical, o LP “Chega de Saudade” de João Gilberto. O baiano de Juazeiro transformou a Música Popular Brasileira com seu novo ritmo, com seu jeito de cantar “falado”, baixinho, com seus arranjos despojados e suas harmonias dissonantes. Foi o grande salto do Samba-Canção para a Bossa Nova.

No entanto, na transição das décadas de 50 para 60, nem tudo eram flores, barquinhos, sol e sul como cantavam os participantes da Bossa Nova. Vários problemas, portanto, foram gestados na transição dessas duas décadas, constituindo, assim, o início de todos os conflitos dos anos 60.

Nesse momento, a música popular brasileira passa a utilizar palavras mais fortes, barquinhos, sol, sorrisos e flores já não combinavam com o contexto político brasileiro. Nota-se, nesse momento, que o campo musical-artístico começava a dar sinais de conflito, as disputas entre os agentes se intensificaram.

A Bossa Nova fica “desgastada” por causa da efervescência política daqueles anos e das novas músicas que começavam a circular pelo País. Os jovens começavam a se interessar pelo Cinema Novo, pelo Teatro de Arena, pela Revolução Cubana. Nascia uma esquerda musical.

Pela televisão, um amplo público tomou contato com as canções, intérpretes e autores dos festivais de música popular brasileira. Os festivais tornaram-se uma manifestação cultural integrada ao cotidiano do público da TV, isto é, mesmo o público que não morasse em São Paulo ou no Rio de Janeiro ou, ainda, que não pudesse comprar os concorridos convites, poderia acompanhar, criticar e torcer pela televisão.

Os festivais apresentados em horário nobre não possuíam um público específico. Eram voltados para o público em geral, pois a televisão, cada vez mais, ganhava espaço e adeptos por todo o Brasil. Por serem veiculados por um meio de comunicação de massa, não possuíam um caráter elitista, ou seja, diferentes grupos sociais podiam compartilhar de uma programação variada.

A platéia dos festivais, fazendo parte do espetáculo, proporcionava um show à parte. Ela se apresentava de forma ruidosa, impondo sua opinião, manifestando-se abertamente, liberando suas emoções, gritando de alegria, de dor, de tristeza, de revolta, de indignação.

Disputas ideológicas agitavam a platéia, que projetava suas expectativas políticas em torno das canções. As disputas ocorriam, portanto, não somente entre os agentes, no interior do campo musical-artístico, mas também, entre os expectadores.

Assim, pode-se perceber o clima de disputa entre os participantes/agentes dos festivais, competição incentivada ou não como estratégia de marketing pelas emissoras e pela imprensa, que podia ser percebida no palco, nos bastidores e nos jornais da época. As brigas eram incentivadas para manter o interesse do público pelos Festivais com o único objetivo: manter a audiência. Esse tipo de estratégia foi muito usada na época de ouro do rádio brasileiro, anos 40 e 50, e, conforme visto, no movimento Jovem Guarda.

Alguns artistas na década de 60 questionavam os problemas sociais, na intenção de transformar a realidade brasileira com o ideal de construção nacional. Assim, a arte passa a ser entendida como um veículo de denúncia, explorando os temas sociais, como a miséria, a opressão. O artista, nesse sentido, assumia um papel de agente transformador da realidade brasileira capaz de promover a revolução de uma forma didática, para que as mensagens chegassem ao povo.

Em contrapartida, o movimento Jovem Guarda mostrou um certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na música popular brasileira nesse

período e deteu-se em uma outra “sublevação”, isto é, na “mudança comportamental” que utilizou armas como os sentimentos puros e a ingenuidade para tocar o coração de parte dos jovens da época, levando em frente uma bandeira com os principais lemas do movimento: diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, amor, dizendo à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás dos desejos de amor e sonhos de liberdade.

Os Tropicalistas, por sua vez, romperam as estruturas dos festivais, ou seja, não fizeram de tudo para agradar ao público como os compositores e cantores de “protesto”. Quebraram as convenções do ouvinte para aumentar seu repertório e forçar um amadurecimento criativo.

Nesse sentido, os tropicalistas romperam a sobriedade comportamental do campo musical-artístico. Assim, ao oferecerem uma versão alternativa de entendimento da realidade, eles ofereciam ao público uma versão alternativa da idéia de revolução. Os tropicalistas, ao contrário do que diziam alguns críticos e conservadores, faziam arte e ideologia. O movimento tropicalista usou, portanto, do improvisado, do deboche e irreverência, do bom gosto e do mau gosto proposital, para revolucionar a música popular brasileira, retomando as lições do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e misturando à cultura de massa urbana.

O tropicalismo revoluciona o corpo, os valores e costumes, subvertendo padrões de comportamento. As principais transformações davam-se no âmbito da performance, do visual e da linguagem.

Por essas características, nota-se que os movimentos musicais-culturais da década não foram homogêneos, e, sim, criaram múltiplos perfis de comportamento. Alguns jovens se casaram legalmente e na Igreja, outros foram viver juntos sem a “benção” de instituições tradicionais como as religiosas e a família. Algumas jovens valorizavam a virgindade, outras não. Para alguns, a

monogamia era essencial, para outros não. Uns respeitavam os horários e imposições dos pais, outros faziam os seus horários e seus protestos.

Portanto, a diversidade de perfis de comportamento dos jovens participantes dos diferentes movimentos da década, pode ser notada nas canções e nos estilos de vida, nas atitudes e discursos dos artistas participantes, que, apesar de carregarem permanências, não deixavam de questionar tais imposições, pois não enfrentar, muitas vezes, não é sinônimo de concordar.

