

**Universidade Federal Fluminense**

Programa de Pós Graduação em História

**NÃO FALE COM PAREDES:  
CONTRACULTURA E PSICODELIA NO BRASIL**

**IGOR FERNANDES PINHEIRO**

Niterói

2015

**IGOR FERNANDES PINHEIRO**

**Não Fale com Paredes: Contracultura e Psicodelia no Brasil**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Samantha Viz Quadrat.

Niterói

2015

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

P654 Pinheiro, Igor Fernandes.  
Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil / Igor  
Fernandes Pinheiro. – 2015.

238 f. ; il.

Orientadora: Samantha Viz Quadrat.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de  
História,  
2015.

Bibliografia: f. 215-235.

1. Contracultura. 2. Alucinógeno. 3. Rock. 4. Juventude. 5.  
Brasil.

I. Quadrat, Samantha Viz. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 306.1

**Banca de defesa**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Samantha Viz Quadrat – orientadora (Universidade Federal Fluminense)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense)

---

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Niterói

2015

## Agradecimentos

Agradeço a CAPES por fornecer recursos financeiros necessários que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

A minha orientadora Samantha Quadrat pelas sugestões e críticas fundamentais durante o percurso desta dissertação. Sempre colaborando e apoiando os caminhos percorridos durante a pesquisa, conferindo cada detalhe de forma atenta e paciente.

Aos professores presentes no exame de qualificação e na banca de defesa, trazendo sugestões e críticas essenciais para o avanço e desenvolvimento da dissertação. Frederico Coelho, Ana Maria Mauad e Alessandra Carvalho receberam o tema com entusiasmo, proporcionando ensinamentos devidamente incorporados nessa dissertação.

Agradeço aos funcionários do PPGH.

A minha mãe, Márcia e ao meu pai, Luiz Carlos, dois jovens que foram embalados pela Jovem Guarda nos anos sessenta.

Agradeço ao meu irmão Vinícius, o músico da família e a minha irmã Daniele.

A Danielle pelas palavras admiráveis de todos os dias e apoio durante toda a trajetória percorrida na UFF.

Aos músicos Daniel Cardona Romani, Luiz Paulo Bello Simas, Cândido Faria de Souza Filho e Eduardo Leal José Neto do *Módulo 1000*, especialmente ao Daniel que apoiou esta pesquisa e concedeu um depoimento, onde por mais de duas horas abordou a trajetória da banda que empresta o nome de seu LP ao título desta dissertação.

A Renato Fronzi Ladeira, Cesar Fronzi Ladeira, Arnaldo Pires Brandão, Pedro de Mendonça Lima e Gustavo Schroeter da *Bolha*, especialmente ao Renato que contribuiu com depoimentos valiosos para esta pesquisa.

A “*Geração Bendita*” composta por José Luiz Caetano da Silva, Fernando Gomes Corrêa Júnior, David John Giecco, Fernando José Teixeira de Almeida, Ramon Gomes Correa, Sérgio Nogueira Régly, Sebastião Luiz Caetano da Silva e José Carlos Corrêa da Rocha da banda *Spectrum*, assim como Carlos Bini, Carl Kohler, Meldy Lucien Mellinger e Carlos Doady, os “loucos” que produziram um filme hippie na provinciana Nova Friburgo dos anos setenta. Algumas destas pessoas já se foram, porém o sentimento desta geração ainda se perpetua.

Agradeço a Sergio Augusto Bustamante, o Serguei, que me recebeu aos oitenta anos em sua casa psicodélica, o “Templo do Rock”, demonstrando grande entusiasmo pela pesquisa.

A Nelio Rodrigues, grande conhecedor do rock brasileiro, que também me recebeu em sua casa com grande simpatia e sapiência.

A Hernani Heffner, da cinemateca do MAM, que me forneceu importantes informações sobre o filme “*Geração Bendita*”.

A Antônio José Romão, que na reta final desta pesquisa me saudou com informações sobre a contracultura em Nova Friburgo.

Obrigado a todos pela simpatia e trajetórias instigantes.

Agradeço aos amigos da UFF, especialmente a Suelen e Nathália, grandes amigas durante a graduação e mestrado.

A Gustavo Alonso e Leon Kaminski que leram versões preliminares desta dissertação trazendo importantes sugestões.

Aos professores da UFF, historiadores e músicos que inspiraram esta pesquisa.

Por fim, agradeço a toda família, amigos e pessoas que contribuíram para que esta dissertação tomasse forma a cada dia, obrigado a todos.

*Eu quero ver o outro lado da realidade*

***Espelho, Módulo1000***

*Não preciso de gente que me oriente*

***Mal Secreto, Jards Macalé e Waly Salomão***

*Eu tô ficando velho*

*Cada vez mais doido varrido*

*Roqueiro brasileiro*

*Sempre teve cara de bandido!*

*Vou botar fogo nesse asilo*

*Respeite minha caducagem*

*Porque essa vida é muito louca*

*E loucura pouca é bobagem [...]*

***Ôrra meu, Rita Lee***

## Resumo

A proposta desta dissertação é trazer à tona agentes históricos que participaram de manifestações relacionadas ao rock, produzindo no Brasil músicas e comportamentos associados a contracultura e a psicodelia. O esforço empreendido tem como objetivo analisar atores históricos da música brasileira que não são privilegiados pela bibliografia, em detrimento de nomes consagrados presentes no imaginário e nas narrativas históricas referentes à canção no país. Desta forma, a dissertação direciona o foco para artistas no âmbito dos anos sessenta e setenta com ênfase no rock como estética musical e matriz comportamental, através de uma análise pertinente ao fenômeno histórico da contracultura e suas especificidades. Dialogando assim com os demais movimentos musicais presentes no Brasil durante este período, demarcando espaços integrantes deste processo histórico, assim como os demais atores históricos e instituições que dele participavam.

A palavra psicodelia é empregada no sentido estético-musical alinhado à contracultura, capaz de realizar um som experimental, distorcido e subjetivo, cujos temas das composições, além de referenciar as drogas psicoativas, também podem conter discursos relacionados a pensamentos de liberdade, comportamento rebelde, estilo de vida jovem, diversão, natureza e temas políticos.

O recorte temporal da dissertação tem ênfase no período que vai de 1965, quando ocorre a eclosão da *Jovem Guarda* no Brasil, ao ano de 1979, porém os comportamentos e as influências ocorridas durante os anos cinquenta e primeira metade da década de sessenta são referenciadas ao longo dos capítulos, assim como elementos posteriores aos anos setenta, influenciados por este contexto.

**Palavras-chave:** Contracultura. Psicodelia. Rock. Juventude. Brasil.

## Abstract

The purpose of this thesis is to bring historical agents who participated in events related to rock, producing music in Brazil and behaviors associated with counterculture and psychedelia. The effort undertaken aims to give voice to historical personalities of Brazilian music that are not privileged in the bibliography at the expense of established names present in the image and historical narratives regarding the song in the country. Thus, the thesis directs the focus to artists under the sixties and seventies with an emphasis on rock as musical aesthetic and behavioral matrix, through a meaningful analysis to the historical phenomenon of the counterculture and its specificities. So talking with other musical movements present in Brazil during this period, marking spaces belonging to this historical process, as well as other historical actors and institutions that participated in it.

Psychedelia will be the term used in the aesthetic and musical sense aligned to counterculture, capable of performing an experimental sound, distorted and subjective, whose themes of the compositions and reference the psychoactive drugs, may also contain discourses related to thoughts of freedom, rebellious behavior, young life style, fun, nature and political issues. The period of the thesis has emphasis on the period from 1965, when the outbreak occurs *Jovem Guarda* in Brazil, the year 1979, but the influences and behaviors occurred during the 1950s and early years of the sixties was referenced throughout the chapters, as well as subsequent elements to the seventies, influenced by this context.

**Keywords:** Counterculture. Psychedelia. Rock. Youth. Brazil.

### Lista de imagens

<b>Figura 01</b> “15 mil rockeiros curtiram o festival de Águas Claras”	76
<b>Figura 02</b> Dia da Criação na coluna “Toque”	76
<b>Figura 03</b> Som, Sol e Surf	79
<b>Figura 04</b> “Camburock: prisões e strip-tease”	79
<b>Figura 05</b> Módulo 1000 no filme “ <i>O despertar da besta</i> ”	84
<b>Figura 06</b> Módulo 1000 no V Festival de Música Popular Brasileira da Record	84
<b>Figura 07</b> Eduardo Leal e Daniel Cardona Romani	87
<b>Figura 08</b> Módulo 1000	87
<b>Figura 09</b> The Bubbles	92
<b>Figura 10</b> The Bubbles no Quitandinha	92
<b>Figura 11</b> The Bubbles nos bastidores do filme “ <i>Salário Mínimo</i> ”	100
<b>Figura 12</b> A Bolha em 1972	100
<b>Figura 13</b> Fernando José T. de Almeida (Nando)	102
<b>Figura 14</b> José Luiz Caetano da Silva (Caetano) e Fernando José T. de Almeida (Nando)	102
<b>Figura 15</b> 2000 Volts	102
<b>Figura 16</b> Prospecto do filme “ <i>É isso aí bicho</i> ”	115
<b>Figura 17</b> Carlos Bini	115
<b>Figura 18</b> Sergio Augusto Bustamante (Serguei) antes da carreira artística	122
<b>Figura 19</b> Serguei realizando protesto na Avenida Rio Branco	122
<b>Figura 20</b> Foto endereçada a Nelson Motta por Serguei em 1975	130
<b>Figura 21</b> Capa do compacto simples “ <i>Pegue Zê</i> ”/ “ <i>De sol a sol</i> ”	130
<b>Figura 22</b> Capa do LP “ <i>Posições</i> ”	144
<b>Figura 23</b> Ilustração presente na parte interna do LP “ <i>Posições</i> ”	144
<b>Figura 24</b> Capa do LP “ <i>Um passo à frente</i> ”	151
<b>Figura 25</b> Capa do LP “ <i>É proibido fumar</i> ”	151
<b>Figura 26</b> Capa do LP “ <i>Ronnie Von</i> ” de 1968	153
<b>Figura 27</b> Capa do LP “ <i>Ave Sangria</i> ”	153
<b>Figura 28</b> Capa do LP “ <i>Não fale com paredes</i> ”	156
<b>Figura 29</b> Ilustração presente na parte interna do LP “ <i>Não fale com paredes</i> ”	156
<b>Figura 30</b> Capa do LP “ <i>Geração Bendita</i> ”	160
<b>Figura 31</b> The Sake com integrantes da banda Spectrum	160
<b>Figura 32</b> Capa do compacto simples “ <i>Sem nada</i> ”/ “ <i>18:30</i> ”	170
<b>Figura 33</b> Capa do compacto simples “ <i>Lindo sonho delirante</i> ”/ “ <i>O relóginho</i> ”	170

**Lista de tabelas**

<b>Tabela 1</b> Venda de produtos da indústria fonográfica no Brasil 1968-1980	134
<b>Tabela 2</b> Venda de compactos simples e duplos no Brasil 1969-1989	136

### **Lista de abreviaturas**

- AI-5 – Ato Institucional nº 5
- APERJ - Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
- ALN – Ação Libertadora Nacional
- CS – Compacto Simples (disco de 7 polegadas)
- CD – Compact Disc
- CIE - Centro de informações do Exército
- DCCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas
- DESPS - Delegacia Especial de Segurança Política e Social
- DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
- DPF – Departamento de Polícia Federal
- EP – Extended Play (disco de 10 polegadas)
- FIC – Festival Internacional da Canção
- IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
- ICM - Imposto sobre a Circulação de Mercadorias
- LSD – Lysergic Acid Diethylamide ou Diatilamida do Ácido Lisérgico
- LP – Long Play (disco de 12 polegadas)
- MAM – Museu de Arte Moderna
- MIS – Museu da Imagem e do Som
- MPB – Música Popular Brasileira
- MR-8 – Movimento Revolucionário Oito de Outubro
- RPM – Rotações por Minuto
- SCDP - Serviço de Censura de Diversões Públicas
- SSP - Secretaria de Estado da Segurança Pública
- TCCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas

### Lista de anexos - Documentos

<b>Documento 1:</b> A Bolha: “ <i>Não sou Daqui</i> ”	225
<b>Documento 2:</b> Módulo 1000: “ <i>Curtíssima</i> ”	226
<b>Documento 3:</b> Spectrum: “ <i>Pingo é letra</i> ”	227
<b>Documento 4:</b> Spectrum: definição de composições presentes no LP “ <i>Geração Bendita</i> ”	228
<b>Documento 5:</b> Serguei: “ <i>Tô na Lona</i> ”	229
<b>Documento 6:</b> Módulo 1000: publicidade presente no jornal <i>Rolling Stone</i>	230
<b>Documento 7:</b> É isso aí Bicho: pedido de busca	231
<b>Documento 8:</b> Carta escrita por Carl Kohler, endereçada ao presidente Getúlio Vargas	232

### Fotos e imagens

<b>A Bolha</b>	234
<b>Módulo 1000</b>	235
<b>Geração Bendita</b>	236
<b>Serguei</b>	237
<b>Filmes</b>	238
<b>Festivais</b>	239

## Sumário

<b>Introdução</b>	15
<b>Capítulo 1: “Geração Bendita”: contracultura e psicodelia no Brasil</b>	27
1.1. “Hey amigo, cante a canção comigo”: contracultura e juventude	29
1.2. “Com a cabeça feita pra não dar bandeira”: a experiência psicodélica e o estilo de vida hippie	43
1.3. Do “Rock’n’roll em Copacabana” à Costa Oeste: o rock e a influência da Contracultura no Brasil	53
1.4. “Na ponta da baioneta”: Jovem Guarda, clubes e “Woodstocks brasileiros”	63
<b>Capítulo 2: “Um passo à frente”: do “circuito de bailes” aos festivais</b>	81
2.1. Módulo 1000: Chacrinha, happenings e Zé do Caixão	81
2.2. A Bolha: Boate Sucata, Ilha de Wight e Guarapari	89
2.3. Spectrum: a contracultura chega à serra	101
2.4. Serguei: Woodstock, cabarés e Rock in Rio	119
<b>Capítulo 3: “Não fale com paredes”: as músicas e temáticas da contracultura</b>	132
3.1. Rock e indústria	132
3.2. O rock underground e a indústria fonográfica	136
3.3. As músicas e temáticas da contracultura, entre a censura e a difusão	157
3.3.1. “Pra quem sabe ler, um pingo é letra”: vida em comunidade e temática de fuga em “Geração Bendita”	158
3.3.2. “Quero viajar quero ir pra qualquer lugar”: da rebeldia adolescente às experiências psicodélicas da Bolha	164
3.3.3. “Olho por olho, dente por dente”: a censura e experimentação do Módulo 1000	172
3.3.4. “As alucinações de Serguei”: comportamento hippie e transgressão	178
<b>Conclusão</b>	192
Fontes	201
Referências Bibliográficas	215
Anexos	223

## Introdução

É importante ao iniciar esta dissertação expor que esta pesquisa tem dentre os seus objetivos ampliar e aprofundar as análises iniciadas em trabalho anterior, intitulado “*É isso aí bicho! Psicodelia e contracultura no Brasil*”,<sup>1</sup> que examinou a contracultura brasileira, baseando-se na observação de lacunas deixadas pelos livros sobre a música brasileira. O esforço empreendido foi o de trazer à tona outras faces da música brasileira, contribuindo assim para o reconhecimento da importância da produção musical de artistas que não são privilegiados pela bibliografia, em detrimento de nomes consagrados presentes no imaginário e nas narrativas históricas referentes à canção no país. Desta forma, a dissertação direciona o foco para artistas no âmbito dos anos sessenta e setenta com ênfase no rock como estética musical e matriz comportamental, através de uma análise pertinente ao fenômeno histórico da contracultura e suas especificidades. Dialogando assim com os demais movimentos musicais presentes no Brasil durante estas duas décadas, demarcando espaços integrantes deste processo histórico, assim como atores históricos e instituições que dele participavam.

Cheguei ao tema desta dissertação através de uma serendipidade, palavra cunhada pelo romancista inglês Horace Walpole em 1754 (*Serendipity*) para expressar a casualidade de encontrar o que não se está procurando, cuja origem está no antigo conto persa “*Os três príncipes de Serendip*”, que conta a história de viajantes que ao longo do deslocamento, fazem descobertas aprazíveis sem nenhuma relação com o objetivo original da excursão empreendida. Desta maneira, o termo expressa a capacidade de percepção, curiosidade e acaso, circunstâncias que me levaram a esta pesquisa. Como sempre nutri um grande interesse pela música, costumeiramente procuro encontrar novidades musicais, seja o último lançamento disponível em algum serviço online, ou um 78 rpm<sup>2</sup> da década de cinquenta, através da internet, de revistas, jornais e livros, dos artistas mais populares aos menos convencionais, passando pelos mais distintos gêneros. Assim, em meio ao emaranhado de

---

<sup>1</sup> Monografia de conclusão de curso, apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, orientada pela professora Samantha Viz Quadrat, publicada em 2013: PINHEIRO, Igor Fernandes. *É isso aí bicho! Contracultura e psicodelia no Brasil*. Rio de Janeiro: Multifoco. 2013.