Essa diversidade de estilos de comportamento, mesmo parecendo que tudo era possível nos perfis de juventude do momento, explica-se pelas diferenças étnicas, de classe social, de gênero e de formação dos jovens participantes dos movimentos musicais, pelas singularidades e, principalmente, pelas particularidades de cada grupo e de cada jovem.

Analisando as singularidades/particularidades dos jovens dos movimentos musicais dos anos 60, conseqüentemente, as transformações que trouxeram para o campo artístico e para a sociedade brasileira, verificou-se que os artistas pertencentes à Bossa Nova inovaram nas temáticas das canções: na forma de falar de amor e da mulher, mas, também, inovaram ao retratarem os locais de sociabilidade: como a praia, o mar, ou seja, o cotidiano dos jovens da Zona Sul carioca e a alegria de se viver no Rio de Janeiro. Esses mesmos artistas transformaram a Música Popular Brasileira, utilizando harmonias complexas do Jazz, com seqüências e dissonâncias semelhantes e, ainda, criou um novo estilo de cantar suave, no qual não eram necessários força vocal e volume.

Posteriormente, com os Festivais de Música, novas inovações no campo artístico surgiram. Algumas canções de pessoas que pertenciam à chamada esquerda intelectualizada e ligadas ao Centro Popular de Cultura – CPC, objetivavam falar com o povo dos problemas sociais brasileiros para uma possível conscientização. As ideologias desses artistas veiculavam projetos populistas e nacionalistas, utilizando-se de ritmos tradicionais como o samba, o

rancho e a moda-de-viola, discutindo o caráter da arte como reveladora, conscientizadora das desigualdades sociais, pesquisando e valorizando as raízes brasileiras e revelando as contradições de classe.

Nos mesmos Festivais, ocorre uma outra inovação e ruptura na forma de compor, tocar e apresentar as canções. O Tropicalismo surge como uma nova linguagem estética-musical, diferente das canções engajadas, de protesto. As composições misturavam a música popular brasileira com música contemporânea de vanguarda, mesclando elementos modernos e arcaicos, incorporando elementos estrangeiros, já que a internacional era parte constitutiva da sociedade.

No movimento Jovem Guarda, várias novidades também surgiram e serviram de atrativo para parte dos jovens do período. As músicas tiveram como foco os jovens, com coreografias dançantes e letras fáceis de aprender. Os artistas influenciaram a forma de alguns jovens se comportar na década de 60, de se vestir, de falar, ou seja, lançaram moda, gírias e críticas sociais. Os artistas do movimento podem ser considerados cronistas sentimentais de parte da juventude da época, tornando-se porta-vozes de sonhos, desejos e ansiedades, mostrando a importância da irreverência, da diversão, do descompromisso, da liberdade e, principalmente, do amor.

Contudo, apesar das diferentes e particulares contribuições dos jovens para as transformações que ocorreram na sociedade da época e, também, no campo artístico, a universalidade dos sujeitos dos diferentes movimentos, percebeu-se através do imaginário social que ajudaram a construir na época, não somente pelas músicas, mas por toda uma experiência de ações e atitudes: roupas, cabelos, ideologias, sugerindo padrões de comportamento e contribuindo para definir estereótipos, que se compunham como combinação de tipos e valores articulados ao processo de produção de subjetividade daquele contexto histórico e social, padrões que, efetivamente, circularam pela sociedade brasileira.

Desse modo, os anos 60 podem ser lembrados pela ditadura militar, torturas, perseguições, protestos, passeatas, reivindicações, mas também, pelas canções românticas, de poesia, muitas vezes simples, nas quais percebe-se a pureza e a novidade ao falar de amor entre jovens, dos locais de sociabilidade, de lazer e de diversão.

Entretanto, a quebra de certos tabus, das restrições impostas pela sociedade não ocorreu facilmente. Os jovens chegaram gradativamente levantando questões e rebelando-se contra as regras consideradas ultrapassadas, mesmo carregando algumas permanências herdadas de gerações anteriores e trazendo fortes resquícios de uma moral cristã e conservadora.

Apesar de todas as críticas, restrições e proibições dos pais e da sociedade, a sensualidade dos jovens começava a despontar em outros ambientes, como as praias, as festas, os cinemas. Aos poucos, novos hábitos foram cristalizados, a necessidade de sentir-se sensual e livre foi surgindo e ganhando adeptos por todo o Brasil.

Apesar de algumas barreiras quebradas por algumas jovens que participaram dos movimentos do período pesquisado, ao contrário do que se pode imaginar, apesar de tantas mudanças e novidades, percebe-se que algumas canções, reportagens e depoimentos, na maior parte das vezes, não traziam comportamentos modernos ou emergentes, mas, traziam em seu bojo, resquícios conservadores.

Os jovens dessa época adotaram novos estilos de vida, inovando no modo de se vestir, de falar, de questionar e de se comportar, causando espanto e censura por parte da sociedade do período, pois mexeram com a consciência, com as ideologias, com as desigualdades e com a sensualidade, marcas fundamentais da década.

Porém, os jovens pertencentes aos diferentes movimentos musicais analisados não se apoiavam numa lógica de identidade. Os grupos de jovens eram

transitórios, cambiantes, instáveis e abertos, pertenciam a comunidades emocionais que se ligavam pela emoção partilhada, mas que formavam laços sociais permanentes.

Aparentemente, essa dinâmica, pode levar a crer que tudo era possível para os jovens participantes dos movimentos musicais-culturais da década de 60. Mas, a aparente instabilidade desses grupos, é porque cada jovem poderia participar de vários grupos e doar para esses grupos partes importantes de si. Conseqüentemente, os jovens podem dar formas a seus territórios e a suas ideologias, de acordo com seus valores e, tais valores podem transformar-se de acordo com a necessidade de pertencimento ao grupo.

Ao usarem símbolos ou metáforas para falar de sexo, de sexualidade, de política, da economia, da cultura, os movimentos expressavam uma modernidade no sentido de informalidade e naturalidade, pouco comum ao campo musical da época. Entretanto, o que foi inovador na década de 60 foi o falar de temáticas que eram vetadas para os jovens por outras gerações – e que muito mais do que chocar e agredir, tornaram-se razoavelmente mais comuns.

Esses jovens discutiam, indagavam e, também, trocavam informações sobre os rumos do Brasil, mostrando o inconformismo que pairava nessa parcela da população, mas também a ousadia e coragem desses agentes pertencentes ao campo artístico e, mais especificamente, as disputas específicas no campo musical pela conquista da forma de legitimidade (*status*), pelo poder. Nos anos 60, portanto, os agentes do campo musical eram vários, alguns anunciavam uma guerrilha rural que não se realizou, outros preferiam se omitir, outros acreditam em transformações pacíficas na sociedade brasileira (política, cultura e economia).

Contudo, tais experiências, com a modernidade, foram alteradas. O ritmo da sociedade mudou, tornou-se mais acelerado. Com isso, surgiram novas subjetividades e sensibilidades nas cidades, novas culturas diversificadas e pluralizadas surgiram, desestabilizando as identidades estáticas, produzindo identidades múltiplas, fragmentadas. Novas linguagens da juventude introduziram

algumas questões ignoradas ou pouco discutidas por boa parte da sociedade e evidenciaram o aspecto de transformação da cultura jovem, expressando uma visão crítica.

Há que se destacar, que não era intenção deste trabalho “heroicizar” e nem “vitimizar” os jovens dos anos 60, mas, analisar os diferentes perfis de juventude e destacar o papel fundamental dos movimentos musicais-culturais do período, que questionaram valores da sociedade, transformando os perfis de gênero, criando novos estilos de vida que passaram a ser seguidos por muitos jovens que vivenciaram os anos 60 e os posteriores.

Os movimentos do período, ao envolverem diferentes representações, levaram à compreensão de como uma parcela da juventude buscou a constituição de sua identidade, de grupo e individual, possibilitando a percepção, análise e compreensão das transformações que esses jovens passaram, desenvolvendo suas práticas sociais e políticas, tendo como um dos elementos marcantes o polimorfismo, isto é, a disponibilidade para assumir configurações multifacetadas.

Desse modo, a pesquisa teve por intenção participar do debate das ciências humanas sobre a década de 60, das contradições, da pluralidade, ou seja, acrescentar mais um olhar sobre esse período tão analisado. Buscou-se se distanciar das sedimentações, das cristalizações sobre o período, apresentando uma pequena contribuição para tal debate, que ainda possui muitos aspectos a serem analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

ABRAMO, H. W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ADAMO, F. A. (et. Al.) **Juventude: trabalho, saúde e educação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

ALMEIDA, M. I. M. **Masculino/feminino tensão insolúvel: sociedade brasileira e organização da subjetividade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996 (Gênero Plural).

_____. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 21

ALVES, V. A. **Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60**. 2001.192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

AQUINO, M. A. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Blumenau: Edusc, 1999.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AVANCINI, M. Marlene e Emilinha nas ondas do rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. In: **História e Perspectiva**. Uberlândia, v. 3, 1990, p. 113-35.

BORELLI, S. H. S. Jovens em São Paulo: lazer, consumo cultural e hábitos de ver t.v. **Nômad**, Colômbia, n. 13, outubro/2000.

BÔSCOLI, R. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

&

- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e
- IANNI, O. **Imperialismo e cultura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____ **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ Conferência do prêmio Goffman: a dominação masculina revisitada” In: LINS, D. (org.) **A Dominação masculina revisitada**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.
- _____ Gostos de classe e estilos de vida. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- _____ **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____ **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Ltda., 1983.
- BRANDÃO, A. C; DUARTE, M. F. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990 (Polêmica).
- BRITO, B. R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 17.
- CALADO, C. **A divina comédia dos mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____ **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, W. **Luz neon: canção e cultura na cidade**. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1995 (Coleção cidade aberta).
- CALLIGARIS, C. A Sedução dos jovens. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 4.
- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CASTRO, R. **A Onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- _____ **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____ **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHACON, P. **O que é rock.** São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense, 1985. (Primeiros passos)
- CHALHOUB, S. **Trabalho, lar & botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- CHAUÍ, M. S. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Cortez, 2001.
- COELHO, C. N. P. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo social: revista de sociologia da USP.** V. 1, n. 2, 1989.
- COELHO, M. C. **A experiência da fama.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- COHEN, A. K. A Delinquência como subcultura. **Sociologia da juventude.** v. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- CORRÊA, T. G. **Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado.** São Paulo: Papyrus, 1989.
- COSTA, A. O. e BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero.** Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos/Fundação Carlos Chagas, 1992.
- DAMASCENO, F. J. G. **O Movimento Hip-Hop organizado do Ceará / MH2O-CE (1990-1995).** 1997. 333f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Diálogos: Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.** Maringá, PR, 2000, v.4, n.4.
- ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis.** São Paulo: Globo, 2002.

- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates)
- EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Estudos).
- EWING, J. **The Beatles**. São Paulo: Edipromo, 1995.
- FAVARETTO, C. F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979. (Traços).
- FEIXA, C. Generación @ La juventud em la era digital. N'omadas. N. 13, outubro/2000. Colômbia.
- FORACCHI, M. **A Juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Pioneira/ Edusp, 1972.
- FREEMAN, D. Margaret Mead and Samoa. **The making and undmaking of an Anthropological myth**. Londres: Penguin Books, 1983.
- FREITAS, S. M. **História oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo/ Humanitas/ FFLCH? USP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FRÓES, M. **Jovem Guarda em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos)
- FROTA, L. S. A. **Documentação oral e a temática da seca**. Brasília: Centro Gráfico, Senado Federal, 1985.
- GALVÃO, W. N. Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. In: **Rebeldes e contestadores. 1968: Brasil, França e Alemanha**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GEERTZ, C. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GONÇALVES, J. C. **O Estranho estrangeiro de Caetano Veloso**. São Paulo, 1993, 103p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.
- GONÇALVES, N. T. Escutando a voz das mulheres. In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.p. 98
- GONZÁLES, G. M. Consumos culturales y nuevas sensibilidades. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).
- GOTTLIEB, D. Subcultura de la juventud: variaciones sobre um tema general. In: SHERIF, C. W. **Problemas de la juventud: estudios técnicos de la transición a la edad adulta en un mundo en cambio**. México: Editorial Trillas, 1975.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. v.1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GROPPO, L. A. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000. (Coleção Enfoques. Sociologia).
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HALL, S. G. **Adolescence: its psychology and its relations to psysiology, sociology, sex, crime, religion and education**. Nova Iorque, Appleton, 1915.
- HOBSBAWM, E. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

- _____. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Tudo é História).
- HORROCKS, J. E. Actitudes y metas del adolescente. In: SHERIF, C. W. **Problemas de la juventud: estudios técnicos de la transición a la edad adulta en un mundo en cambio**. México: Editorial Trillas, 1975.
- IANNI, O. Cidade e modernidade. **Enigmas da modernidade - mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 123
- ISLAS, J. A. P. Memórias y olvidos: una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).
- JHOSEP. **Ronaldo Bôscoli: o senhor bossanova**. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius Espaço Cultural, 1996.
- JOBIM, H. **Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LINS, D. (org.) **A Dominação masculina revisitada**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.
- LIPOVETSKY, G. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOPES, J. T. Mulher e família: a construção de uma nova forma de ser?.
- STREY, N. (org.) **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- MAFFESOLI, M. O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MANNHEIM, K. O Problema da juventude nas sociedades modernas. **Sociologia da Juventude**. v. 1 Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____ O Problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, M. **Mannheim**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MARGULIS, M. e URRESTI, M. La construcción social de la condición de juventud. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____ Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).

MARTINS, I. L. Apresentação. **Gênero em debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1997.

MATOS, M. I. S. Gênero: trajetórias, desafios e perspectivas na historiografia. **Comissão de estudos de história da igreja na América Latina. Cehila**. n. 50, set. 1994/maio 1995.

_____ Gênero: trajetórias, desafios e perspectivas na historiografia. In: **Comissão de estudos de história da igreja na América Latina. Cehila**. n. 50, set. 1994/maio 1995.

_____ Nas fronteiras da História: a cidade iluminada. **História: fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999.

_____ **Por uma história da mulher**. Bauru, SP: EDUSC, , 2000.

_____ **Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade**. História: Questões e debates, Curitiba, 34, 2001. Editora da UFPR.

_____; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____ **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

- MEAD, M. **Adolescência, sexo y cultura em Samoa**. Barcelona: Planeta, 1985.
- MEDEIROS, P. T. C. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984
(Tudo é História).
- MELLO, Z. H. **A Era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENEGUELLO, C. **Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
(Coleção Viagens da Voz).
- _____. Resgatando Hollywood: reflexões a partir dos cartazes de cinema. **História e perspectiva**. Uberlândia: julho/dezembro de 1990.
- MONTANARI, V. **História da música: da idade da pedra à idade do rock**. São Paulo: Ática, 1993 (Princípios).
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.
- _____. Não se conhece a canção. **Televisão e canção: linguagem da cultura de massas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- MOTTA, N. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUCHOW, H. H. Os fãs do Jazz como movimento juvenil de hoje. In: BRITTO, S. **Sociologia da juventude**. v 3, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- NOLASCO, S. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
(Gênero Plural)
- NOVAES, R. R. Juventude e participação social: apontamentos sobre a reinvenção da política. In: ABRAMO, H. W. (org.) **Juventude em debate**. São Paulo: Cortez, 2002.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAMPOLS, C. F. La ciudad invisible: territorios de las culturas juveniles. **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, s.d. (Serie Encuentros).