<sup>2</sup> Disco feito de goma-laca (resina), material bastante frágil quando comparado ao vinil. Possui entre 10 e 12 polegadas (25-30 cm) de diâmetro. Cada lado do disco tem de 3 a 5 minutos, dependendo do diâmetro. Este produto fonográfico tornou-se o padrão utilizado pela indústria durante a década de vinte, e continuou sendo produzido no Brasil até a década de sessenta, quando o LP (33 rpm) havia se tornado o padrão, convivendo também com os compactos (45 rpm) e EPs (45 rpm). O nome deriva das rotações por minuto (rpm), resultado da seguinte operação: utilização do motor de 3600 rpm do fonógrafo padrão e engrenagem de 46 dentes ( $3600/46 = 78,26$ ).

páginas existentes na internet, me deparei com o *blog Brazilian Nuggets*,<sup>3</sup> onde encontrei discos produzidos por um conjunto de artistas que compunham um universo musical totalmente novo para mim. Ao realizar as audições, examinar as sonoridades e letras, analisar as capas, período dos lançamentos e circunstâncias das gravações - expressas através de pequenas resenhas presentes no site -, observei que estes artistas tinham características que ao mesmo tempo os aglutinavam e os tornavam muito diferentes, assim, se aparentemente não expressavam estritamente um movimento como o *Tropicalismo* ou a *Jovem Guarda*, também não estavam reunidos neste e em outros sites de forma aleatória. O tempo passou e ingressei na graduação em História, assim, com a necessidade de escrever a monografia, comecei a pensar no tema no final de 2011, ficando na dúvida entre as temáticas permeadas pelo cinema e pela música, optando pela música após ler o livro “*Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*”,<sup>4</sup> de Paulo Cesar de Araújo, publicação que explorou artistas à margem das pesquisas acadêmicas, caracterizados como bregas: Odair José, Waldik Soriano, Nelson Ned, Paulo Sérgio, Luiz Ayrão, Benito de Paula, Wando entre outros. Artistas heterogêneos musicalmente, porém semelhantes em relação a determinadas circunstâncias de ingresso e disseminação de suas músicas através da indústria fonográfica, e no que concerne a discursos presentes nas composições, situação semelhante ao conjunto de artistas que eu havia conhecido anos antes, embora as temáticas, estéticas sonoras, vestuário, classe social atingida e sucesso alcançado<sup>5</sup> fossem bastante opostos quando se compara os artistas tidos como bregas e as bandas de rock contraculturais e psicodélicas que formavam aquele universo *underground*.<sup>6</sup> Ao identificar uma carência em relação as referências relacionados a estas bandas de rock, iniciei a pesquisa, tendo em mente que haveria escassez bibliográfica em relação aos artistas, através de livros, artigos e demais obras sistemáticas que poderiam me auxiliar, porém sabia que esta carência não se refletia nas fontes como discos e jornais, afinal estavam preservadas através dos meios digitais, presentes em diversos sites. Também tive a grata surpresa de conhecer o site *Senhor F*,<sup>7</sup> capaz de fornecer dados biográficos e análises de bandas relacionadas a esta pesquisa, através dos textos jornalísticos

---

<sup>3</sup> <http://brnuggets.blogspot.com.br/>. A tradução de “*nugget*” é a palavra “pepita”, remetendo assim as pepitas de ouro, ou seja, as músicas denominadas como raras por estarem fora de catálogo e não serem veiculadas nos grandes meios de comunicação seriam tesouros “garimpados” dos anos sessenta e setenta.

<sup>4</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record. 2003. A dissertação que deu origem ao livro foi apresentada ao curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 1999.

<sup>5</sup> Os artistas presentes no livro de Paulo Cesar de Araújo alcançaram sucesso comercial em determinado momento da carreira, já os artistas abordados nesta dissertação não alcançaram projeção semelhante.

<sup>6</sup> Subterrâneo na língua inglesa. Termo utilizado para designar manifestações e produtos da indústria cultural pouco convencionais que atingem um público reduzido.

<sup>7</sup> <http://www.senhorf.com.br>.

dos pesquisadores musicais Fernando Rosa e Nelio Rodrigues, este último, autor de dois livros sobre o rock brasileiro: “*Histórias Perdidas do Rock Brasileiro Vol I*”<sup>8</sup> (2009) e “*Histórias secretas do rock brasileiro*”<sup>9</sup> (2014), o primeiro, um pequeno livro de entrevistas e ensaios biográficos, enquanto o segundo, lançado durante a escrita da presente dissertação abarcou maior número de artistas e detalhes. Outro trabalho importante para a concepção desta pesquisa foi “*Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*”,<sup>10</sup> de Gustavo Alonso, publicado em 2011, abordando a trajetória e aspectos da obra do cantor Wilson Simonal, demonstrando assim junto com Paulo Cesar de Araújo que os historiadores estão empenhados em analisar atores históricos até então pouco visitados.

A contracultura brasileira ao ser analisada por pesquisas históricas, tende a utilizar quase exclusivamente o *Tropicalismo* e artistas que consolidaram suas carreiras nos anos setenta como Raul Seixas, Rita Lee e *Secos e Molhados*. Em “*Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*”, dissertação acerca da produção *marginal*, Frederico Coelho chama esta forma de exposição que consagra certos artistas em detrimento de outros de *canonização*:

Esta canonização, como o próprio nome sugere, se deve a uma valorização extremada, e às vezes acrítica, da memória de alguns movimentos, nomes e eventos ocorridos no campo cultural brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970. Grande parte da historiografia termina por valorizá-los em demasia [...] Em um claro caso de “usos e abusos” da memória de uma época, percebe-se nessa historiografia uma espécie de consenso sobre um “espírito de época” que torna homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram das mais diversas e conflituosas.<sup>11</sup>

O fato é que há outros artistas e bandas brasileiras que não fazem parte do seletivo grupo tropicalista que também questionaram valores e criaram músicas contestadoras utilizando a estética do rock. Em relação a contracultura brasileira, ao mesmo tempo em que grandes nomes foram cristalizados como ícones da oposição e da radicalidade, há também um vasto número de artistas contestadores que construíram experimentalismos musicais nos palcos e nos estúdios que foram barrados pela memória social e enquadramentos de memória. Nomes como *A Bolha*, *Módulo 1000* e *Spectrum* soam estranhos ao grande público. Talvez os artistas abordados nesta pesquisa apareçam pela primeira vez ao leitor. Além da já mencionada

<sup>8</sup> RODRIGUES, Nelio. *Histórias perdidas do rock brasileiro Vol I*. Niterói: Nitpress. 2009.

<sup>9</sup> RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Grupo 5W. 2014.

<sup>10</sup> ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record. 2011. A dissertação que deu origem ao livro foi apresentada ao curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense em 2007.

<sup>11</sup> COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002. p. 9. A dissertação foi publicada pela Civilização Brasileira em 2010.

centralidade em alguns personagens históricos, estes artistas são observados como uma espécie de subgênero da contracultura ou remetidos de forma dependente ao *Tropicalismo*.

O modo de se vestir e de viver, os tabus enfrentados e as apresentações que contrariavam a moral e os bons costumes vigentes durante a ditadura militar, demonstraram uma liberdade jamais vista até então. Porém estas novidades esbarraram na censura militar, no conservadorismo da sociedade e no estranhamento por parte das gravadoras. Todos estes fatores e outros que serão abordados no decorrer desta dissertação apontam para dezenas de bandas que compõe o *underground* do rock brasileiro. As informações referentes a estes artistas hoje são acessíveis através da internet, ferramenta que se popularizou na segunda metade dos anos noventa, trazendo à luz informações ignoradas pelas publicações, mas que podem ser vasculhadas e divulgadas nos horizontes virtuais através de sites de compartilhamento de músicas e *blogs*, desta maneira, alguns dos usuários destes serviços desempenham o papel de memorialistas deste período ao disponibilizarem jornais, revistas, fotos e discos. Afinal, se a tecnologia de sites de compartilhamento de músicas gerou a crise no antigo modelo da indústria fonográfica, por outro lado, trouxe à tona artistas que foram preteridos pela mídia e indústria fonográfica.

Além da seletividade em relação a contracultura nacional, muito se escreveu sobre a contracultura internacional, principalmente as manifestações ocorridas nos EUA e na Europa. Jimi Hendrix, Janis Joplin, *Beatles* e *Rolling Stones* são exemplos de artistas consagrados quando se trata do tema. O “*Woodstock*” e o “*Monterey Pop Festival*” são exemplos de eventos lembrados pela memória referente a este período. Porém é importante analisar o que estava ocorrendo no Brasil em termos de contracultura, afinal não existia apenas o mitificado píer de Ipanema<sup>12</sup> como espaço de contestação e de comportamentos contraculturais. Estes ambientes se espalharam por comunidades, sítios, praças, clubes e escolas no Brasil, assim como ocorreram diversos eventos como o “*Festival de Verão de Guarapari*”, realizado no Espírito Santo em 1971, a “*I Feira experimental de música do Nordeste*”, ocorrida em 1972 em Pernambuco e o “*Festival de Águas Claras*”, realizado em 1975 no município de Iacangá, em São Paulo. Guardadas as devidas proporções, afinal não se quer comparar tais festivais que foram grandes fracassos comerciais na maior parte dos casos, a empreendimentos

---

<sup>12</sup> Píer construído para viabilizar a construção de um emissário submarino entre 1970 e 1974. Localizado onde hoje é o posto nove. O local despertou primeiramente a atenção dos surfistas por causa do deslocamento da arrebentação das ondas produzidas de forma artificial devido ao deslocamento de areia. “Mas não tardou para que toda sorte de figuras também cruzasse a barreira artificial (as dunas e as cercas) e também chegasse aquele oásis. Lá instaurou-se gradualmente uma coletividade que cada vez mais se integrava ao que mundialmente ficou conhecido como contracultura”. ALONSO, Gustavo. Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/o-pier-da-resistencia-contracultura-tropicalia-e-memoria-no-rio-de-janeiro>. Acessado em 12 de dezembro de 2014.

gigantescos como o “*Woodstock*”. É visível que as manifestações e contestações estenderam-se das mais distintas maneiras em diversos locais, porém ainda são pouco exploradas pelos pesquisadores que preferem privilegiar os acontecimentos relacionados a MPB, assim como outros redutos consagrados da música brasileira. Não se quer com isso dizer que estes temas estejam esgotados, porém há uma grande concentração em determinados assuntos, em detrimento de outros pouco observados. Desta forma, nos capítulos a seguir, são abordados artistas que voluntariamente ou involuntariamente desviaram do caminho do sucesso. Os comportamentos que dizem respeito a contracultura e psicodelia serão interpelados a fim de examinar antigos artistas que atualmente ainda soam como novidade, seja pela pouca familiaridade que a sociedade brasileira possui em relação ao conjunto de bandas abordadas nesta pesquisa, seja pelo estranhamento que causaram e continuam causando, devido à sonoridade e apresentações nos palcos. Esforçando-se assim para transformar o olhar que observa a música brasileira muitas vezes em categorias homogêneas, sem levar em consideração as contradições existentes neste período, onde os jovens estavam bastante distantes de um consenso estético- musical e político. Buscando também não atribuir questões estritamente formais ou intencionalidades em relação as obras citadas.

De acordo com estas interpelações, são desenvolvidas questões acerca da produção do rock dos anos sessenta e setenta, um conjunto heterogêneo quanto as estéticas musicais que apresentam, porém com diversas aproximações biográficas e comportamentais. É preciso compreender como se deu a assimilação e apropriação da contracultura no Brasil, para isto também foi necessário realizar um recorte, a fim de situar a trajetória de alguns dos integrantes, no intuito de entender quais fatores contribuíram para levá-los a produzir este estilo musical, afinal não é possível dar conta de toda conjuntura estabelecida neste período, portanto a ênfase foi atribuída a artistas do Rio de Janeiro, mais especificamente as bandas *A Bolha*, *Módulo 1000* e o cantor Serguei, originários da cidade do Rio de Janeiro, assim como a banda fluminense *Spectrum* de Nova Friburgo. Artistas que não fazem parte do panteão de nomes consagrados e estudados por acadêmicos e mídia especializada. Músicos que passaram por um processo de negociação com a indústria fonográfica, ao abordarem temáticas e transparecerem comportamentos que Raymond Williams ao estudar outra manifestação artística – a literatura -, conceituou como emergentes por atribuírem novos significados e práticas apresentadas na forma de trabalhos, sentimentos e valores renovados.<sup>13</sup> Embora seja necessário utilizar cautela ao atribuir este tom de inovação a determinados

---

<sup>13</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979. P. 126.

comportamentos, afinal como assinala o autor: “é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante [...] e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo”.<sup>14</sup> Afinal, a cultura dominante não é inerte, ela se renova gradualmente. Desta maneira, não é simples distinguir se elementos sociais, culturais e políticos em estado de emergência atuam em uma nova fase de um processo da cultura dominante, ou realmente se tratam de relações radicalmente inovadoras. Por conseguinte, o processo de negociação com as gravadoras se deram através da perspectiva dominante, ou seja, correspondente aos modelos identificados pelos indivíduos, assim como práticas consolidadas como referências a uma determinada cultura,<sup>15</sup> o que gerou tensões, afinal as gravadoras não pretendem correr o risco de lançar discos com traços acentuadamente emergentes sem deixar de lado as negociações e formas de minimizar estas dimensões propostas pelos artistas. O mercado busca realizar lançamentos calcados nas experiências realizadas anteriormente com sucesso, ou seja, os traços dominantes e residuais que reagem a determinadas mudanças.

A escolha dos artistas abordados nesta dissertação foi realizada tendo em vista os seguintes critérios: 1. O espaço social que ocupavam no Rio de Janeiro e relações artísticas que constituíram nesta região, através de shows, inserções nos bailes realizados em clubes e escolas, assim como em festivais, o que não necessariamente quer dizer que estes artistas ficaram restritos a esta área de atuação, porém como em uma pesquisa é necessário realizar recortes, optou-se por utilizar artistas de naturalidade semelhante. 2. A possibilidade de analisar diversos aspectos da contracultura e psicodelia através de diferentes atores históricos que formam um grupo heterogêneo no sentido estético, mas que possuem diversas aproximações quanto a influências comportamentais e musicais, origem social e em relação a trajetória artística. As bandas *A Bolha*, *Módulo* e *Spectrum* lançaram *Long Plays*<sup>16</sup> (LPs) na primeira metade da década de setenta e foram influenciadas na década anterior pela *Jovem Guarda* e pelo rock internacional quando seus integrantes eram adolescentes, assim como Serguei que também recebeu tais influências embora fosse mais velho que os membros destas bandas. O que une Serguei aos músicos mais jovens diz respeito a identificação em relação as músicas e comportamentos oriundos da contracultura. O cantor faz um contraponto, no sentido de possuir a carreira mais duradoura entre os demais, porém o repertório do artista

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem. p. 127.

<sup>16</sup> Disco fonográfico de longa duração normalmente feito de vinil, gravado e reproduzido na velocidade de 33 rotações por segundo. Possui 12 polegadas de diâmetro (30 cm). Sua capacidade é de cerca de 20 minutos por lado.

ainda hoje é centrado em composições e comportamentos provenientes dos anos sessenta e setenta, já a banda *Spectrum*, realiza outro contraponto por ter origem em Nova Friburgo, cidade serrana localizada a 142 quilômetros do – na época – Estado da Guanabara, demonstrando assim a contracultura expressa no interior do Rio de Janeiro.

Tendo em mente estes aspectos, foi importante examinar a bibliografia relacionada a música brasileira a fim de verificar até que ponto os artistas estudados nesta dissertação fazem parte das pesquisas relacionadas a música brasileira, assim como observar a cobertura jornalística a fim de compreender como as bandas e artistas de estética relacionada a contracultura foram recebidas pelos grandes veículos de comunicação, bem como identificar quais eram os veículos que possuíam espaço para este gênero musical. De acordo com este panorama a pesquisa tende também a se basear na observação das lacunas deixadas pela bibliografia, visto que de forma geral o rock produzido no Brasil na década de sessenta e primeira metade da década seguinte não é contemplado com maior diversidade de artistas. Identificados com os artistas da MPB, jornalistas como Ruy Castro, Zuzi Homem de Mello Ricardo Cravo Albin e Zuenir Ventura permeiam seus escritos com os artistas relacionados ao samba, *Bossa Nova* e a “era dos festivais”.<sup>17</sup> O grupo tropicalista também recebeu lugar de destaque nas obras dos jornalistas Carlos Calado<sup>18</sup> e Nelson Motta.<sup>19</sup> É importante ter em mente que esta bibliografia abarca escritos heterogêneos como registros memorialísticos, relatos autobiográficos e textos jornalísticos com diferentes interesses e abordagens.

A partir da década de noventa, o rock de forma geral passou receber constantes lançamentos de livros voltados para um público amplo, desta forma o rock dos anos sessenta recebeu diversas publicações associadas a *Jovem Guarda*. O rock dos anos oitenta também tem sua bibliografia constantemente ampliada através de livros que buscam analisar a conjuntura da década como: “Anos 80: embates de uma geração”<sup>20</sup>, “Brock: o rock brasileiro dos anos 80”<sup>21</sup> e “Dias de luta: o Brasil e o rock dos anos 80”<sup>22</sup>, assim como biografias de

---

<sup>17</sup> Os Festivais da Música Brasileira eram programas transmitidos pelas emissoras de televisão Excelsior, Record, Rio e Globo no período que vai de 1965 a 1985, mas que teve seu auge nos anos 1960-1970. Estes festivais consolidaram o que chamamos hoje de MPB. Entre estes, o “*I Festival da Música Popular Brasileira*” (1965) vencido pela música “*Arrastão*” de autoria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, defendida por Elis Regina; “*II Festival da Música Popular Brasileira*” (1966) vencido pela música “*A Banda*” de Chico Buarque, interpretada pelo compositor e Nara Leão; “*III Festival da Música Popular Brasileira*” vencido pela música “*Ponteio*”, defendida por Edu Lobo; “*III FIC*” (1968) vencido pela música “*Sábia*” de autoria de Chico Buarque e Tom Jobim, neste festival a segunda colocada foi “*Para não dizer que não falei de Flores*” de Geraldo Vandré, emblemática música de protesto.