- PAVÃO, A. **Rock brasileiro 1955-65: trajetória, personagens, discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.
- PEDERIVA, A. B. A. **Jovem Guarda: cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000. (Brasiliana; Novos Estudos)
- PEDRO, J. M. Fronteiras do gênero: maternidade e subjetividade. **História: fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999.
- PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RAMIREZ, R. L. Ideologias masculinas: sexualidade e poder. In: NOLASCO, S. (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- REGUILLO, R. El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles. *Nómadas*. La singularidad de lo juvenil. n. 13, outubro/2000.
- REIS FILHO, D. A. **68: a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- REIS, D. A. R. 1968: o curto ano de todos os desejos. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, jan/dez 1998.
- Revista de Antropofagia**, Ano 1, No. 1, maio de 1928.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2002.
- RODRIGUES, J. F. S. Os estudos sobre mulheres: emergência de um novo campo do saber. In: **Núcleo de estudos de gênero e pesquisa sobre a mulher (Neguem)**. Uberlândia, n.7, Ano 4, 1996.
- ROSO, A. Mídia televisiva e imagens de mulher: quando vozes sutis nos falam.
- STREY, N. (org.) **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- SANCHES, P.A. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

- SANTA CRUZ, M. A. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SEVCENKO, N. O Grande motim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 5.
- SEVERIANO, J. **A canção o tempo: 85 anos de músicas brasileiras.** v. 2, São Paulo: Editora 34, 1998.
- SIMMEL, Georg. La Moda. **Sobre la aventura: ensayos filosóficos.** Barcelona: Península, 1988.
- SIQUEIRA, M. J. T. A constituição da identidade masculina: homens das classes populares em Florianópolis. PEDRO, J. M. (org.) **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade.** Florianópolis: Mulheres, 1998.
- SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOIHET, R. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, N. (org.). **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres.** Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 107
- STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.
- STRINATI, D. **Cultura popular: uma introdução.** São Paulo: Hedra, 1999.
- THOMSON, A. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TOTA, A. P. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VELHO, G. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.61

VILLAÇA, F. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Lincoln Institute, 2001.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____ A Fração Bloomsbury. **Plural**: Sociologia, USP, S. Paulo, 6: 139-168, 1 sem. 1999.

_____ **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1969.

_____ **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, A M. C. **Os grandes festivais de MPB (1965-1968)**. 1989. 198f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

REVISTAS E JORNAIS:

Caras, São Paulo, v. 1, n. 22, 1996.

Correio da Manhã, 12 maio 1963.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 nov. 1966. 2^o. Caderno, p. 5.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 abril 1966. 2^o. Caderno, p. 5

Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 jan.1967. 2^o. Caderno, p. 4.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 nov. 1967. Folha Ilustrada, p. 14.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 julho 1967. 2^o. caderno, p. 5.

Intervalo, São Paulo, Abril, 1964. p. 24.

Intervalo, São Paulo, Editora Abril, Ano VI, n. 303, 1968, p. 14.

Intervalo. Ano V, n. 257, 1967, Editora Abril. p. 10-11.

Intervalo. São Paulo, Editora Abril, Ano VI, n. 282, 1968. p. 12.

Jornal do Brasil, 23 março 1962. Caderno B.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 out. 1971. Caderno B.

O Cruzeiro, 27 junho 1964. p. 44

O Cruzeiro, ano XXIX, n. 50, 28 set. 1957. p. 24 e 27.

O Cruzeiro, Ano XXIX, n. 50, 28 setembro 1957. p. 23.

O Cruzeiro, Ano XXXI, n. 21, 7 março 1959. p. 20.

O Cruzeiro, Ano XXXIII, n. 11, 24 dez. 1960.

O Cruzeiro, Ano XXXIII, n. 11, 24 dez. 1960.

O Cruzeiro, Ano XXXIV, n. 34, 2 junho 1962.

O Globo, 31 agosto 1962.

O Jornal, 02 março 1964.

Revista Contigo!. São Paulo: abril, 1988.

Veja, São Paulo, 7 agosto 2002,

INTERNET:

COELHO, C. N. P. A cultura juvenil de consumo e as identidades sociais alternativas. **CooJornal**. In: <http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos036.htm>

<http://www.tropicalia.com.br>

<http://www.caetanovelos.com.br>

<http://www.gilbertogil.com.br>

<http://www.chicobuarque.com.Br>

<http://www.erasmocarlos.com.br>

<http://www.robertocarlos.com>

<http://www.viniciusdemorais.com.Br>

<http://www.jobim.com.Br>

<http://www.sergiodias.com.br/mutantes.htm>

<http://www.wanderlea.com.br>

<http://www.ritalee.com.br>

<http://www.galcosta.com.br>

<http://www.tomze.com.br>

<http://www.oscariocas.com.br>

<http://www.osvipsadupla.hpg.ig.com.br>

ANEXOS

1 - DEPOIMENTOS RECOLHIDOS:

Albert Pavão. Local: Rio de Janeiro. Data: 23 de abril de 1996.

Antonio Aguillar. Local: Santos. Data: 21 de setembro de 1997.

Carlos Gonzaga. Local: Santo André. Data: 18 de Agosto de 1996.

Chico Buarque de Hollanda. Local: Rio de Janeiro. Data: 15 de julho de 1996.

Deny (dupla Deny e Dino). Local: Santo André. Data: 02 de abril de 1996.

Ed Wilson. Local: Rio de Janeiro. Data: 24 de abril de 1996.

Eduardo Araújo. Local: São Paulo. Data: 31 de julho de 1996.

Erasmus Carlos. Local: Rio de Janeiro. Data: 18 de julho de 1996.

Evinha (Trio Esperança). Local: Rio de Janeiro. Data: 27 de abril de 1996.

Jerry Adriani. Local: São Paulo. Data: 20 de abril de 1996.

Leno (dupla Leno e Lílian). Local: Rio de Janeiro. Data: 26 de janeiro de 1996.

Lílian (dupla Leno e Lílian). Local: Rio de Janeiro. Data: 26 de abril de 1996.

Márcio Antonucci (Os Vips). Local: Rio de Janeiro. Data: 23 de janeiro de 1996.

Márcio Antonucci (Os Vips). Local: São Paulo. Data: 15 de maio de 2000.

Martinha. Local: São Paulo. Data: 08 de abril de 1996.

Nelson Motta. Local: Rio de Janeiro. Data: 03 de julho de 2000.

Paulinho Nogueira. Local: São Paulo. Data: 04 de abril de 2001.

Renato Barros (Renato e seus Blue Caps). Local: Rio de Janeiro. Data: 25 de abril
de 1996.

Renato Corrêa (Golden Boys). Local: Rio de Janeiro. Data: 23 de janeiro de 1996.

&

Roberto Menescal. Local: Rio de Janeiro. Data: 17 de janeiro de 2001.

Ronald Antonucci (Os Vips). Local: São Paulo. Data: 18 de abril de 1996.

Ronaldo Corrêa (Golden Boys). Local: Rio de Janeiro. Data: 23 de janeiro de 1996.

Ronnie Von. Local: São Paulo. Data: 02 de abril de 1996.

Silvinha. Local: São Paulo. Data: 31 de julho de 1996.

Tony Campello. Local; São Paulo. Data: 12 de abril de 1996.

Wanderléa. Local: São Paulo. Data: 31 de julho de 1996.

Wanderley Cardoso. Local: Rio de Janeiro. Data: 25 de janeiro de 1996.

2 - CANÇÕES ANALISADAS:

2001. Composição: Rita Lee e Tom Zé. Gravação: Os Mutantes, 1969.

A banda. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1966.

A festa do Bolinha. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Trio Esperança, 1964.

A pobreza. Composição: Renato Barros. Gravação: Leno, 1968.

A praça. Composição: Carlos Imperial. Gravação: Ronnie Von, 1967.

A Rita. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1965.

A volta. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Os Vips, 1965.

Adivinhão. Composição: Baby Santiago. Gravação: George Freedman, 1961.

Água de beber. Composição: Vinicius de Moraes. Gravação: , 1961.

Ai de mim. Composição: S. Simons e G. Marks. Gravação: Golden Boys, 1965.

Alegria, alegria. Composição: Caetano Veloso. Gravação: Caetano Veloso, 1967.

Alguém é bobo de alguém. Composição: Greenfield e Keller. Gravação: Wilson Miranda, 1961.

Alguém na multidão. Composição: Rossini Pinto. Gravação: Golden Boys, 1965.

Amor em paz. Composição: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Gravação: , 1961.

Ana. Composição: A. Alexander. Versão: Lisna Dantas. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1967.

Ando meio desligado. Composição: Os Mutantes. Gravação: Os Mutantes, 1969.

Arrastão. Composição: Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Gravação: Elis Regina, 1965.

As canções que você fez pra mim. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1968.

Baby rock. Composição: Fred Jorge . Gravação: Tony Campello, 1959.

Baby. Composição: Caetano Veloso. Gravação: Caetano Veloso, 1968.

Banho de lua. Versão: Fred Jorge. Gravação: Celly Campello, 1960.

Bat macumba. Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Gravação: Os Mutantes, 1968.

Beto bom de bola. Composição: Sérgio Ricardo. Gravação: Sérgio Ricardo, 1967.

Bim bom. Composição: João Gilberto. Gravação: João Gilberto, 1958.

Biquini de bolinha amarelinha tão pequenininha. Versão: Hervê Cordovil. Gravação: Ed Wilson, 1961.

Brigas nunca mais. Composição: Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Gravação: Marlene, 1959.

Broto do jacaré. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1963.

Broto legal. Composição: H. Earnhart. Versão: Renato Corte Real. Gravação: Celly Campello, 1960.

Cantiga por Luciana. Composição: Edmundo Souto e Paulinho Tapajós. Gravação: Evinha, 1969.

Capela do amor. Composição: J. Berry e E. Greenwiche. Versão: Neusa de Souza. Gravação: Wanderléa e Renato e seus Blue Caps, 1964.

Cara a cara. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1969.

Carcará. Composição: João do Vale e José Cândido. Gravação: Maria Betânia, 1965.

Carro do papai. Composição: Renato Barros. Gravação: Ed Wilson, 1964.

Chega de saudade. Composição: Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Gravação: João Gilberto, 1958.

Coisa mais linda. Composição: Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, 1961.

Coisinha estúpida. Versão: Gileno. Gravação: Leno e Lílían, 1967.

Como é grande o meu amor por você. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1967.

Coração de papel. Composição: Sergio Reis. Gravação: Sergio Reis, 1967.

Corcovado. Composição: Tom Jobim. Gravação: Lana Bittencourt, 1960.

Coruja. Composição: Deny e Dino. Gravação: Deny e Dino, 1966.

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1971.

Desafinado. Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça. Gravação: João Gilberto, 1958.

Devolva-me. Composição: Versão: Lílían e Renato Barros. Gravação: Leno e Lílían, 1966.

Diana. Versão: Fred Jorge. Gravação: Carlos Gonzaga, 1957.

Dindi. Composição: Tom Jobim e Aloísio de Oliveira. Gravação: Conjunto Farroupilha, 1959.

Disparada. Composição: Geraldo Vandré e Théó Barros. Gravação: Geraldo Vandré, 1966.