<sup>18</sup> Autor de “*A Divina comédia dos Mutantes*” (1995) e “*Tropicália: a História de uma Revolução*” (1997).

<sup>19</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000.

<sup>20</sup> CANONGIA, Lígia (Org.). *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu. 2010.

<sup>21</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: 34. 1995.

<sup>22</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Brasil e o rock dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago. 2013.

bandas deste período: “*Ultraje a Rigor: Nós Vamos Invadir Sua Praia*”<sup>23</sup>, “*A Vida até parece uma festa: uma biografia dos Titãs*”<sup>24</sup>, “*Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*”<sup>25</sup> e “*As aventuras da Blitz*”<sup>26</sup>. Entre os artistas produtores de rock dos anos sessenta e setenta que motivaram livros é possível citar: “*Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*”<sup>27</sup>, “*Ney Matogrosso: um cara meio estranho*”<sup>28</sup>, “*Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*”<sup>29</sup>, “*Meteorico fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*”<sup>30</sup>, “*A Divina comédia dos Mutantes*”<sup>31</sup>, e “*Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*”.<sup>32</sup> Entre os trabalhos acadêmicos de pós-graduação que examinam o rock *underground* dos anos sessenta e setenta, dialogando assim com esta pesquisa, é possível citar as dissertações “*O udigrudi da pernambucália: história e música no Recife*”<sup>33</sup>, abordando artistas como Ave Sangria e Lula Côrtes, “*Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*”<sup>34</sup> e “*Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*”<sup>35</sup>, trabalho que aborda a repressão que bandas como *O Terço* e *Casa das Máquinas*, além de artistas consagrados como *Os Novos Baianos* e *Secos e Molhados* sofreram. Em 1997 foi publicada a biografia “*Serguei: o anjo maldito*”<sup>36</sup>, publicação que não recebeu novas edições, permanecendo fora de catálogo, além de abordar o artista de forma folclorizada.

Como observa Paulo Cesar de Araújo: “De uma maneira geral, na época da ditadura, atribuía-se caráter contestador apenas à obra de artistas como Gonzaguinha, Milton Nascimento ou Chico Buarque, por mais despreziosas que fossem algumas de suas

<sup>23</sup> ASCENÇÃO, Andréa. *Ultraje a Rigor: nós vamos invadir sua praia*. Caxias do Sul: Belas letras. 2011.

<sup>24</sup> ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. *A Vida Até Parece uma Festa: uma biografia dos titãs*. Rio de Janeiro: Record. 2002.

<sup>25</sup> FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: 34. 2003.

<sup>26</sup> RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2009.

<sup>27</sup> BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books. 2006.

<sup>28</sup> VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo. 1992.

<sup>29</sup> ALVES, Luciana. *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*. São Paulo: Martin Claret. 1993. Há diversos outros livros dedicados ao artista como *Krig-ha, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas!*, de Rosana da Câmara Teixeira (2008) e *O Baú do Raul revirado*, de Silvio Essinger (2005).

<sup>30</sup> CONRAD, Gerson. *Meteorico fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco. 2013.

<sup>31</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: 34.1995.

<sup>32</sup> GALVÃO, Luiz. *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*. São Paulo: Lazuli. 2014. Este é o segundo livro do ex-integrante em relação a banda, anteriormente Luiz Galvão publicou *Anos 70: novos e baianos* (1997). Moraes Moreira, outro ex-integrante, publicou “*A História dos novos baianos e outros versos*” (2007).

<sup>33</sup> LUNA, João Carlos. *O udigrudi da pernambucália: história e música no Recife*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. 2010.

<sup>34</sup> MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. 2011.

<sup>35</sup> SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2008. Trabalho publicada pela Universidade de Passo Fundo em 2012.

<sup>36</sup> SCHILER, João Henrique. *Serguei: o anjo maldito*. São Paulo: CZA. 1997.

canções”.<sup>37</sup> Dialogando com este autor, Gustavo Alonso afirma que é comum que artistas que não são identificados ao gênero estético-político da MPB sejam vinculados a menor qualidade estética e alienação em relação a política.<sup>38</sup> É construída assim uma história maniqueísta composta por resistentes em oposição a alienados. Desta maneira os artistas que não estão ligados a MPB parecem não merecer inserções nas antologias musicais, biografias e trabalhos jornalísticos. Muitos artistas são silenciados pela memória hegemônica,<sup>39</sup> poucas faces se destacam em detrimento de centenas apagadas.

Em relação a divulgação do rock produzido durante as décadas de sessenta e setenta, Rodrigo Merheb afirma que *Os Mutantes*, uma das bandas muito cultuada deste período, não apenas no Brasil como também no exterior, permaneceu um fenômeno nacional até a década de noventa,<sup>40</sup> mesmo período em que teve sua memória resgatada no Brasil, assim, a obra realizada pela banda alcançou um número restrito de ouvintes até mesmo no período em que fez mais sucesso, isto quando se compara ao número de vendas e alcance radiofônico de artistas de maior sucesso comercial no país. O autor também observa que no país a banda não foi referência para os artistas dos anos oitenta,<sup>41</sup> estes foram primordialmente influenciados pelo *punk* britânico e estadunidense, assim como pela estética *new wave*.

Referente a memória e História do tempo presente, Márcia Motta observa que ao contrário da memória, a História não se propõe a continuidade pois é necessário registro, distanciamento, problematização, crítica e reflexão. Desta maneira, a História deve denunciar e investigar os ignorados pela memória.<sup>42</sup> A memória, portanto exerce importante influência para a construção de identidade de determinados grupos em contraposição a outros. Esta memória é reforçada e reinventada constantemente. É possível aplicar isto ao tema deste estudo, ao verificar na música brasileira o que ocorre com a MPB, gênero consagrado na bibliografia e constantemente requisitado como um estilo musical consciente, em oposição a outros gêneros que foram excluídos da narrativa hegemônica sobre a canção no país.

De acordo com Márcia Motta, as memórias são fontes históricas que demonstram o que é lembrado por determinados grupos sociais, verificando-se assim a permanência de determinadas versões e contradições para grupos distintos.<sup>43</sup> A memória social é seletiva,

<sup>37</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2003. p. 126.

<sup>38</sup> ALONSO, Gustavo. *Op. Cit.* 2011. p. 19.

<sup>39</sup> Idem. p. 20.

<sup>40</sup> MERHEB, Rodrigo. *O Som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012. p. 12.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> MOTTA, Márcia. *História e poder: uma nova história política?* In CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus. 2011. p. 25.

<sup>43</sup> MOTTA, Márcia. Idem. p. 26.

cabendo ao historiador identificar a seleção e observar como se dá a variável através do tempo, dos grupos e dos lugares.<sup>44</sup> A memória também se constitui dos esquecimentos, sendo necessário compreender o porquê de alguns fatos serem lembrados. É necessário cruzar e fazer novas perguntas às fontes a fim obter um novo enfoque. A historiadora conclui que os estudos referentes ao tempo presente muitas vezes buscam estudar os excluídos, fontes ignoradas que trazem novas possibilidades de pesquisa através da História Oral.

A História Oral, produtora de importantes fontes primárias foi utilizada na produção de entrevistas realizadas com atores históricos inseridos no âmbito desta pesquisa. Para Jorge Eduardo Aceves Lozano, a História passou a ter interesse pela oralidade devido a capacidade de desenvolver novos conhecimentos através de fontes inéditas ou novas.<sup>45</sup> De acordo com o autor este método de pesquisa histórica “permite a ampliação, no nível social, da categoria de produção dos conhecimentos históricos”.<sup>46</sup> Desta forma, os depoimentos realizados para esta pesquisa não são retratados como verdades absolutas dos fatos, porém foram utilizados critérios de rigor científico como o cruzamento dos elementos elencados nas entrevistas, contrapondo as fontes orais constituídas a outras fontes documentais pertinentes como jornais e revistas, trazendo assim a possibilidade de analisar e interpretar evidências. A História Oral faz com que não apenas “os grandes personagens” sejam pesquisados. Tendo em vista que a grande maioria dos artistas relacionados a esta pesquisa não estão inseridos nos livros de história da música brasileira, esta metodologia possibilita acesso privilegiado ao tema, permitindo abordar questões que possivelmente não são encontradas através de outras fontes, afinal como observa Jacques Le Goff: “Devemos fazer o inventário de arquivos do silêncio, e fazer história a partir dos documentos e das ausências de documentos.”<sup>47</sup>

Esta dissertação está dividida em três capítulos, o primeiro, intitulado “*Geração Bendita: contracultura e psicodelia no Brasil*”, tem como objetivo conceituar a contracultura e as características do fenômeno no Brasil, a fim de observar as influências e formas de disseminação, assim como sua relação com o conceito de juventude e seus desdobramentos. A temática da psicodelia é abordada com o objetivo de compreender a relação das drogas alucinógenas com os comportamentos e estéticas musicais utilizadas neste período. Este capítulo também expõe as primeiras manifestações do rock no Brasil, ocorridas durante a década de cinquenta, assim como as experiências da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo*,

<sup>44</sup> BURKE, Peter apud MOTTA, Márcia. Idem.

<sup>45</sup> LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. *Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea*. In: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (Orgs.). FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 16.

<sup>46</sup> Idem. p. 16.

<sup>47</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp. 1996. p. 109.

importantes influências das bandas de rock dos anos sessenta e setenta. Ao final, o capítulo aborda os festivais contraculturais realizados no país durante este período, observando as influências internacionais, assim como as peculiaridades destes eventos.

No segundo capítulo: “*Um passo à frente: do circuito de bailes aos festivais*”, são apresentadas as trajetórias das bandas *Spectrum*, *A Bolha*, *Módulo 1000* e do cantor Serguei, analisando a integração dos grupos nos espaços sociais das cidades, a fim de observar em quais ambientes os artistas relacionados às estéticas da contracultura e da psicodelia estavam inseridos. Observando desta maneira, o “circuito de bailes”, realizado principalmente em clubes, assim como a participação das bandas em festivais musicais. Em relação a estes atores históricos, também são analisadas características como origem familiar, influências musicais e comportamentais, produção fonográfica, assim como participação em programas televisivos e filmes.

O terceiro capítulo, intitulado “*Não fale com paredes: as músicas e temáticas da contracultura*”, analisa os produtos relacionados aos artistas inseridos na pesquisa com o objetivo de observar as temáticas abordadas nas composições musicais, estéticas utilizadas nas canções, bem como detectar conflitos em relação a censura. Além disto, é analisada a inserção destas bandas na indústria fonográfica e nos meios jornalísticos do período. Examinando assim os elementos contidos nos LPs e compactos<sup>48</sup> com o objetivo de compreender as características relacionadas à contracultura e a realidade brasileira presentes nestas produções.

O recorte temporal da dissertação tem ênfase no período que vai de 1965, quando ocorre a eclosão da *Jovem Guarda* no Brasil, ao ano de 1979, porém as influências e comportamentos ocorridos durante os anos cinquenta e primeira metade da década de sessenta são referenciados ao longo dos capítulos, assim como elementos posteriores aos anos setenta, influenciados por este contexto.

Como foi exposto, esta dissertação utiliza como principais fontes periódicos como jornais e revistas, entrevistas de músicos e pessoas relacionadas ao contexto histórico, assim como arquivos pessoais onde estão contidos recortes de jornais e fotos, desta forma, a finalidade desta pesquisa não é esgotar a análise em relação aos personagens históricos da *A Bolha*, *Módulo 1000*, *Spectrum* e *Serguei*, o objetivo é analisar a contracultura realizada no Brasil através de diferentes atores históricos. Cada um destes artistas, assim como diversos

---

<sup>48</sup> Também conhecidos como *singles*. Discos de 7 polegadas (17 cm) de diâmetro e 45 rpm. Os compactos simples possuem duração média de 4 minutos por lado. Estes produtos eram geralmente empregados para a difusão das músicas de trabalho (consideradas mais comerciais) dos artistas. Os compactos duplos possuem duas músicas por lado.

outros referenciados ao longo da dissertação merecem estudos pormenorizados. Nos capítulos seguintes, personalidades como Caetano Veloso, Luiz Carlos Maciel, Ezequiel Neves, José Emílio Rondeau, Ana Maria Bahiana e Nelson Motta, entre outros, são assinalados em diversos momentos, exercendo distintos papéis, como agitadores culturais, produtores, críticos musicais ou divulgadores da contracultura. Os dois últimos foram assinalados por Marcos Napolitano como integrantes do grupo dos “críticos de maior influência junto às plateias jovens” durante os anos setenta.<sup>49</sup> O jornal musical *Rolling Stone* exerceu importante papel nesta pesquisa, além de outras publicações da imprensa alternativa como *Bondinho* e *O Pasquim*. Além destes, entre os periódicos destacam-se os jornais *A Voz da Serra*,<sup>50</sup> *Correio da Manhã*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *O Estado de São Paulo*, *O Globo* e *Última Hora*, assim como as revistas dos anos sessenta e/ou setenta: *Intervalo*, *O Cruzeiro*, *Pop*, *Super Pop*, *Veja*, além de outras publicações mais recentes como *Show Bizz* e *Trip*.

---

<sup>49</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*. In ArtCultura. Uberlândia: UFU. n. 13, v. 8, pp. 135-150, jul.-dez. 2006. p. 144.

<sup>50</sup> Principal periódico de Nova Friburgo.

## I

**GERAÇÃO BENDITA: CONTRACULTURA E PSICODELIA NO BRASIL**

A “*Geração Bendita*”, referenciada no título deste capítulo diz respeito ao filme dirigido por Carlos Bini na década de setenta.<sup>51</sup> O longa-metragem foi intimamente influenciado pelos comportamentos da contracultura, assim como pela estética do rock. A obra possui trilha sonora composta pela banda *Spectrum*, um dos grupos abordados nesta dissertação, e sofreu censura no ano de 1971, sendo finalizado apenas em 1973 após diversas intervenções, recebendo assim o nome “*É isso aí bicho*”. Desta maneira, ao denominar os artistas presentes nesta dissertação como “*Geração Bendita*”, não se pretende abarcá-los em um movimento uniforme, e sim categorizá-los como artistas que apesar possuírem carreiras curtas e sucesso comercial efêmero - na maioria dos casos -, construíram experimentalismos musicais nos palcos e nos estúdios, através de diferentes tônicas estéticas e hibridações de elementos, assim como possuíam comportamentos que desafiavam a moral e os bons costumes no período ditatorial, onde o campo artístico tornou-se uma extensão dos conflitos político-ideológicos em relação ao Estado. Estes conflitos se deram por meio de abordagens que transitaram entre a crítica social, o humor e as temáticas jovens, através da utilização de padrões estrangeiros combinados a elementos nacionais. Afinal, no contexto dos anos sessenta, a contracultura que se manifestou no país se desenvolveu através de um processo de inter-relações dinâmicas, utilizando elementos históricos da cultura jovem dados anteriormente junto a novas influências comportamentais propiciadas nesta década através de diversos elementos e tendências que se apresentaram de formas variadas no Brasil. Assim, um determinado modelo de manifestação contracultural estadunidense ou europeu não poderia ser aplicado no Brasil de forma engessada, ocorreram diferentes maneiras de disseminação e mediação.

Tendo em vista estas questões, é importante examinar como os jovens do Rio de Janeiro se relacionaram com as diversas manifestações culturais, sociais e políticas presentes em suas realidades cotidianas, que junto às influências exteriores trouxeram particularidades as criações artísticas produzidas, assim como comportamentos expressos através do rock, contracultura e psicodelia. Através das experiências analisadas ao longo desta dissertação, é possível observar certa unidade de vivências que foram expressas de formas diversificadas,

---

<sup>51</sup> *Geração Bendita: é isso aí Bicho!* Brasil. 1971. Dir: Carlos Bini. As questões referentes ao filme são examinadas no capítulo 2.

assim como características semelhantes quanto a formação musical, influências musicais e comportamentais que emergiram neste contexto.

Como pode ser observado na matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* em 4 de março de 1971: “*Hippies acabam afinal o seu Geração Maldita*”, cujo título permuta o adjetivo presente no nome da produção, preferindo assim seu antônimo para classificar o grupo de jovens, muitas vezes estes artistas passaram por momentos de conflito e buscaram afirmação através da arte:

Geração Maldita, o filme dos hippies de Nova Friburgo, foi finalmente concluído: depois de brigas, prisões e mal-entendidos, o grupo conseguiu terminar as filmagens trabalhando escondido e pretende mostrar agora que “o movimento tem um trabalho positivo, e através dêle será conhecido no Brasil e possivelmente no exterior.”<sup>52</sup>

É compreensível a troca do adjetivo em relação ao grupo hippie, associado a subversão e as drogas naquele contexto, afinal como observa Júlio Delmanto:

Quando o assunto é o consumo de drogas, sobretudo as proibidas, há duas alternativas que geralmente surgem: elas são “benignas” ou são “malignas”. Para a perspectiva “bendita”, usar psicoativos é explorar capacidades supostamente não desenvolvidas no “espaço interior” do ser humano. Já quem atribui às drogas uma “maldição” baseia-se em dois argumentos: o suposto risco individual de intoxicações e o perigo que representariam grupos desviantes, questionadores da moral vigente.<sup>53</sup>

Em relação ao conceito de geração, importante para compreender as questões que abarcam a contracultura, Jean-François Sirinelli ao refletir sobre a temporalidade que permeia o tema, observa que:

A noção de periodização remete à de regularidade. Ora, os fatos inauguradores se sucedem de maneira forçosamente irregular e por isso existem gerações “curtas” e gerações “longas”. E assim como o econômico, o social, o político e o cultural não avançam no mesmo passo, e as gerações, em relação a esses diferentes registros, são de geometria variável, tal plasticidade também existe verticalmente em relação ao tempo.<sup>54</sup>

Para Sirinelli, é importante observar os limites que se configuram em relação ao uso da geração por parte do pesquisador. A geração não pode ser observada simplesmente de

<sup>52</sup> *Hippies acabam afinal o seu “Geração Maldita”*. *Jornal do Brasil*. 4 de março de 1971. Recorte de jornal disponível no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>53</sup> DELMANTO, Júlio. *Manifestar a mente*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional, n. 110, novembro de 2014. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/>. Acessado em 12 de dezembro de 2014.

<sup>54</sup> SIRINELLI, Jean-François. *A geração*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Op. Cit.* p. 133.

maneira cronológica, ou seja, definida de acordo com determinado período. O conceito está permeado de simbologias e determinações culturais. De acordo com Raymond Williams, o conceito de geração utilizado neste sentido moderno, onde geração determina características específicas e diferenças entre grupos de pessoas, assim como atitudes, começa a ser utilizado no século XVIII, desenvolvendo-se no século seguinte, permitindo assim a utilização do termo no sentido que enfatiza o caráter distintivo de determinadas épocas e conjuntos de pessoas em particular.<sup>55</sup> Assim como Sirinelli, para Williams, a utilização do conceito exige precaução, pois cada vez mais observamos períodos que apresentam mudanças rápidas, gerando desta maneira intervalos menores e dificuldades de definições precisas. Embora teça tais comentários, o autor afirma que a utilização do termo é um dos “componentes necessários do vocabulário de uma cultura na qual as mudanças históricas e sociais são tanto evidentes quanto conscientes.”<sup>56</sup>

### 1.1. “Hey amigo, cante a canção comigo”:<sup>57</sup> Contracultura e juventude

Ao pensar no termo contracultura nos vem à mente o ideário *anti-establishment* gestado nos Estados Unidos, a figura do hippie com suas coloridas indumentárias, os acordes dissonantes propagados em “Woodstock”, assim como os intensos conflitos e confrontos ocorridos em maio de 1968 na França, onde participaram estudantes, trabalhadores e intelectuais.<sup>58</sup> No campo da memória social, a contracultura foi registrada em diversos domínios das artes como o cinema, a literatura e a música, vinculada a uma conjunção de momentos de experimentações subjetivas, rebeldia e transgressão quanto as normas instituídas e formas de repressão, assim como um momento de celebração, questionamentos existenciais e afirmação das diferenças.<sup>59</sup> Permeando diversas práticas culturais, políticas, artísticas e comportamentais que se configuraram, associadas ao descrédito em relação ao futuro, assim

---

<sup>55</sup> WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 192.

<sup>56</sup> Idem. p. 193.

<sup>57</sup> Trecho da composição “Hey amigo” da banda *O Terço*, presente no LP “*Criaturas Da Noite*”. Copacabana. 1975.

<sup>58</sup> Os conflitos aconteceram durante o governo conservador do General Charles De Gaulle. Ocorreram manifestações estudantis e de trabalhadores devido às políticas educacionais e trabalhistas vigentes, desencadeando assim greves gerais e ocupações de fábricas e universidades. O “Maio de 68” questionou a relação entre sexos e gerações na França, influenciando diversos países da Europa e do mundo. Estas manifestações fomentaram ideias como as das liberdades civis democráticas, direitos das minorias, igualdade entre homens e mulheres, brancos e negros e heterossexuais e homossexuais.

<sup>59</sup> BEZERRA. Benilton. *Da contracultura à sociedade neuroquímica: psiquiatria e sociedade na virada do século*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Por que não? Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2007. p.129.

como o vislumbre quanto ao rompimento com o passado associado aos valores do *american way of life*.

O autor Theodore Roszak, no ano de 1969 - no calor das discussões acerca das temáticas que irromperam neste período -, foi um dos principais teóricos e um dos primeiros a problematizar a contracultura. Isto foi feito no cerne das atividades, os Estados Unidos. “*The Making of the Counter Culture*”, traduzido no Brasil como “A contracultura”, traz à tona o conflito de gerações, o inconformismo radical e as inovações culturais que surgiram neste período:

Na verdade, quase não parece exagero chamar de “contracultura” aquele fenômeno que estamos vendo surgir entre os jovens. Ou seja, uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem se quer consideram cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.<sup>60</sup>

A tecnocracia, um dos temas centrais para se compreender a contracultura, é definida pelo autor como a forma social na qual a sociedade industrial atinge o ápice da integração organizacional e meticulosa sistematização, através da invocação do conhecimento científico.<sup>61</sup> De acordo com Roszak a adesão ao misticismo e a religiões orientais por parte da juventude identificada a contracultura seria uma das faces dos questionamentos quanto a supervalorização da razão e do tecnicismo. Os comportamentos contraculturais são avaliados pelo autor como focos de resistência e subversão, um confronto à organização política e social. Roszak observa estas tensões com um misto de anseios e desconfianças:

[...] muito mais do que receber atenção, a contracultura necessita urgentemente dela; pois não sei onde poderemos encontrar, salvo entre os jovens rebeldes e seus herdeiros das próximas gerações, a insatisfação radical e a inovação capazes de transformar essa nossa desnorteada civilização em algo que um ser humano possa identificar como seu habitat. Eles constituem a matriz em que está gestando um futuro alternativo, mas ainda excessivamente frágil. Admito que a alternativa se apresenta vestida com uma bizarra colcha de retalhos; suas vestes foram tomadas emprestadas de fontes variadas e exóticas [...] No entanto, quer me parecer que isso constitui tudo de que dispomos para opor-nos à consolidação final de um totalitarismo tecnocrático no qual nos vemos engenhosamente adaptados a uma existência de todo dissociada das coisas que sempre fizeram da vida uma aventura interessante.<sup>62</sup>

Para além da tecnocracia, Theodore Roszak busca compreender outros fatores capazes de mobilizar a juventude, entre estes, destaca a potencialidade dos jovens em formar um

---

<sup>60</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes. 1972. p.54.

<sup>61</sup> Idem. p.19.

<sup>62</sup> Idem. p. 8.

mercado consumidor próprio devido capacidade de compra, criando assim nichos comerciais que por um lado alimentaram uma gama de referências para estes jovens e por outro trouxe um “novo ethos de descontentamento, fato este que gera um pungente desnorteamento”.<sup>63</sup> Os escritos do autor hoje podem não dar conta das novas questões abordadas quanto a contracultura, porém é importante abordar as demarcações de Roszak, devido ao pioneirismo e importantes categorizações alcançadas. Como observa Horacio Luján Martínez, a principal contribuição de Theodore Roszak foi deixar claro que ocorreu um projeto político coletivo anti-hegemônico por trás das manifestações da década dos sessenta que compõem este cenário. Assim como categorizar e reutilizar questões que permearam o dissenso e a desobediência civil com o objetivo de compreender o contexto dado naquele momento.<sup>64</sup>

O livro de Roszak foi publicado no Brasil em 1972 pela editora Vozes, no mês de julho a publicação recebeu a seguinte divulgação publicitária no periódico *Rolling Stone*:<sup>65</sup> “A contracultura ou: o descondicionamento do robô humano [sic], o primeiro livro de uma série em torno do assunto que tem empolgado a juventude mundial e balançado o coreto da sociedade tecnológica”.<sup>66</sup> A edição de setembro do jornal de cultura e entretenimento voltado para o público jovem trouxe a resenha de Anna Maria Lobo sobre o trabalho: “O livro de Roszak diz aquelas coisas que a gente já sabe sobre a nossa paranoica sociedade tecnocrática (coisa que se você não sabe, devia saber, porque são a história da sua vida)”.<sup>67</sup> Demonstrando assim certo vislumbre em relação ao público alvo do periódico no que diz respeito a questões relacionadas a contracultura: “Estamos assistindo ao nascer de uma nova consciência em grande escala, de um novo tipo de ser humano, que exige uma coisa muito simples: o direito ao prazer e à liberdade [...] nunca houve um salto tão grande entre duas gerações”.<sup>68</sup> Em relação ao jornal *Rolling Stone*, é importante destacar que o periódico possuía um público fiel, ligado aos novos comportamentos surgidos na década anterior, sendo um dos únicos meios de comunicação que veiculava determinadas fontes e reflexões em relação a contracultura, por isto muitos jovens passaram a conhecer determinados artistas, livros e novos costumes através de suas edições, como manifesta a composição “*Rolling Stone*” dos *Mutantes*:

---

<sup>63</sup> Idem. p. 38.

<sup>64</sup> MARTÍNEZ, Horacio Luján. *Theodore Roszak (1933-2011): um contra-obituário*. Paraná: Revista Espaço Acadêmico n. 132. Maio de 2012. ISSN 15196186. p. 155.

<sup>65</sup> Periódico especializado em música e comportamento jovem, onde os temas relacionados a contracultura eram frequentemente abordados. Foi criado em 1972 e possui 36 edições publicadas entre 1972 e 1973.

<sup>66</sup> *Rolling Stone*, n. 13, 18 de julho de 1972. p. 23.

<sup>67</sup> LOBO, Anna Maria. *Rolling Stone*, n. 19, 5 de setembro de 1972. p. 6.

<sup>68</sup> Idem.

*“Estava lendo o Rolling Stone/ Li um cara que me abriu a cabeça/ Fui correndo e tropecei no arco-íris/ Foi muito... / Começando a me sentir tocado/ Percebi então que fui transado/ Estou começando a entender a música do coração”<sup>69</sup>*

Sobre a concepção da publicação, de origem estadunidense - cujos direitos para a publicação no Brasil foram adquiridos por Mick Killingbeck, um físico nuclear inglês radicado no Brasil -, o futuro editor, Luiz Carlos Maciel divulgou ao jornal *Bondinho*: “Vamos aproveitar o material americano para informar sobre o que tá acontecendo nessa transação de rock e vamos desenvolver um material brasileiro também [...] E procurar a criação da nova música brasileira.”<sup>70</sup>

Em relação a realidade brasileira, Maria Paula de Araújo no livro *“Utopia fragmentada”* tece comentários acerca das experiências que surgiram neste período, trazendo assim reflexões próximas às questões suscitadas pelos autores já observados:

[...] esses movimentos [da esquerda alternativa] eram produto das ideias e posturas suscitadas pelos acontecimentos de 1968. Em todo o mundo aquelas revoltas implodiram a visão tradicional de política, valorizando-se as emoções, a subjetividade (entendida como a vivência particular de sentimentos e de experiências pessoais privilegiadamente ligados à liberdade ou à opressão), as relações pessoais e afetivas estabelecidas entre os participantes dos movimentos, passando-se a recusar as formas tradicionais de participação e representação política e toda e qualquer forma de hierarquia. Foi nesse caudal, gestado pelas experiências do final da década de 1960, que nasceram e se desenvolveram movimentos de novo tipo - os movimentos de minorias políticas, os “movimentos da diferença.”<sup>71</sup>

Como observa a autora, a década de sessenta foi marcada pela dissidência e busca de caminhos alternativos que foram incorporados a contracultura. Entre estes traços podem ser citados a valorização do subjetivo, da fala individual, das relações pessoais, do cotidiano e das emoções, assim como a emergência de problemáticas em relação a diferenças concernentes às minorias como movimentos negros, gays e feministas.<sup>72</sup>

De acordo com este panorama, fica claro que podemos aproveitar certos aspectos presentes na obra de Theodore Roszak para pensar a contracultura atualmente, afinal, é

<sup>69</sup> Composição presente no CD *“O a e o Z”*. Philips. 1992. O álbum foi gravado originalmente em 1973 porém foi arquivado pela Phonogram (grupo fonográfico que abrangia a Philips) devido ao pouco apelo comercial. Na contracapa oficial do CD a faixa apresenta a grafia *“Rolling Stones”*, um erro evidente, já que a composição se refere ao periódico carioca, não tendo assim relação com a banda inglesa integrada por Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood e Charlie Watts. No encarte do CD a composição apresenta a grafia correta.

<sup>70</sup> BOTTINO, Cícero. *Bondinho, Underground*. Março de 1972. In: COHN, Sergio; JOST, Miguel (Orgs.). *Entrevistas Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 145.

<sup>71</sup> ARAÚJO, Maria Paula. *Utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2000. p. 97.

<sup>72</sup> Idem. p. 72.

possível verificar determinados traços expressos na análise do autor em relação a segmentos da geração pós-Segunda Guerra Mundial que permanecem presentes nas atuais análises a respeito desta temática, como a desconfiança em relação a convenções sociais, padrões institucionalizados e hierarquias “no que diz respeito a formas de atuação política, modelos familiares e processos de profissionalização”, como observa Maria Paula de Araújo.<sup>73</sup> Assim como a atenção dada a questões relativas a subjetividade e heterogeneidade dos indivíduos. Para a autora, estas formas de pensar valorizaram a heterodoxia e a alteridade, gerando assim contestações e inconformismo durante os anos setenta, questões provocadas por movimentos alternativos onde minorias políticas puderam se expressar, representando possibilidades de ação em relação a organização social e política estabelecida neste contexto e nos anos que se seguiram.<sup>74</sup>

Convergindo com as questões expressas por Maria Paula de Araújo, Gilberto Velho classifica a contracultura como uma dimensão da vida social e um dos exemplos de fenômenos que manifestaram a possibilidade de movimentos de mudança e se tornaram emblemáticos em um determinado momento histórico.<sup>75</sup>

Grande divulgador e entusiasta da contracultura, o psicólogo e neurocientista Timothy Leary caracterizou a contracultura como o florescimento de estilos de vida, expressões artísticas e formas de comportamento que buscam a mudança. Para Timothy Leary, “A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura particular, mas a fluidez de formas e estruturas”.<sup>76</sup> Na virada de década de oitenta para os anos noventa, ao realizar uma reavaliação da contracultura e da utilização das drogas psicodélicas (LSD, mescalina, psilocibina), Leary escreveu: “A experimentação das drogas psicodélicas nos anos 60 produziu um maravilhoso bi-produto — um amor pagão da natureza, um senso contracultural de alienação às filosofias antropocêntricas feitas pelo homem”. Remetendo assim a utilização das substâncias psicoativas como parte importante do processo que trouxe novas perspectivas até então pouco exploradas pela sociedade industrial: “Não está claro que o movimento ecológico deve seu nascimento ao interesse pela natureza dos ‘ácidos’ - pagãos de pés descalços?”.<sup>77</sup> O assunto que envolve a utilização de drogas alucinógenas foi enunciado por diversos autores além de Timothy Leary, como Aldous Huxley, Alan Watts, Carlos Castañeda, entre outros. O filósofo Luiz Carlos Maciel, um dos principais difusores da

<sup>73</sup> Idem. p. 193.

<sup>74</sup> Idem. p. 113.

<sup>75</sup> VELHO. Gilberto Cardoso Alves. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 204.

<sup>76</sup> LEARY. Timothy, apud GOFFMAN, Ken e JOY, Dan, *Contracultura através dos tempos: do Mito de Prometeu a Cultura Digital*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2007. p. 9.

<sup>77</sup> TIMOTHY. Leary. *Your Brain is god*. Berkeley: Ronin Publishing. 2001. p. 17. Tradução livre.

contracultura no Brasil, colaborador de diversos periódicos da imprensa alternativa<sup>78</sup> dos anos setenta como *O Pasquim*, *Flor do Mal*<sup>79</sup> e a já mencionada a edição brasileira do jornal *Rolling Stone*, aponta o intuito da utilização das drogas, assim como a demarcação e distinção das substâncias:

[...] as drogas psicodélicas – ou expansoras da consciência, segundo o criador da expressão, Timothy Leary – não devem ser confundidas com as drogas constritoras da consciência (tipo álcool, cocaína, *crack*, heroína etc.) – confusão que é uma prática deliberada ou não, mas, de qualquer maneira, tão enganosa quanto disseminada por todos os meios contemporâneos de comunicação de massa.<sup>80</sup>

Maciel, traz alguns apontamentos acerca da contracultura: o termo foi criado pela imprensa estadunidense durante os anos sessenta e passou a permear os meios de comunicação de massa nesta década para designar as novas maneiras dos jovens de pensar e se relacionar com o mundo e com as pessoas, se pondo de diversas maneiras as principais instituições ocidentais.<sup>81</sup> Em um de seus artigos no jornal *Rolling Stone*, o entusiasta dos novos comportamentos, escreveu:

O fenômeno chamado Nova Consciência é aquilo que podemos definir como uma mudança radical nos velhos conceitos de uma sociedade estagnada. É uma epidemia que vem contaminando a tudo e a todos [...] atingindo toda uma humanidade, perplexa e ao mesmo tempo decepcionada, pelos atuais acontecimentos [...] Onde e como se concretizou a Nova Consciência? [...] Concretizou-se no clima underground que todos vemos crescer a cada dia mais [...] nas vozes clamando por um mundo de paz e amor [...] E quem pode negar essa transformação?<sup>82</sup>

Ao revisitar o conceito durante os anos oitenta, Maciel definiria a contracultura de duas maneiras: a) como um fenômeno concreto e particular dos anos sessenta b) como um posicionamento crítico e radical frente à cultura convencional. O primeiro sentido do termo o engessa no tempo, já o segundo o torna mais amplo, uma conduta que mira o presente e o futuro.<sup>83</sup>

Ken Goffman e Dan Joy defendem a contracultura de forma análoga a segunda definição de Luiz Carlos Maciel. A contracultura de acordo com os autores seria um conceito

<sup>78</sup> O *Novo Aurélio*, 2. ed., define “imprensa alternativa” como a que se contrapõe a tendências e interesses dominantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

<sup>79</sup> Jornal alternativo criado no ano de 1971 por Luiz Carlos Maciel, Rogério Duarte e pelos poetas Tite de Lemos e Torquato Mendonça. O periódico durou apenas cinco edições.