Divino, maravilhoso. Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Gravação: Gal Costa, 1968.

Diz que fui por aí. Composição: Zé Kéti e Hortênsio Rocha. Gravação: Nara Leão, 1964.

Doce de Côco. Composição: C. Fontana e Wanderley Cardoso. Gravação: Wanderley Cardoso, s.d.

Dom Quixote. Composição: Arnaldo Baptista e Rita Lee. Gravação: Os Mutantes, 1969.

Domingo no parque. Composição: Gilberto Gil. Gravação: Gilberto Gil, 1967.

Dona do meu coração. Composição: John Lennon e Paul McCartney. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

É papo firme. Composição: Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves. Gravação: Roberto Carlos, 1966.

E por isso estou aqui. Composição: Roberto Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1967.

É proibido fumar. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

É proibido proibir. Composição: Caetano Veloso. Gravação: Caetano Veloso e Os Mutantes, 1968.

É tempo do amor. Gravação: Wanderléa, 1965.

Ela é carioca. Composição: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Gravação: Os Cariocas, 1963.

Emoção. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Os Vips, 1964.

Enrolando o rock. Composição: H. Carrilo e Betinho. Gravação: Betinho e seu Conjunto, 1957.

Ensaio geral. Composição: Gilberto Gil. Gravação: Elis Regina, 1966.

Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones. Versão: Brancato Junior. Gravação: Os Incríveis,

Esqueça. Versão: Roberto Corte Real. Gravação: Golden Boys, 1966.

Este seu olhar. Composição: Tom Jobim. Gravação: Tom Jobim, 1959.

Estúpido Cupido. Versão: Fred Jorge. Gravação: Celly Campello, 1959.

Eu daria minha vida. Composição: Martinha. Gravação: Martinha, 1967 (?)

Eu e a brisa. Composição: Johnny Alf. Gravação: Márcia, 1967.

Eu já nem sei. Composição: Renato Corrêa e Ronaldo Corrêa. Gravação: Wanderléa, 1968.

Eu sei que vou te amar. Composição: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Gravação: Vinicius de Moraes, 1959.

Eu sou terrível. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1967.

Eu te amo mesmo assim. Composição: Martinha. Gravação: Martinha, 1966.

Eu te darei o céu. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1966.

Exército do surf. Versão: Neusa de Souza. Gravação: Wanderléa, 1964.

Faça alguma coisa pelo nosso amor. Composição: Roberto Carlos. Gravação: Os Vips, 1966 (?)

Feche os olhos. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

Festa de arromba. Composição: Erasmo Carlos. Gravação: Erasmo Carlos, 1964.

Filme triste. Versão: Romeu Nunes. Gravação: Trio Esperança, 1962.

Fotografia. Composição: Antonio Carlos Jobim. Gravação: Sylvia Telles, 1959.

Garota de Ipanema. Composição: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Gravação: Os Cariocas, 1963.

Garota do Roberto. Composição: Carlos Imperial e Eduardo Araújo. Gravação: Waldirene, 1966 (?)

Gasparzinho. Composição: Renato Corrêa. Gravação: Trio Esperança, 1965.

Gatinha manhosa. Composição: Erasmo Carlos. Gravação: Erasmo Carlos, 1965.

Gente demais. Composição: John Lennon e Paul McCartney. Versão: Anthony Middleton. Gravação: The Youngsters, 1966.

História de um homem mau. Composição: L. Armstrong e Z. Trenton. Versão: Roberto Rei. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

Jovens tardes de domingo. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1977.

La bamba. Música de domínio público. Gravação: Prini Lorez, 1964.

Lacinhos cor de rosa. Composição: Fred Jorge. Gravação: Celly Campello, 1959.

Largo tudo e venho te buscar. Composição: Roberto Carlos. Gravação: Os Vips, 1968.

Lobo bobo. Composição: Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Gravação: João Gilberto, 1959.

Mar de rosas. Versão: Rossini Pinto. Gravação: The Fevers, s.d.

Marcianita. Versão: Fernando César. Gravação: Sérgio Murillo, 1959.

Maria, carnaval e cinzas. Composição: Luiz Carlos Paraná. Gravação: Luiz Carlos Paraná, 1967.

Menina linda. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1964.

Meu anjo da guarda. Versão: Rossini Pinto e Fernando Costa. Gravação: Wanderléa, 1962.

Meu bem não me quer. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

Meu bem. Composição: John Lennon e Paul McCartney. Versão: Ronnie Von. Gravação: Ronnie Von, 1966.

Meu primeiro amor. Versão: Lílian. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

Meu romance com Laura. Composição: Jairo Aguiar. Gravação: Golden Boys, 1958.

Mexericos da Candinha. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1965.

Minha fama de mau. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Erasmo Carlos, 1964.

Minha namorada. Composição: Carlos Lira e Vinícius de Moraes. Gravação: Vinicius de Moraes, 1965.

Namoradinha de um amigo meu. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1966.

Não é papo pra mim. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1965.

Não quero ver você triste. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1965.

Negro gato. Composição: Getúlio Cortês. Gravação: Roberto Carlos, 1966.

Neurastênico. Composição: Betinho. Gravação: Betinho e seu Conjunto, 1954.