<sup>80</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record. 2001. p. 175.

<sup>81</sup> MACIEL, Luiz Carlos apud PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 13.

<sup>82</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Sol do Ano Novo*. *Rolling Stone*, nº 36. 5 janeiro de 1973, p.21.

<sup>83</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Revista Careta*. n. 2736. Julho de 1981. p. 19.

amplo que abrange ideias e movimentos que recusam o sistema e propõem alternativas a modelos predominantes, ou seja, em períodos anteriores e subsequentes aos anos sessenta e setenta.<sup>84</sup>

Devemos ter certos cuidados ao tratar do tema, há divergências e incompatibilidades entre os diversos agentes da contracultura, não podemos generalizar posições e comportamentos quando observamos os membros de uma comunidade hippie, um usuário de drogas psicodélicas ou um integrante de banda de rock. Como observa Paulo Henrique Britto, o artista estadunidense Frank Zappa em 1967 escarneceu a contracultura no álbum “*We’re only in it for the Money*” (Nós estamos nisto apenas por dinheiro), devido a aparente incoerência ideológica do movimento. Apesar da pluralidade de pensamentos “de modo geral tanto os seguidores quanto os opositores do movimento aceitaram o construto contracultura”.<sup>85</sup>

Os primeiros traços da contracultura podem ser observados na *Beat Generation* dos anos cinquenta nos EUA. Também conhecidos como *Beatniks*. Esta geração de poetas e escritores estadunidenses produziram na década de cinquenta ícones como o livro “*On the Road*” de Jack Kerouac<sup>86</sup> e o poema “*Howl*”, de Allen Ginsberg, repercutindo assim nos anos sessenta, influenciando artistas nos diversos campos de atuação.

A contracultura evocou modificações significativas nos ideários, valores e comportamentos, buscando transformações radicais na sociedade ocidental em um período onde se buscava a quebra de antigos paradigmas, assim como a introdução de comportamentos alimentados por contendas e utopias. Como pode ser observado, o ideário contracultural está estreitamente relacionado a transgressão, portanto em linhas gerais, a contracultura pode ser vista como uma forma de oposição à cultura dominante. Outro termo associado a este comportamento transgressivo é o “*drop-out*”, ou seja, o ato de “cair fora” da sociedade capitalista organizada, a fim de se criar uma forma alternativa<sup>87</sup> de mundo, subvertendo assim os valores institucionalizados. Para os adeptos da contracultura, tanto no Brasil, quanto no exterior, a revolução capaz de trazer mudanças não consistiria na tomada do Estado e sim na inserção de formas alternativas de vida capazes de alterar a realidade dominante. Em oposição à família burguesa - o núcleo da reprodução cultural da sociedade

---

<sup>84</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan, *Op. Cit.* p. 23.

<sup>85</sup> BRITTO, Paulo Henrique. *A temática noturna no rock pós-tropicalista*. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 190.

<sup>86</sup> KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM. 2004.

<sup>87</sup> De acordo com Bernardo Kucinski, a palavra “alternativa” era usada nos EUA e Inglaterra para referenciar a arte e cultura não convencionais, assim como a práticas não ligadas à cultura dominante. KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Ed. Fundação Abrano. 1998. p. 179.

capitalista -, a contracultura propôs a vida em comunidade: “um modelo da sociedade do futuro no próprio corpo enfermo da sociedade vigente”,<sup>88</sup> como publicou *O Pasquim* em 26 de junho de 1970. Assim, as comunidades formadas em regiões rurais e urbanas denotavam a contestação em relação ao consumismo, ao “milagre brasileiro” e suas implicações organizacionais, econômicas e sociais:

Um dos desdobramentos da contracultura da década de 60, ocorrido no Brasil dos 70, foi certa opção pela vida simples, à margem dos valores da sociedade de consumo. Muitos jovens desejavam sair de casa, ser livres, sem as cobranças paternas. Ter vida própria, enfim: levar uma vida modesta, contentar-se com pouco. Bastava o colchão em um canto do piso do quarto, o som ao lado, revistas e livros empilhados, almofadões em substituição ao sofá e geladeira quase sempre vazia.<sup>89</sup>

Este anseio foi exprimido por um dos leitores do *Rolling Stone* que ambicionava fazer parte de uma comunidade hippie: “Bichos aí da RS espalhem por todos os lugares que puderem que existe um cara que quer de qualquer jeito, debandar da família e entrar para uma comunidade. Tenho fé. Eu preciso mesmo é sair daqui. Espero resposta. Marco. Aguardo ansioso, amigos.”<sup>90</sup> A coluna *Underground* do *Pasquim* recebia diversas cartas de cunho semelhante como indica Luiz Carlos Maciel:

Os missivistas estavam interessados, acima de tudo, em decidir o que fazer de suas vidas: havia um sufocamento pelas regras estabelecidas e uma ansiosa necessidade de liberdade. As cartas eram confessionais ou, no máximo, tomadas de posição existencial. Naturalmente a maioria era de filhos e filhas que ansiavam por se libertar do jugo materno e paterno, mas havia também os papais e mães que se sentiam sufocar e também queriam escapar da tutela das regras estabelecidas [...]<sup>91</sup>

As bandas de rock formadas no Brasil neste contexto apresentaram influências contraculturais como utopias e sentimentos em relação celebração e comunhão dos homens, um destes exemplos é a composição “*Hey Amigo*” da banda *O Terço*:<sup>92</sup>

“*Hey amigo, cante a canção comigo/ [...] Nesse rock estamos todos juntos/ Nesse rock estamos perto de ser a unidade final*”.<sup>93</sup>

<sup>88</sup> *O Pasquim. A nova família em julgamento.* n. 53, 26 de junho de 1970, p.21.

<sup>89</sup> CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão.* São Paulo: Senac. 2001. p. 118.

<sup>90</sup> *Rolling Stone. Classificados de graça,* n° 25, 5 de dezembro de 1972. p. 35.

<sup>91</sup> DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca.* São Paulo: Senac. 2003. p. 53.

<sup>92</sup> Banda formada no Rio de Janeiro no ano de 1968 por Jorge Amiden, Sérgio Hinds e Vinícius Cantuária. *O Terço* dialogou com o rock progressivo, rock rural e MPB, sendo ao lado dos *Mutantes*, um dos grupos mais bem-sucedidos no cenário do rock brasileiro durante os anos setenta.

<sup>93</sup> Composição presente no LP “*Criaturas Da Noite*”. *Op. Cit.*

A referência a ideia de pacto e união entre as pessoas também foi expressa pelos *Mutantes* em “*Uma pessoa só*”, faixa realizada durante o período em que Rita Lee não fazia mais parte da banda e os integrantes residiam em uma comunidade na Serra da Cantareira em São Paulo:

*“Eu sou/ Você é também/ E todos juntos somos nós/ Estou aqui reunido/ Numa pessoa só/ E todos juntos somos nós/ Uma pessoa só”*<sup>94</sup>

Entre os diversos atores de mudança, neste contexto eclodiu o movimento hippie como resposta aos modelos da sociedade tecnocrática. Entre suas principais características é possível destacar a proposta de não-violência, a inclinação pelo trabalho artesanal em oposição aos produtos industriais, a recusa pelo modelo burguês de família, onde surge como alternativa a vida em comunidades, o interesse pelo consumo de substâncias capazes de induzirem distorções perceptuais e cognitivas (uma das faces da recusa a razão científica), os ideais relacionados ao convívio com a natureza e a propensão ao campo em detrimento dos grandes centros urbanos. Comportamento expresso pela banda *Som nosso de cada dia* na música “*Bicho do mato*”:

*“Quero ir para a serra/ Ser gente, ser fera/ Quero ser bicho do mato”*<sup>95</sup>

O grupo *Som Imaginário*, exibiu influências da *Nova Era*, que abarca o interesse pelas religiões orientais, pelo misticismo e suas dimensões utópicas, na música “*Nepal*”, onde o oriente é demonstrado como um novo *El Dorado*, além de constituir um “outro mundo” desejado onde as pessoas poderiam transitar livremente, longe da pressão dos grandes centros urbanos:

*“No Nepal tudo é muito barato/ No Nepal existe uma praça/ onde fica um monte de dinheiro/ E quem precisa tira o que precisa/ e quem ganha bota lá de novo/ E lá não tem problema financeiro/ E o povo é sempre muito ordeiro”*<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Composição presente no CD “*O a e o Z*”. *Op. Cit.*

<sup>95</sup> Composição presente no LP “*Snegs*”. Continental/ Phonodisc. 1974.

<sup>96</sup> Composição presente no LP “*Som Imaginário*”. EMI. 1970.

A perspectiva hippie buscava liberdade em detrimento das forças repressivas configuradas em um mundo marcado pela competitividade, Guerra Fria e governos autoritários. Assim a paz e o amor recíproco deveriam pôr fim às tensões e animosidades entre sociedades e homens. Esta *Nova Era* abarcaria descobertas espirituais e viagens respaldadas pela liberdade. A viagem além de denotar o deslocamento em relação aos territórios, diz respeito a psicodelia capaz de abrir “*As portas da percepção*”.<sup>97</sup> As mudanças psicológicas provenientes deste período ocasionariam a possibilidade de um novo homem.<sup>98</sup>

Maciel ao observar a junção da organização comunitária em meio a natureza com a utilização de aparatos eletrônicos pelos adeptos do estilo de vida hippie exprimiu:

Como os hippies queriam viver em comunhão com a natureza e ao mesmo tempo se interessavam por uma forma artística baseada na tecnologia – o rock de instrumentos eletrônicos -, isso parecia no mínimo contraditório. Mas as duas coisas, embora aparentemente distantes, negavam igualmente o que estava estabelecido na sociedade convencional, tanto para a vida quanto para a arte. Tanto o ambiente natural quanto a experiência eletrônica pareciam colaborar para a mesma mutação do sistema nervoso que era uma premissa hippie fundamental.<sup>99</sup>

De acordo com os pontos abordados até o momento, evidencia-se que a contracultura em questão está relacionada a uma determinada experiência geracional comumente associada aos anos sessenta e setenta. Este é um dos sentidos que a palavra contracultura possui e será o recorte utilizado pela presente dissertação.

A contracultura buscava a transformação da sociedade em meio a um período de grande pessimismo quanto aos meios políticos tradicionais, assim o indivíduo deveria transformar seu comportamento para gradativamente modificar o modelo de sociedade vigente. Estes desígnios podem não ter cumprido as expectativas de observadores e participantes que viram na contracultura um modelo capaz de trazer modificações profundas na forma como a sociedade estava organizada, porém isto também não a desqualifica, pois se a tecnocracia e a cultura dominante não foram destituídas, um novo inventário de indagações culturais, sociais e políticas foi inserido na agenda de debates, afinal, os adeptos da contracultura estavam muito mais preocupados em realizar questionamentos do que proporcionar soluções definitivas para os aspectos conflituosos presentes na segunda metade do século XX.

---

<sup>97</sup> Título do influente livro de Aldous Huxley. A primeira edição da obra foi publicada em 1954.

<sup>98</sup> CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. São Paulo: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social – USP. p. 51.

<sup>99</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Op. Cit. p. 42.

De acordo com Eric Hobsbawm, a juventude que emergiu neste período foi filha de um contexto histórico capaz de desencadear certo discernimento e amadurecimento vários anos mais cedo que a geração de seus pais. Este processo transformou os jovens em agentes sociais mais independentes que passaram a ter maior participação nos acontecimentos políticos e nas demandas referentes ao consumo devido ao grau de emancipação alcançado.<sup>100</sup> O fato de esta nova geração estar em constante inquietação quanto à contraposição de comportamentos em relação aos valores estabelecidos causou tensões entre jovens, pais e professores.<sup>101</sup> Deste modo, a cultura jovem representou a fonte da revolução cultural de forma ampla, transformando os costumes, o lazer, os gêneros, as artes e até mesmo o consumo. Indo ao encontro com as questões apontadas por Hobsbawm, Carlos Alberto Pereira argumenta que setores da classe média dos grandes centros urbanos, cujas posições sociais possibilitavam o acesso privilegiado aos bens de consumo e melhores possibilidades de entrada no sistema de ensino, assim como no mercado de trabalho, preteriram a cultura dominante “de dentro”, questionando os alicerces racionalistas onde se ancoravam as sociedades ocidentais.<sup>102</sup> Nécio Turra Neto sintetiza estas transformações ocorridas no século passado:

O século XX assistiu a ampliação e popularização progressiva da condição juvenil a setores mais amplos da sociedade. Um processo que se intensificou no pós-guerra, até atingir, nos anos de 1970, os setores populares da América Latina. Paralelamente, assistiu-se, também, a um progressivo deslocamento das manifestações e expressões juvenis, dos campos da escola e da universidade, para os campos do lazer e do consumo, articuladas à indústria cultural de massa e a constituição de espaços especificamente voltados ao público jovem, nas cidades.<sup>103</sup>

Entre as formas de manifestação desta juventude inquieta, o rock e a psicodelia foram inseridos neste contexto histórico, afinal símbolos e comportamentos vinculados a categoria juventude passaram a ser introduzidos em músicas que expressavam tais influências e mudanças comportamentais, como abordou o cantor Serguei em seu primeiro compacto simples, no ano de 1966, remetendo assim a juventude ao rock através da estética composta por guitarras, contrabaixo, bateria, órgão e versos entoados em meio a gritos e vocal rasgado:

<sup>100</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras. 1995. pp. 317-318.

<sup>101</sup> Idem. p. 317.

<sup>102</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *Op. Cit.* p. 13.

<sup>103</sup> NETO, Nécio Turra. *Geografia das juventudes: uma pauta de pesquisa*. In: PEREIRA, Sílvia; COSTA, Benhur; SOUZA, Edson. *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Expressão Popular. 2010. p. 87.

*“Nosso mundo de emoções, ai vai nosso protesto/ Juventude sangue quente/ Nossa música avançada representa nossa gente [...] O agudo da guitarra é pra nós o avançado/ Nossa meta é a liberdade”*<sup>104</sup>

O gênero rock, de acordo com Paulo Chacon “é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento.”<sup>105</sup> Neste sentido, em 1967 a banda carioca *The Brazilian Bittles* relacionou a juventude a determinados comportamentos em voga na composição “*Cabelos longos, ideias curtas*”:

*“De qualquer maneira, juventude é vigor/ Com ou sem cabeleira, sente vida e amor”*<sup>106</sup>

É importante esclarecer que juventude é uma categoria social heterogênea e ampla que não considera apenas a faixa etária para abarcar agentes históricos. Theodore Roszak em “*A contracultura*” buscou demarcar certos limites para compreender o grupo de jovens relacionados ao conceito. Assim como Eric Hobsbawm, o autor considera a juventude relacionada a contracultura como de classe média, constituinte de um mercado etário e frequentadora de universidades. Embora tenha trazido à tona tais características, Roszak também observou a diversidade quanto a composição da juventude presente em suas pesquisas e apontou a dificuldade de classificação: “Se não pudermos utilizar a palavra ‘juventude’ para abranger esta heterogênea população, talvez tenhamos que inventar outra. Inegavelmente, porém, o grupo existe, com uma solidariedade consciente”.<sup>107</sup>

Assim, para compreender os jovens inseridos nas manifestações artísticas relacionadas ao rock é necessário constituir a noção de juventude sob a ótica da diversidade, afastando-se assim de polaridades incapazes de oferecer elementos que possibilitem o entendimento em relação aos comportamentos da contracultura realizada no Brasil. Afinal as influências, ambientes e circunstâncias históricas que se aplicam aos EUA e Europa em relação a juventude e contracultura não devem ser transpostos como modelos integralmente adequados para se compreender os jovens no Brasil. Isto fica claro quando se observam as tônicas das composições, diversidades musicais e declarações dos artistas circunscritos no Brasil, afinal não é possível simplesmente equiparar bandas de diferentes estados ou mesmo de diferentes regiões urbanas, evitando assim determinismos. É necessário levar em consideração o

<sup>104</sup> Lado A do compacto compacto simples. “*As Alucinações de Serguei*”/“*Eu não volto mais*”. Equipe. 1966.

<sup>105</sup> CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense. 1985, p. 18.

<sup>106</sup> Composição presente no LP “*É Onda*”. Polydor. 1967.

<sup>107</sup> Roszak. *Op. Cit.* p. 41.

contexto de classe, assim como as interações sociais e simbólicas que interferem nas trajetórias dos jovens,<sup>108</sup> pois como argumenta Nécio Turra Neto “a difusão da juventude também representou sua pluralização e fragmentação, de modo que numa mesma classe social era possível identificar diferentes formas de ser jovem”.<sup>109</sup> Rossana Reguillo Cruz destaca as permanentes mudanças, descontinuidades, negociações e conflitos que fazem parte da constituição desta categoria:

En relación con los modos en que la sociedad occidental contemporánea ha construido la categoría “joven”, es importante enfatizar que los jóvenes, en tanto sujeto social, constituyen un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad particular y la actualización subjetiva que sujetos concretos llevan a cabo a partir de la interiorización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente.<sup>110</sup>

A juventude é múltipla, assim como são as identidades e grupos sociais. É possível encontrar nos centros urbanos uma grande pluralidade de juventudes e culturas juvenis. Afinal, no cotidiano são construídas determinadas maneiras de ser jovem, assim como representações generalizadas que compõem um inventário relacionado à imagem da juventude. A figura do hippie da Costa Oeste estadunidense, assim como o “*Festival de Woodstock*” por exemplo, dialogaram com a juventude brasileira, construindo influências, porém não podem ser utilizados como arquétipos explicativos em relação a realidade brasileira, afinal no país ocorreram apropriações em relação a determinados padrões incorporados, gerando assim um repertório de comportamentos variados em diferentes localidades do país. Através das bandas de rock presentes nesta dissertação é possível observar as dimensões destas convivências e relações que transpareceram através de diversos aspectos como discursos subjetivos em maior e menor grau presentes nas letras, estéticas que evocaram diferentes diálogos com ritmos regionais e maneiras distintas de se vestir. As inquietações e repressões vividas pelos jovens de diferentes regiões e lugares sociais são distintas.