- Nossa canção.** Composição: Luis Ayrão. Gravação: Roberto Carlos, 1966.
- O barquinho.** Composição: Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Gravação: João Gilberto, 1961.
- O bom rapaz.** Composição: Geraldo nunes. Gravação: Wanderley Cardoso, 1965.
- O bom.** Composição: Carlos Imperial. Gravação: Eduardo Araújo, 1967.
- O caderninho.** Composição: Olmis Stocker. Gravação: Erasmo Carlos,
- O calhambeque.** Versão: Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1964.
- O cantador.** Composição: Dory Caymmi e Nelson Motta. Gravação: Cynara e Cybele, 1967.
- O ciúme.** Composição: Deny e Dino. Gravação: Deny e Dino, 1967.
- O escândalo.** Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.
- O gênio.** Composição: Getúlio Cortês. Gravação: Roberto Carlos, 1966.
- O passo do elefantinho.** Composição: H. David e H. Mancini. Versão: Ruth Blanco. Gravação: Trio Esperança, 1963.
- O pato.** Composição: Jaime Silva e Neuza Teixeira. Gravação: João Gilberto, 1960.
- O ritmo da chuva.** Composição: J. Gummo. Versão: Demétrius. Gravação: Demétrius, 1964.
- O tijolinho.** Composição: Wagner Benatti. Gravação: Bobby de Carlo, s.d.
- O velho homem do mar.** Composição: Roberto Rei. Gravação: Roberto Carlos, 1965.
- Oh, Carol!.** Versão: Fred jorge. Gravação; Carlos Gonzaga, 1960.
- Olé, olá.** Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1965.
- Os sete cabeludos.** Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1964.
- Panis et circensis.** Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Gravação: Os Mutantes, 1968.

Pare o casamento. Versão: Luis Keller. Gravação: Wanderléa, 1966.

Parei na contramão. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1963.

Pedro pedreiro. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1965.

Pega ladrão. Composição: Getúlio Cortês. Gravação: Roberto Carlos, 1965.

Pensando nela. Versão: Rossini Pinto. Gravação: Golden Boys, 1966.

Playboy. Composição: Pedro Paulo e Raulzito. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1968.

Pobre menina. Versão: Leno e Lílian. Gravação: Leno e Lílian, 1966.

Ponteio. Composição: Edu Lobo e Capinam. Gravação: Marília Medalha e Momento Quatro, 1967.

Por isso eu corro demais. Composição: Roberto Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1967.

Pra não dizer que não falei das flores. Composição: Geraldo Vandré. Gravação: Geraldo Vandré, 1968.

Primeira lágrima. Composição: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1966.

Prova de fogo. Composição: Erasmo Carlos. Gravação: Wanderléa, 1967.

Quando. Composição: Roberto Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1967.

Quem te viu, quem te vê. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1966.

Querida. Versão: Rossini Pinto. Gravação: Jerry Adriani, 1965.

Quero que vá tudo pro inferno. Composição: Roberto Carlos Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1964.

Retrato em branco e preto. Composição: Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Tom Jobim, 1968.

Roda viva. Composição: Chico Buarque de Hollanda. Gravação: Chico Buarque de Hollanda, 1967.

Rua Augusta. Composição: Hervê Cordovil. Gravação: Ronnie Cord, 1964.

Sabe você. Composição: Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, s.d..

Sabiá. Composição: Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda. Gravação: MPB 4, 1968.

Samba de uma nota só. Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça. Gravação: Tom Jobim, 1959.

Samba do avião. Composição: Tom Jobim. Gravação: Os Cariocas, 1963.

São, São Paulo meu amor. Composição: Tom Zé. Gravação: Maria Medalha, 1968.

Saveiros. Composição: Dory Caymmi e Nelson Motta. Gravação: Elis Regina, 1966.

Se ela não serve pra você também não serve pra mim. Composição: Raulzito. Gravação: Ed Wilson, 1969.

Se todos fossem iguais a você. Composição: Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Gravação: Tom Jobim e Roberto Paiva, 1956.

Se você pensa. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1968.

Sentado a beira do caminho. Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Gravação: Erasmo Carlos, 1967.

Só danço samba. Composição: Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Gravação: Os Cariocas, 1963.

Sou tão feliz. Composição: John Lennon e Paul McCartney. Versão: Renato Barros. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

Splish-Splash. Versão: Erasmo Carlos. Gravação: Roberto Carlos, 1963.

Superbacana. Composição: Caetano Veloso. Gravação: Caetano Veloso, 1968.

Ternura. Versão: Rossini Pinto. Gravação: Wanderléa, 1965.

Travessia. Composição: Milton Nascimento e Fernando Brant. Gravação: Milton Nascimento, 1967.

Tropicália. Composição: Caetano Veloso. Gravação: Caetano Veloso, 1968.

Última canção. Composição: Carlos Roberto. Gravação: Martinha, s.d.

Upa nequinho. Composição: Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. Gravação: Elis Regina, 1965.

Vá embora daqui. Composição: Sergio Reis. Gravação: Marcos Roberto, s.d.

Vagamente. Composição: Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Gravação: Wanda Sá, s.d.

Veja se me esquece. Composição: Dori Edson e Marcos Roberto. Gravação: Dori Edson, 1966.

Vem quente que eu estou fervendo. Composição: Eduardo Araújo e Carlos Imperial. Gravação: Erasmo Carlos, s.d.

Vem. Composição: John Lennon e Paul McCartney. Versão: Gileno. Gravação: The Youngsters, 1965.

Você não soube amar. Composição: G. Marsden. Versão: Roberval e Arthur Emílio. Gravação: Renato e seus Blue Caps, 1965.

Wooly Bully. Composição: Pedrinho. Gravação: The Fevers, s.d.