Nos EUA um dos grandes motes tratados pela contracultura foi a Guerra do Vietnã, observada como irracional, oposta ao lema “paz e amor”, assim como em desarmonia com a intensificação da luta pelos direitos civis. No Brasil a contracultura se inquietou fundamentalmente em relação a “guerra” interna gerada pelas tensões decorrentes do regime

---

<sup>108</sup> DARYELL. Juarez. *A Música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG. 2005. p. 22.

<sup>109</sup> NETO. Nécio Turra. *Op. Cit.* p. 89.

<sup>110</sup> CRUZ. Rossana Reguillo. *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. 2000. p. 50.

ditatorial instaurado em 1964, assim o país passava por uma modernização realizada de forma autoritária.

De acordo com os autores abordados, juventude é um conceito complexo, definido e representado através de diferentes formas discursivas que circulam e em determinados momentos colidem ou se articulam.<sup>111</sup> Sendo assim, a indústria fonográfica, eventos relacionados ao entretenimento e manifestações culturais como shows e filmes são lugares privilegiados para a observação e interpretação acerca dos saberes em relação a condição juvenil.

De acordo com Helena Abramo “há uma crescente ampliação da condição juvenil, que passa a abarcar outros setores sociais, e vai cada vez mais se diversificando, transformando seus significados e formas de aparição, seus referenciais e limites etários”.<sup>112</sup> Assim como sinaliza Pierre Bourdieu, “falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído e dotado de interesses comuns e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente”.<sup>113</sup>

A juventude é uma categoria social fortemente relacionada às sociedades industriais através das novas transformações na família, inserção no mercado de trabalho, valorização do tempo livre, novas condições sociais e instituições, como por exemplo a escola. Esta condição se tornou cada vez mais visível com o avanço das décadas no século XX. Também é importante observar que a condição juvenil atrelada a contracultura trouxe uma aparente contradição em relação ao discurso contra-hegemônico e o consumo de bens, afinal, ao mesmo tempo em que a contracultura foi um movimento radical, de tendência libertária e de contestação aos valores da época, foi também um movimento que foi de certa forma engendrado através dos meios de comunicação. A partir do momento em que o jovem foi observado como um indivíduo com capacidade de consumo, foi desenvolvida toda uma indústria tendo em vista este potencial em relação a categoria que se afirmava, constituindo assim produtos como filmes, discos e roupas capazes de materializar tais identidades e comportamentos. Ocorre assim a internacionalização da cultura jovem vinculada a determinados comportamentos e atitudes expressas neste contexto, sendo assimilada pela produção e recebendo divulgação na mídia internacional, superando até mesmo as limitações

---

<sup>111</sup> FILHO, João Freire; CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *A resistência juvenil em tempos espetaculares: ecos e ensaios da contracultura no século XXI*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 216

<sup>112</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis*. São Paulo: Página Aberta. 1994. pp. 7-8.

<sup>113</sup> BOURDIEU, Pierre apud QUADRAT, Samantha. *A oposição juvenil à unidade popular*. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010. p. 524.

provocadas pelo nacionalismo conservador do regime militar brasileiro que por um lado instituiu a Educação moral e cívica no currículo escolar e criou a Comissão Nacional de Moral e Civismo com o objetivo de estimular uma atitude e consciência patriótica nos jovens, e por outro lado impulsionou o internacionalismo do modelo econômico. A cultura jovem recebeu apropriações por parte da ordem capitalista, ocorreu a “comercialização da rebeldia”, onde o estilo de vida, indumentárias e músicas foram mercantilizados. Neste cenário, o rock desenvolvido nos EUA no início da década de cinquenta foi um dos principais veículo de expressão da juventude.

As particularidades e temas suscitados pela juventude forneceram material para o cinema neste período. O filme “*O selvagem*”<sup>114</sup> lançado no final de 1953, apresentou uma gangue de motociclistas liderada por Johnny Strabler (Marlon Brando), um jovem que vive perigosamente, arriscando a vida de forma inconsequentemente. Dois anos depois seriam lançados os filmes “*Juventude Transviada*”,<sup>115</sup> estrelado pelo ícone James Dean e “*Sementes da Violência*”,<sup>116</sup> obras responsáveis por transformar a forma como os adolescentes eram representados no cinema produzido por Hollywood. Este último filme tem como componente a música “*Rock around the clock*” executada por de *Bill Halley & His Comets*, trilha sonora da rebeldia juvenil, utilizada novamente no ano seguinte em o “*Ao Balanço das Horas*”,<sup>117</sup> uma aventura conduzida pelo *rock and roll*. No Brasil, “*Sementes da violência*” foi classificado pelo juiz Aldo de Assis Dias como impróprio para menores de 18 anos, de acordo com a percepção do magistrado: “o novo ritmo é excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais”.<sup>118</sup>

Dadas estas questões, o gradual desenvolvimento da cultura rock e da juventude são fundamentais para compreender a contracultura no Brasil e seus desdobramentos.

## **1.2. “Com a cabeça feita pra não dar bandeira”:<sup>119</sup> a experiência psicodélica e o estilo de vida hippie**

De acordo com os comportamentos suscitados pela contracultura a partir dos anos sessenta, a razão se tornou uma das convenções sociais a ser contestada nos novos tempos,

<sup>114</sup> *Selvagem, O* (Wild One). EUA. 1953. Dir: László Benedek.

<sup>115</sup> *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause). EUA. 1955. Dir: Nicholas Ray.

<sup>116</sup> *Sementes da Violência* (Blackboard Jungle). EUA. 1955. Dir: Richard Brooks.

<sup>117</sup> *Ao Balanço das Horas* (Rock Around The Clock). EUA. 1956. Dir: Fred F. Sears.

<sup>118</sup> PUCCI, Claudio. *Rock mais famoso do mundo completa 55 anos de gravação*. Disponível em <http://musica.terra.com.br/> . Acessado em 30 de novembro de 2013.

<sup>119</sup> Trecho da composição “*Cabeça feita*”, presente no LP “*Em Busca do Tempo Perdido*”. Polydor. 1975.

afinal esta seria o cerne capaz de estruturar o pensamento ocidental. Portanto criticava-se “o predomínio da racionalidade científica, tentando assim redefinir a realidade através do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção”.<sup>120</sup> Parte do processo quanto a libertação das amarras da sociedade ocidental demonstrou-se na contracultura através da propagação da cultura oriental, do misticismo e da utilização de drogas, gerando assim as experiências psicodélicas. A expressão psicodelismo, muito utilizada na década de sessenta diz respeito a utilização de produtos químicos alucinógenos, entre estes o mais destacado foi o LSD.<sup>121</sup> O termo relacionado aos estímulos e manipulações sensoriais associados ao uso de substâncias que atuam sobre o sistema nervoso deriva das palavras de origem grega *psique* (“ψυχή”, mente) e *delos* (“δῆλος”, manifestação).<sup>122</sup> O psiquiatra Humphry Osmond foi um dos pioneiros em relação ao uso desta terminologia, em 1957 foram apresentados os efeitos que abrangem a psicodelia em uma reunião realizada na Academia de Ciências de Nova York.

Timothy Leary, um dos autores do livro “*The Psychedelic Experience*”<sup>123</sup> e um dos principais nomes a difundir as ideias de expansão de consciência, trouxe bastante atenção para o assunto na década de sessenta. No ano de 1962 a Universidade de Harvard após forte pressão exercida pela CIA demitiu Leary, dando assim uma dose de publicidade às drogas psicoativas e despertando interesse de estudantes universitário nos Estados Unidos.<sup>124</sup> No ano de 1960, Timothy Leary exercia o cargo de professor de psicologia e realizou experiências na universidade, utilizando suprimentos legalizados de psilocibina sintética, unindo-se a uma crescente corrente de entusiastas do potencial curativo e libertador deste tipo de substância, vindo a sofrer represálias junto a Richard Alpert, outro funcionário da universidade que também recebeu notoriedade neste período e igualmente foi demitido por tal conduta. Era conferido as drogas um valor libertador capaz de agir sobre a consciência, aumentando a sensibilidade através da busca de novas possibilidades de apreensão da realidade.

Como foi citado anteriormente, o romancista e ensaísta inglês Aldous Huxley trouxe a atenção para o tema do psicodelismo em “*As portas da percepção*”,<sup>125</sup> editado na primeira metade dos anos cinquenta. O texto descreve as experiências do autor com a mesalina, princípio ativo do peiote - um cacto mexicano -, tornando-se um dos livros a disseminar as questões relacionadas a psicodelia no período de gestação do movimento hippie. Assim como

<sup>120</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis. Op. Cit.* p. 23.

<sup>121</sup> Abreviatura de *Lysergic acid diethylamide*: dietilamida de ácido lisérgico, um composto químico extraído do grão de centeio, sintetizado por Albert Hoffman no ano de 1938.

<sup>122</sup> DELMANTO, Júlio. *Manifestar a mente. Op. Cit.*

<sup>123</sup> ALPERT, Richard, METZNE, Ralph e LEARY, Timothy. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Nova York: University Books. 1964.

<sup>124</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan, *Op. Cit.* p 274.

<sup>125</sup> HUXLEY, Aldous Leonard. *The Doors of Perception*. Nova York: Harper & Row. 1954.

outros autores, para Huxley drogas como a mescalina seriam capazes de ampliar o grau de apreensão e entendimento do mundo. Desta forma, Aldous Huxley passou a tomar mescalina com o objetivo de descrever sentimentos e pensamentos possibilitados pelo efeito da droga a fim de defender sua tese.

O racionalismo era visto por autores como Timothy Leary, Richard Alpert e Aldous Huxley como limitador da realidade, assim é possível observar o poder de atração que a experiência psicodélica exerceu nos adeptos da contracultura. Para Marcelo Ridenti:

Além da nova música e do parentesco com manifestações em todas as artes, a contracultura caracterizava-se por pregar a liberdade sexual e o uso de drogas – como a maconha e o LSD, cujo uso era considerado uma forma de protesto contra o sistema. O amor livre e as drogas seriam libertadores de potencialidades humanas escondidas sob a couraça imposta aos indivíduos pelo moralismo da chamada “sociedade de consumo”. Aliás, contra os valores desta sociedade, começaram a se formar comunidades alternativas, com economias de subsistência no campo e um modo de vida inovador, como as do movimento hippie.<sup>126</sup>

Tais comportamentos de ruptura como a experimentação de drogas, assim como a criação de circuitos culturais alternativos, muitas vezes foram categorizados no Brasil como escapistas, subjetivistas e herméticos pela juventude engajada alinhada às esquerdas. Marcos Napolitano aponta uma expressão cunhada na década de setenta, carregada de sentido ideológico para caracterizar tais atitudes: o “desbunde”, dirigido sobretudo a jovens ligados a contracultura para apontar críticas aos seus comportamentos tidos como alienados.<sup>127</sup> A palavra de caráter pejorativo, utilizada para expressar “farra”, “curtição” e “despolitização”, do ponto de vista dos militantes de esquerda era empregada em relação aos indivíduos que “renunciavam se engajar contra a ditadura ou que recuavam em relação à luta armada”.<sup>128</sup> As palavras de Paulo de Tarso Venceslau, ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN) demonstram tal conotação:

O nível de discussão dentro da organização não permitia qualquer veiledade de falar em recuo, em reavaliação, porque isso era sinônimo de desbunde. Desbunde era um palavrão, na época. Desbundado era a pior coisa de que se podia dizer de alguém.

<sup>126</sup> RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003. p. 147.

<sup>127</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970*. In: ROLLEMBERG; QUADRAT. *Op. Cit.* p. 164.

<sup>128</sup> DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e Marginais: A MPB pós-tropicalista no contexto dos anos de chumbo*. In: XII Congresso Internacional da Brazilian Studies Association. Londres: Kings’s College, agosto de 2014. p. 2.

Então, era aquela rigidez mesmo. [...] Jamais poderia partir de mim uma avaliação que pudesse ser interpretada como recuo, desbunde.<sup>129</sup>

Ao realizar considerações em relação aos artistas deste período, Heloísa Buarque de Hollanda em *“Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde”*, observa que “os que se recusam a pautar suas composições nesse jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como ‘desbundados’, alienados e até traidores”.<sup>130</sup>

Entre os adeptos da contracultura o termo foi ressignificado e passou a possuir conotação positiva. Para Ana Maria Bahiana, jornalista que integrou a redação do jornal *Rolling Stone*, “desbundar” significava estar à margem do sistema: a negação da caretece.<sup>131</sup> Caetano Veloso, artista acusado de “desbundado” por seus pares devido a androgenia e diálogo com o rock durante a carreira, em sua autobiografia, intitulada *“Verdade tropical”*, define a palavra da seguinte maneira:

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal.<sup>132</sup>

Para os jovens “desbundados”, a contestação marxista relacionada a reorganização da sociedade deu lugar aos pensamentos de Herbert Marcuse e Norman Brown, autores que dispensaram atenção a reorganização da sociedade e do espírito. Desta forma, os “desbundados” preocuparam-se com os pólos subjetivos, fato que contribui para adjetivar estes jovens como individualistas. De acordo com Luiz Carlos Maciel: “Descobrimos que não se tratava apenas do problema da sociedade injustamente organizada, nossa cabeça também estava erradamente organizada e não passávamos de, no máximo, uns neuróticos. Era o aprofundamento, a maturidade da visão rebelde”.<sup>133</sup> Em relação aos comportamentos manifestados neste período, a jornalista Lucy Dias avaliou:

<sup>129</sup> *O ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu na década de 80.* Disponível em <http://www.teoriaedebate.org.br>. Acessado em 6 de novembro de 2014.

<sup>130</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2004. p. 103.

<sup>131</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro. Ediouro. 2006. p. 82.

<sup>132</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras. 1997. p. 460.

<sup>133</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações. Op. Cit.* p. 38.

Nesse andar da carruagem chegamos até 68, 69 e, nos 70, tão instantaneamente como se alguém girasse um botão no dial do tempo, a subjetividade entrou na moda. A partir daí só havia duas possibilidades para os inconformados de então: fazer guerrilha urbana como uma resposta desesperada; ou desbundar como uma saída para não pirar.<sup>134</sup>

Enquanto para o jovem militante de esquerda a luta política deveria mudar o mundo, o jovem hippie queria mudar a si próprio, muitas vezes abandonando a “antiga maneira de viver”, deixando de lado o emprego e a educação formal para viver de forma “alternativa”. Para o hippie a transformação do mundo e o caminho para a felicidade dependiam da transformação da mente de forma primordial. A alimentação macrobiótica,<sup>135</sup> o ioga e a meditação, por exemplo, funcionavam como importantes ferramentas capazes de modificar o ser humano. A banda *Som Imaginário* expressou este viés na composição “*Salvação Pela Macrobiótica*”:

“*Bom mesmo é ficar meditando/ Na virtude do não possuir/ Vendo a terra seguir seu caminho, constante, fiel/ Pelas sendas tranquilas do céu*”<sup>136</sup>

Diana Dasha, vocalista da banda “*Equipe Mercado*” evidenciou os comportamentos manifestados pelos integrantes, membros da comunidade formada em uma ampla casa situada no bairro de Santa Tereza:

Dormíamos em esteiras sobre o chão. Caixas de alho eram transformadas em prateleiras, tampas coloridas de goiaba, em quadros. Também costurávamos, tingíamos e bordávamos nossa própria roupa. Fazíamos nossas próprias sandálias de pneu, nossa bijuteria, que vendíamos na feira hippie da praça General Osório, em Ipanema. [...] Nesse ambiente de paz e amor e muita comida macrobiótica, a banda e seus agregados se reuniam para ensaiar, ouvir música, compor, ler, amar, fumar muita maconha e planejar novos ‘acontecimentos’. Lá Brecht, Kafka e Castañeda, conviviam muito bem com Buffalo Springfield, Beatles, Hendrix, Caetano, Gil, música indiana e eletrônica.<sup>137</sup>

Neste âmbito, a experiência lisérgica, derivada da utilização de drogas como o LSD era desejada por parcela da juventude, pois havia o anseio de desestruturar a forma como a organização social se apresentava através da introjeção de hábitos:

<sup>134</sup> DIAS, Lucy. *Op. Cit.* p. 310.

<sup>135</sup> A macrobiótica é um regime alimentar que está estritamente relacionado ao estilo de vida que visa o equilíbrio com o ambiente natural, social e espiritual. O regime é constituído de cereais integrais, legumes e frutas frescas.

<sup>136</sup> Composição presente no LP “*Som Imaginário*”. EMI. 1971.

<sup>137</sup> RODRIGUES, Nelio. *Op. Cit.* 2014. p. 247.

[...] aqueles que o tomavam aparentemente se desligavam das excessivas preocupações materiais, deixavam de ser egoístas e passavam a experimentar a necessidade do altruísmo”. O próprio dinheiro (“a culpa materializada da humanidade”, segundo Norman O. Brown) perdia importância. As pessoas ficavam amorosas, pareciam não querer mais brigar com ninguém. O slogan pacifista *make love, not war* era uma experiência pessoal dos hippies atribuída principalmente às virtudes da droga psicodélica.<sup>138</sup>

De acordo com Ana Maria Bahiana “O ácido no Brasil era caro e relativamente raro se comparado a seus substitutos nativos, a maconha e os cogumelos”,<sup>139</sup> em relação a maconha, a jornalista observa que “Baseados eram obrigatoriamente divididos em grupos, com amigos, conhecidos e desconhecidos, trafegando circularmente em ritual [...] o fumo muitas vezes plantado artesanalmente, em pequena escala, circulava por redes locais e extremamente informais”.<sup>140</sup> Outras substâncias incomuns no país, porém existentes no inventário de drogas utilizadas são a mesalina e o haxixe, trazidas por “mochileiros que atravessassem o oceano especialmente rumo a Europa”.<sup>141</sup> Tendo em vista estas condutas comportamentais, a banda *O Peso*, formada no Rio de Janeiro, compôs “*Cabeça feita*”, música lançada em 1975:

*“Estou numa boa quase sem dinheiro/ E o amor que me faz inteiro/  
Vou na que pinta, e na que vai pintar/ Com a cabeça feita pra não dar  
bandeira/ A cabeça feita não marca bobeira”*<sup>142</sup>

O LSD funcionava como uma forma de inspiração e fuga, além de propiciar o desenvolvimento da mentalidade, de acordo com os adeptos da psicodelia. Para o guitarrista Daniel Romani Cardona da banda *Módulo 1000*:

Todo mundo praticamente tinha feito uma ou mais experiências. Porque a experiência na época, o Aldous Huxley dizia de dar um passo além da “porta da percepção”, a curiosidade existia no ar. Um clima diferente, eu não sei te explicar bem o que é, de querer saber as coisas, como é que são e tudo mais. Hoje o sentido é marginalizado, então lá o cara, por exemplo, tomava meio LSD para compor e saber o que ia sair daquela música, ou que ia sair do que ele ia escrever para o livro sobre um efeito de dietilamida 25 que ia fazer com que o cérebro funcionasse mais. Era com esse intuito [...] eu fiz três experiências, três, únicas. Com lasquinha de LSD, três lasquinhas só para ver mais ou menos [...] porque eu nunca fui fundo em nada. Conheci um pessoal que foi fundo pra caramba, mas eu não ia não. Nunca fui fundo em nada. Então eu fiz mais a título de experiência e as pessoas todas que eu conhecia todas fizeram, não conheço um que não tenha feito, um! Se algum de alguma banda falou que não fez é mentira.<sup>143</sup>

<sup>138</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Op. Cit. pp. 40-41.

<sup>139</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006. pp. 126-127

<sup>140</sup> Idem. p. 126.

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> LP “*Em Busca do Tempo Perdido*”. Op. Cit.

<sup>143</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

Diversos artistas criaram músicas relacionadas à temática das drogas, Rita Lee iniciou o segundo LP de sua carreira como artista solo com “*Vamos tratar de saúde*”: “*Sei de muita gente por aí/ Que ainda não sentiu as vibrações [...] Que tal um chá, chá, chá ?/ Pra gente se achar*”.<sup>144</sup> Os *Golden Boys*, frequentadores assíduos do programa *Jovem Guarda* nos anos sessenta, lançaram “*Fumacê*” em 1970: “*Ê fumaceira/ Tá saindo do lado de lá/ Tem alguém queimando coisa/ Tá botando pra quebrar/ Ou será que é o Zé Bento? / Tá roçando pra plantar*”.<sup>145</sup> Erasmo Calos, referenciando uma das designações da maconha – marijuana -, compôs “*Maria Joana*”: “*Só ela me traz beleza/ Nesse mundo de incerteza [...] Eu quero Maria Joana/ Eu sei que na vida tudo passa/ O amor vem como nuvem de fumaça*”.<sup>146</sup>

Em relação às experiências com tais substâncias, Theodore Roszak afirma que tais comportamentos apareceram de forma persistente nas diferentes formas em que a contracultura se manifestou desde o final da II Guerra Mundial. O autor relaciona tais experiências como medidas de rejeição e radicalismo porém demonstrou-se bastante crítico ao destino da contracultura e sua relação com as drogas. Descrente da perspectiva de mudanças sociais possibilitadas pelas drogas, dedicou o capítulo “*Uso e abuso da experiência psicodélica*” à crítica aos formadores de opinião que possuíam simpatia a tais experiências, como o já mencionado Timothy Leary. Para o autor, “essa busca frenética da panaceia farmacológica tende a desviar muitos jovens de tudo quanto sua rebelião tem de mais valioso e que ameaça destruir suas sensibilidades mais promissoras.”<sup>147</sup> Assim, a perspectiva trazida pela experiência psicodélica seria responsável pelo efeito inverso à chamada “expansão da consciência” e capacidade de mudanças sociais: “coube à grande cruzada psicodélica levar o absurdo à sua consequência máxima, proclamando que a salvação pessoal e a revolução social podem ser acondicionadas numa cápsula”.<sup>148</sup>

Em relação a geração que viveu o período do AI-5, Luciano Martins identifica o ideário psicodélico as seguintes motivações para o uso das drogas neste contexto: “como uma afirmação da liberdade através da busca do prazer, como um ato de rebeldia (sem objeto claro) e como algo que a distinguiria e que a oporia ao mundo adulto e repressivo – ao mundo careta”.<sup>149</sup>

<sup>144</sup> Composição presente no LP “*Hoje É o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*”. Polydor. 1972.

<sup>145</sup> Composição presente no LP “*Fumacê*”. Odeon. 1970.

<sup>146</sup> Composição presente no LP “*Carlos, Erasmo*”. Philips. 1971.

<sup>147</sup> Roszak. *Op. Cit.* p. 161.

<sup>148</sup> Idem. p. 181.

<sup>149</sup> MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento. 2004. p. 40.

No ano de 1966, o hippie Ney de Souza Pereira, que viria a ser conhecido como Ney Matogrosso nos anos setenta, passou a viver do artesanato que produzia sem possuir residência fixa. O artista explica a adesão a este estilo de vida:

Eu acompanhava o que acontecia no mundo percebia que o movimento hippie não era uma bobagem. Representava mesmo uma história séria de transformação dessa babaquice em que a gente sempre viveu, e, até hoje, foi o último grande movimento da humanidade em direção a uma mudança [...] havia uma proposta original bastante espiritualizada, que procurava desenvolver e libertar não apenas o corpo, mas o espírito. A droga servia para uma descoberta pessoal: tomava-se droga para se conhecer profundamente, e não para ficar doidão.<sup>150</sup>

Ney Matogrosso, que formou junto a João Ricardo e Gérson Conrad o grupo *Secos e Molhados*, realizou a seguinte declaração em relação a utilização do LSD:

A primeira vez que tomei LSD entendi claramente sua finalidade. Era para tomar com poucos e selecionados amigos, em lugares especiais e, de preferência, em contato com a natureza. Cheguei mesmo a desenvolver uma espécie de ritual antes de usá-lo: tomava banho e vestia uma roupa branca, numa atitude mesmo de reverência diante de uma coisa sagrada. Sagrada no sentido de me possibilitar um acesso ao divino (somente agora entendo que era ao divino dentro de mim). Mas, na época, o ácido me conduziu diretamente à percepção de Deus no universo, na natureza – um Deus acessível e manifestado. Até então, ele representava uma noção meio vaga, da qual não sentia a menor vontade de me aproximar ou tentar entender. O ácido fez com que Deus se apresentasse na minha vida. A primeira vez que tomei, compreendi o universo, o meu significado neste planeta [...]<sup>151</sup>

A banda *Som Imaginário* abordou de forma ambígua a utilização de drogas na composição “*Cenouras*” no ano de 1971. A metáfora que remete a um absurdo tratamento médico aborda a tendência contracultural que diz respeito à utilização de substâncias com o objetivo de proporcionar uma vida melhor, em detrimento da sociedade conservadora:

*“Eu hoje tenho um assunto delicado pra falar com você/ Eu muito tenho meditado sobre a vida que você esqueceu/ [...] E eu encontrei a solução pro seu caso e lhe proponho um tratamento pra você melhorar/ Eu vou plantar cenouras/ Na sua cabeça”*<sup>152</sup>

<sup>150</sup> MATOGROSSO, Ney. Apud DIAS, Lucy. *Op. Cit.* pp. 146-147.

<sup>151</sup> MATOGROSSO, Ney. Apud DIAS, Lucy. *Op. Cit.* p. 152.

<sup>152</sup> Composição presente no LP “*Som Imaginário*”. 1971. *Op. Cit.*

A união da psicodelismo ao rock foi estabelecida na década de sessenta e culminaria no “verão do amor”<sup>153</sup> em 1967, trazendo ao universo do rock novas estéticas, assim como mudanças nas performances. Isto ocorreu inicialmente em São Francisco onde antes da década de sessenta ocorreram as experiências *beatniks*. Com o passar do tempo o cenário musical começou a contemplar estes novos reflexos. A predileção pelo *jazz* foi gradualmente alterada e a sonoridade *folk*<sup>154</sup> se tornou bastante popular nos anos sessenta. O *folk* por sua vez proporcionou a transição para o rock de estética psicodélica e foram formadas bandas como *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane*, *Quicksilver Messenger Service*, *Love* e *Moby Grape*. Estes artistas normalmente combinavam os seguintes temas: a liberdade sexual, o uso de drogas e a crítica ao sistema político. A composição *San Francisco*, interpretada por Scott Mckenzie em 1967 expressa tais ideais:

*“For those who come to San Francisco/ Be sure to wear some flowers  
in your hair/ If you come to San Francisco/ Summertime will be a  
love-in there [...] There's a whole generation with a new  
explanation”*<sup>155</sup>

As experiências destas bandas, principalmente a partir dos anos setenta, influenciaram uma série de artistas como os pernambucanos Lula Côrtes e Lailson, o paraibano Zé Ramalho, cujo primeiro trabalho fonográfico foi o LP experimental “*Paêbirú*” em parceria com Lula Côrtes, as bandas paulistas *Som Nosso de Cada Dia* e *Casa das Máquinas*, entre outros artistas e grupos já citadas até o momento. Sobre as experimentações atreladas ao estilo de vida contracultural, Zé Ramalho expressiu: “No final dos anos 60 eu descobri os festivais de rock, as drogas, a maconha, cogumelos. Fui hippie, andei de mochila nas costas. O contato com o LSD me ajudou a abrir a cabeça, penetrar nos livros, nas obras de arte, ver as coisas com mais clareza”<sup>156</sup>.

É importante frisar que a psicodelia, palavra presente no título desta dissertação, não se refere exclusivamente ao uso de substâncias psicoativas alucinógenas, capazes de induzir distorções perceptuais e cognitivas. A palavra psicodelia é empregada no sentido estético-musical alinhado à contracultura, capaz de realizar um som experimental, distorcido e

<sup>153</sup> Conhecido como *Summer of Love*, o fenômeno abarcou diversas manifestações políticas e culturais no contexto da Guerra Fria em vários países, originando-se nos EUA. Particularmente nos EUA, as principais manifestações se deram em relação a contrariedade à Guerra do Vietnã.

<sup>154</sup> A música *folk* no contexto dos anos sessenta foi utilizada frequentemente para expressar ideias políticas que refletiam problemas e desejos da sociedade ou comunidade em que foi elaborada. O som é predominantemente acústico.

<sup>155</sup> LP “*The Voice of Scott Mackenzie*”. CBS.1967.

<sup>156</sup> TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: 34. 2ª edição. 2012. pp. 145-146.

subjetivo, cujos temas das letras muitas vezes fazem referência a pensamentos de liberdade, comportamento rebelde, estilo de vida jovem, diversão, natureza, temas políticos e as já mencionadas drogas. Esta estética alinhada ao rock suscitou através de efeitos sonoros climas emocionais relacionados à experiência lisérgica e “suas alegadas virtudes terapêuticas de viagens interiores”.<sup>157</sup> O fato é que o psicodelismo foi intensamente expresso na música brasileira, alargando os horizontes da música jovem brasileira, afinal os conjuntos de rock influenciados pela contracultura foram bastante disseminados neste período. Além do viés musical, o conceito também foi utilizado nas artes visuais, nos figurinos dos artistas, nas luzes presentes nos palcos, assim como nas capas dos *Long Plays*.

A partir do final da década de noventa, o rock realizado na década de sessenta, especialmente a *Jovem Guarda*, tem recebido valorização com as publicações de autores como Marcelo Fróes, Ricardo Pugialli, Antonio Aguillar, Debora Aguillar, Paulo Cesar Ribeiro e Pedro Alexandre Sanches,<sup>158</sup> assim como as perspectivas presentes em novos trabalhos acadêmicos,<sup>159</sup> contrariando o diagnóstico preponderante no momento antecedente, onde autores influentes como José Ramos Tinhorão observavam a juventude produtora deste gênero como uma geração americanizada que reproduziu um estilo musical artisticamente pobre.<sup>160</sup> Os jovens que ensaiavam em garagens e tocavam em circuitos de bailes e em clubes não eram meros copiadores americanizados, de certa forma alguns elementos da “tradição” brasileira<sup>161</sup> aparecem nas gravações da época. Ou seja, dialogavam com ritmos nacionais como samba, baião, frevo e a moda de viola. Neste ambiente, músicos que não tivessem suas produções ancoradas em um destes gêneros eram observados como artistas produtores de música estrangeira. Uma carta enviada à redação do *Rolling Stone* pelo leitor Alfredo Flores, demonstra a intolerância em relação aos artistas produtores de rock: “Um verdadeiro lixo. O número zero ou qualquer outro número da revista Rolling Stone não existe. Vocês não entendem nada de música. Música brasileira é samba. Show brasileiro é desfile de escola de

---

<sup>157</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna. 2004. p. 52.

<sup>158</sup> Respectivamente: “*Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*” (2000), “*Embalos da Jovem Guarda*” (1999), “*Almanaque da Jovem Guarda*” (2006), “*Histórias da Jovem Guarda*” (2000) e “*Como dois e dois são cinco*” (2004).

<sup>159</sup> Podem ser citados como exemplos recentes as dissertações de Elmiro Lopes Silva e Adriana Mattos de Oliveira, respectivamente “*Música, juventude, comportamento: nos embalos do Rock’n’Roll e da Jovem Guarda*” (Universidade Federal de Uberlândia, 2007) e “*A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*” (Universidade Federal Fluminense, 2011).

<sup>160</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. pp. 335.

<sup>161</sup> Adjetivo por vezes dado pela crítica musical a obras que utilizam o samba e a música folclórica como referências. José Ramos Tinhorão utilizou esta vertente em “*Música popular: um tema em debate*” (1966), realizando a defesa da música “tradicional”, “pura” e “legítima”.

samba”.<sup>162</sup> Opinião similar à do nacionalista Geraldo Vandré, autor de canções de cunho nacional-popular como “*Pra não dizer que não falei das flores*” e “*Disparada*”. Em debate publicado pelo *Jornal do Commercio* de Pernambuco, em 1º de maio de 1968, o artista explicitou: “Sou contra a importação de temas estrangeiros para a música brasileira, e contra o universalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, porque eles estão criando um estado de espírito que nós realmente não sentimos”.<sup>163</sup>

As bandas surgidas neste contexto proporcionaram mesclas de ritmos brasileiros ao rock, além do deslocamento dos temas das canções para a realidade brasileira. Em contraposição ao nacionalismo exaltado de Tinhorão, a década de setenta trouxe o ecletismo crítico, trazendo assim maior abertura para os demais gêneros que constituíam a cena musical brasileira, como observa Marcos Napolitano.<sup>164</sup> Neste cenário destacaram-se as produções de Ana Maria Bahiana, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Ezequiel Neves, Julio Hungria e Nelson Motta, que salientaram o rock produzido neste período. Concordando com Napolitano, Sean Stroud afirma que no início dos anos setenta, o jornalismo cultural presente em diferentes veículos da imprensa brasileira, trouxe à tona uma “nova onda da crítica musical”.<sup>165</sup> De acordo com Luisa Lamarão, jornalistas como Ana Maria Bahiana e Tárík de Souza, através de artigos, resenhas e colunas passaram a expor e defender uma concepção mais ampla do universo musical, incluindo gêneros como o rock e o jazz.<sup>166</sup>

### **1.3. Do “Rock’n’roll em Copacabana”<sup>167</sup> à Costa Oeste: o rock e a influência da contracultura no Brasil**

Uma das vias que possibilitou a expressão do descontentamento da juventude dos anos sessenta e setenta no contexto de eclosão e desenvolvimento da contracultura foi a música. Neste ponto, o rock possui significativo destaque, não apenas no que tange a estética sonora, constituindo assim um dos principais veículos da contracultura na sociedade industrial. O gênero durante os anos sessenta conseguiu expor certos anseios da juventude em diferentes

<sup>162</sup> *Rolling Stone. Correspondência e consultório sentimental*. n. 2, 15 de fevereiro de 1972. p. 3.

<sup>163</sup> TELES, José. *Op. Cit.* p. 109.

<sup>164</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*. *Op. Cit.* p. 144.

<sup>165</sup> STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008. p. 58.

<sup>166</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2012. p. 152.

<sup>167</sup> Título da música gravada por Cauby Peixoto no 78 rpm “*Rock’n’roll em Copacabana*”/“*Amor verdadeiro*”. RCA Victor. 1957.

frentes: expressando-se quanto aos embates políticos, manifestando mudanças comportamentais em relação a sexualidade e rechaçando certos valores da classe média. De acordo com Carlos Alberto Pereira:

No quadro da contracultura, o rock é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais [...]<sup>168</sup>

Para Rodrigo Merheb, o rock “começou a reinventar a música de consumo se beneficiando de condições culturais específicas para explorar novas alternativas estéticas”.<sup>169</sup> De acordo com o autor, o rock dos anos sessenta, influenciado pela contracultura, bebeu da fonte oriental a fim de acrescentar um tipo de exotismo, trazendo assim elementos espirituais e religiosos em contraponto ao materialismo ocidental, visto como decadente. Os elementos da contracultura sob a marca do rock mais o poderio econômico dos EUA e Inglaterra criaram alicerces capazes de produzir um novo sumário para a juventude. Ocorreram assim adaptações em todo o mundo onde emergiram ingredientes locais.<sup>170</sup> Portanto, é importante compreender de que maneira se deram estes comportamentos assim como a constituição do rock relacionado a contracultura no Brasil.

Do ponto de vista social e político, Marcos Napolitano afirma que foram inventados novos espaços de contestação e expressão, formando-se no final dos anos sessenta uma rede alternativa de consumo, afastada das grandes empresas, relacionada ao artesanato, imprensa alternativa e ao cinema marginal.<sup>171</sup> Muitos destes circuitos eram realizados pela população universitária que cresceu significativamente no país durante este período. Napolitano observa que a cultura ligada ao lazer era relacionada à alienação por setores críticos da juventude, por não se adequar ao modo tradicional das esquerdas que buscavam a libertação coletiva e a expansão da mente através do debate político e intelectual, não por intermédio de drogas, religiosidade ou misticismo.<sup>172</sup>

Com o crescente número de jovens que se interessavam pelo tema da contracultura no país por meio de diversas mídias como a música, livros e cinema, passaram a ser impressas publicações alternativas que abordavam de forma mais específica o fenômeno, tais como *O*

<sup>168</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *Op. Cit.* pp. 42-43

<sup>169</sup> MERHEB, Rodrigo. *Op. Cit.* p. 9.

<sup>170</sup> Idem. p. 11.

<sup>171</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Utopia e massificação 1950-1980*. São Paulo: Contexto. 2001. pp. 82-83.

<sup>172</sup> Idem. p. 84.

*Bondinho*, periódico que começou como uma publicação do grupo de supermercados *Pão de Açúcar* e se tornou independente em 1969, alcançando tiragens superiores a 50 mil exemplares, assim como publicações de menor tiragem como o jornal *A Pomba*, que circulou entre 1971 e 1972, editado por Paulo Coelho. Outro periódico alternativo, *O Jornal de Amenidades*, criado em 1971 possuía em sua equipe Tarso de Castro e Ronaldo Bôscoli e abordava temas como astrologia, filosofia oriental e debates de gênero na coluna “*Gay Power*”.

As primeiras gravações de rock no país ocorreram na segunda metade da década de cinquenta. A cantora de rádio Nora Ney, conhecida pelas gravações de sambas-canções e músicas românticas de tom melancólico como “*Ninguém me ama*” e “*Quando eu me chamar saudade*”, lançou em 1955 pela Continental “*Rock around the clock*”, grande sucesso do grupo *Bill Haley & His Comets*, presente no filme “*Sementes da Violência*” que “trazia o professor Glenn Ford às voltas com uma turma rebelde numa escola de Nova York. Aqui e alhures o entusiasmo com esse confronto que sinalizava a emergência da cultura teenager ocasionou quebra-quebras nos cinemas”, como descreveu Arthur Dapieve.<sup>173</sup> O disco recebeu o nome de “*Ronda das horas*”, porém a gravação foi mantida em inglês. No mesmo ano a cantora de sambas e boleros Heleninha Silveira gravou um disco pela Odeon, também intitulado “*Ronda das horas*”, desta vez em português:

“*Quando estou esperando meu bem/ Que aflição tão depressa me vem/ O relógio eu quero sempre, sempre olhar/ Não sei o que pensar/ Eu conto um, dois, três/ Quatro, cinco, seis/ Sete, oito, nove/ Para doze faltam três/ Mas como vai custar, o tempo a passar/ Será que vem ou não vem esta noite meu bem/ Se pudesse o relógio mais depressa agora andar.*”<sup>174</sup>

O primeiro tema original de rock composto em português foi “*Rock’n’roll em Copacabana*”, lançado em 1957 pela RCA Victor, de autoria de Miguel Gustavo, compositor de *jingles* e da música que embalou o mundial de futebol de 1970 realizado no México: “*Pra frente Brasil*”. O cantor escolhido para gravar foi Cauby Peixoto que havia integrado o elenco do filme “*Romance e rock 'n roll*”,<sup>175</sup> onde também participaram as estrelas do rock Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Frankie Avalon e Carl Perkins. A música apresenta o rock como um estilo musical associado ao cinema, devido ao sucesso dos filmes que expressaram o

<sup>173</sup> DAPIEVE, Arthur. *Op. Cit.* p. 11.

<sup>174</sup> Versão de “*Rock around the clock*” presente no 78 rmp “*Ronda das horas*”. Odeon. 1955.

<sup>175</sup> *Romance & Rock 'n Roll (Jamboree)*. EUA. 1957. Dir: Roy Lockwood.

gênero e a juventude nesta mídia durante os anos cinquenta, assim como um ritmo frenético para dançar:

*“Foi lá na porta do cinema, começou dançando rock'n roll/ Revira o corpo, estica o braço, encolhe a perna e joga para o ar/ Eu quero ver, qual é o primeiro que essa dança vai alucinar/ E continua a garotada, na calçada a se desabafar / Eu vou cantando até agora não parei nem para respirar.”<sup>176</sup>*

Em 1961, o cantor e radialista baiano Waldeck Artur de Macedo, conhecido como Gordurinha, gravou o rock *“Tô doido pra ficar maluco”*, composição de Ataíde Pereira e Rodrigues da Silva que identifica o gênero ao comportamento desvairado, de certa forma imprimindo características dos personagens presentes no cinema deste período, quando o rock era caracterizado pela rebeldia e dança:

*“Estou doido pra ficar maluco/ Estou doidinho mesmo pra ficar maluco/ Tenho calo na memória, tirei curso de caduco”<sup>177</sup>*

Os anos que se seguiram foram palco para a expansão do rock no Brasil, um dos primeiros destaques do gênero musical nas rádios foi Celly Campello. A jovem interpretou versões brasileiras de sucessos internacionais, como *“Estúpido Cupido”* (*Stupid Cupid*)<sup>178</sup> e *“Banho de Lua”* (*Tintarella di luna*).<sup>179</sup> Celly Campello e o irmão Tony Campello despertaram junto com um grande número de cantores e instrumentistas o entusiasmo de milhares de jovens no país pela estética do rock, abrindo caminho para o que viria a seguir em matéria de comportamento, em um dos períodos mais repressivo do ditadura militar, após o recrudescimento do regime com a emissão do Ato Institucional nº 5 (AI-5) no ano de 1968, durante o governo do presidente Costa e Silva.

Assim como os outros países do Ocidente, o Brasil possuía um ambiente propício para a juventude que se interessava pelo rock, principalmente no eixo Rio-São Paulo onde na década de sessenta ocorreu a difusão de programas de rádio apresentados pelos chamados *“disc jockeys”* que traziam as novidades internacionais do rock e do pop.

<sup>176</sup> Composição presente no 78 rpm *“Rock'n'roll em Copacabana/Amor verdadeiro”*. Op. Cit.

<sup>177</sup> Composição presente no 78 rpm *“Bossa quase nova”/“Tô doido pra ficar maluco”*. Continental. 1961.

<sup>178</sup> Composição de Howard Greenfield e Neil Sedaka lançada em 1959 pela RCA.

<sup>179</sup> Composição de Franco Migliacci e Bruno De Filippi lançada em 1959 pela Italdisc no compacto simples da cantora italiana Mina.

O rock se popularizou na primeira metade da década sessenta no Brasil através do programa televisivo *Jovem Guarda*.<sup>180</sup> O programa produzido pela Record a partir de 1965 se tornou a atração televisiva mais popular entre as direcionadas para o público jovem, trazendo uma grande quantidade de produtos como revistas especializadas, roupas, LPs e compactos ao mercado nacional. A atração reunia semanalmente artistas influenciados por Elvis Presley, *Beatles* e canções românticas europeias. Foram gravadas inúmeras músicas originais, assim como versões de grandes sucessos internacionais, ressignificados com influências que imprimiram características nacionais através das letras e sonoridades incorporadas. Aspectos presentes no rock produzido no Brasil desde a década anterior, porém em maior grau de produção e amplitude a partir deste momento. Neste mesmo período coexistiu junto à *Jovem Guarda* um grupo que se opôs ao rock e a guitarra elétrica, formado por jovens que deram gênese ao que chamamos hoje *Música Popular Brasileira*, a MPB.<sup>181</sup> Um exemplo de momento adverso foi a famosa “passeata contra as guitarras elétricas”, como ficou conhecido o episódio que ocorreu no dia 17 de julho de 1967 na cidade de São Paulo, onde artistas que participavam periodicamente do programa *O Fino da Bossa* - o musical de maior audiência da televisão brasileira -, e do mais novo programa de MPB, o *Frente Única*,<sup>182</sup> saíram pelas ruas da cidade entoando palavras de ordem contra o imperialismo cristalizado pelo símbolo do popular instrumento musical. Entre estes artistas estavam Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues e Zé Kéti. A passeata foi motivada pelo sucesso de “*Quero que vá tudo pro inferno*”, presente no disco mais vendido de 1966, assim como o sucesso do programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, onde a música e outros sucessos eram tocados incessantemente, alcançando grande audiência na Record, em detrimento dos programas que dialogavam com outros gêneros como o samba e a *Bossa Nova*, exibidos na mesma emissora. Gêneros observados como manifestações artísticas da “legítima moderna música brasileira” pelos nacionalistas e

---

<sup>180</sup> O nome *Jovem Guarda* foi inspirado pela coluna social de Tavares de Miranda, publicada na Folha de São Paulo. A expressão *Jovem Guarda* tem o intuito de realizar a contraposição com a “velha guarda”, expressão em voga na década de sessenta, devido a redescoberta de sambistas do passado como Nelson Cavaquinho e Cartola neste período. Sugerindo assim renovação e modernidade, fato que já havia ocorrido anteriormente com a expressão *Bossa Nova*.

<sup>181</sup> Música produzida e consumida principalmente pela classe média. A MPB surgiu na década de sessenta e está relacionada diretamente aos *Festivais de Música Popular Brasileira*, onde muitos artistas foram revelados. A MPB em um primeiro momento foi caracterizada pela estética social-política e pela influência da *Bossa Nova*. Hoje o termo abrange inúmeros artistas das mais distintas tendências musicais, porém comumente é utilizado de forma restrita para se referir a “boa música” brasileira. Não se deve confundir MPB com Música Popular, esta última está relacionada às músicas tradicionais e/ou regionais.

<sup>182</sup> Programa exibido na TV Record. O nome do programa é claramente inspirado na “Frente ampla”, manifesto político que uniu políticos com divergências ideológicas como João Goulart, Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda a fim de realizar oposição ao regime militar. A exemplo disto, os artistas identificados com a MPB deveriam superar as discordâncias para enfrentar o inimigo comum: o rock.

que estavam em franco declínio. Devido ao sucesso da *Jovem Guarda*, a banda carioca *Brazilian Bitles* passou a apresentar o programa *Brazilian Bitles Club* na TV Excelsior do Rio de Janeiro, exibido aos sábados à tarde, onde se apresentavam frequentemente Jerry Adriani, Denise Barreto, *Os Jovens e The Angels*, assim como foram produzidos neste período outros programas musicais voltados para a cultura jovem e eclosão do rock, como *O Pequeno Mundo de Ronnie Von e Divino, Maravilhoso*, comandado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Como reação às baixas audiências dos programas de MPB, foi colocado no Teatro Record o seguinte comunicado: “Atenção, pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê”.<sup>183</sup> Embora realmente existisse algum tipo de dissenso entre o rock e a música nacional-popular, visivelmente o intuito da passeata apoiada pela TV Record era forjar uma querela de grande proporção entre os dois grupos de artistas a fim de propiciar promoção aos musicais vinculados a MPB que estavam com o futuro ameaçado.

O conflito entre a MPB e o rock neste contexto também era reflexo do embate ideológico travado entre os EUA e a URSS. O rock era observado pelos artistas nacionalistas vinculados a MPB como uma manifestação de entreguismo cultural e alienação política em plena ditadura militar, em contraposição a arte genuinamente brasileira e autêntica, comprometida com a transformação social. Estas considerações relacionadas a *Jovem Guarda*, denominada como iê-iê-iê,<sup>184</sup> estão presentes no debate “Que caminhos seguir na música brasileira”, publicado em maio de 1966 na revista *Civilização brasileira*:

Capinam: quando Roberto Carlos, Altemar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência da formação de nossos novos músicos, é porque eles foram mais rápidos e consequentes na utilização destas máquinas [...] A forma como o capital estrangeiro participa de nossa economia faz com que a maior parte de nossos problemas seja confundido com problemas exteriores, de nações bem mais aparelhadas para enfrenta-los e bem mais responsáveis por esses problemas. E assim como os problemas, a nossa arte que está ligada a eles tende a ser um falso produto, motivado por procedimentos estranhos e numa linguagem que nada tem a ver com nossa cultura. A nossa música pode aprender com o iê-iê-iê muita coisa, mas não ser substituída por ele [...]

<sup>183</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta. 2006. pp. 199-200. (Versão em PDF). Esta biografia não-autorizada de Roberto Carlos possui circulação proibida através da determinação realizada em 2007 pela 20ª Vara Criminal da Barra Funda, localizada na cidade de São Paulo, desta maneira, devido a impossibilidade de utilizar a versão física da obra, publicada pela editora Planeta, foi utilizada uma disseminada versão em PDF, digitalizada pelo sujeito que utiliza a alcunha “FDØRØMØ” [sic].

<sup>184</sup> Denominação dada ao rock praticado pelas bandas brasileiras nos anos sessenta que tinham como principais influências a sonoridade de bandas como os *Beatles* e demais artistas ingleses relacionados a “*Invasão Britânica*”. O termo tem origem na expressão “*yeah, yeah, yeah*” contida na canção de expressivo sucesso “*She Loves You*” dos *Beatles*, lançada em 1963 no mercado internacional.

Nelson Lins de Barros: É verdade que sob o ponto de vista de mercadoria, é preferível ter o iê-iê-iê brasileiro do que o estrangeiro. Mas sob o ponto de vista da arte, o iê-iê-iê dos Beatles é mil vezes melhor do que o brasileiro. Por outro lado, a bossa nova – acredito eu, é uma mercadoria de nível maior do que qualquer iê-iê-iê, mas que o povo não compra. [...]

Ferreira Gullar: O iê-iê-iê é um fenômeno da internacionalização da cultura [...] qual é a maneira de impedir o malefício que a cultura de massa internacional traz para o desenvolvimento da cultura brasileira? O meu ponto de vista é que só há um modo de lutar contra isso. Não deve ser o de fechar o país, mas de ter uma atitude crítica diante desses fenômenos; atitude crítica e de combate no mesmo nível que isso se coloca – quer dizer: combate cultural. É um fenômeno cultural e nós temos que combatê-lo culturalmente. Entendê-lo, criticá-lo.<sup>185</sup>

Como observa Paulo Cesar de Araújo, a expressão *iê-iê-iê* substituindo a palavra rock, durante os anos sessenta contribuiu para a desqualificação do gênero neste período, afinal o termo *iê-iê-iê* soa simplório e cômico, caracterizando o estilo musical de forma risível.<sup>186</sup>

No final da década de sessenta a contracultura brasileira começa a receber visibilidade. O *Tropicalismo*, uma das faces da contracultura brasileira, está muito presente na bibliografia que trata de temas políticos, comportamentais e culturais no país. O movimento de breve duração, normalmente localizado entre 1967 e 1969,<sup>187</sup> incorporou influências da música *pop*, especialmente o rock a elementos da música brasileira.<sup>188</sup> O repertório tropicalista recebeu influências da *Jovem Guarda* e da MPB, unindo desta maneira duas estéticas musicais que até então eram propícias a pouco ou nenhum diálogo.

Gilberto Gil em meados de 1967 promoveu reuniões na cidade do Rio de Janeiro, estes encontros dariam gênese ao que veio a se chamar *Tropicalismo* alguns meses depois. As reuniões tinham como fim propor novas ideias para a música popular brasileira. Entre os convidados estavam importantes figuras como Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque, Francis Hime e Paulinho da Viola. Gilberto Gil expôs seu interesse pelos *Beatles*, discutiu a necessidade de compreensão da música popular como um meio de cultura de massas, e a concepção da música como mercadoria de consumo, característica intrínseca a indústria fonográfica, porém renegada pelos artistas identificados a música nacional-popular. Também entrou em pauta o nacionalismo defensivo, que segundo Gilberto Gil, estaria freando a criatividade musical brasileira, colocando-a em posição de resguardo. Caetano Veloso em

<sup>185</sup> *Que Caminhos seguir na música popular brasileira*. In *Civilização brasileira*. n. 2, maio de 1966. Também participaram do debate Caetano Veloso, Flávio Macedo Soares, Nara Leão e Gustavo Dahl.

<sup>186</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 197.

<sup>187</sup> Os marcos iniciais do *Tropicalismo* são os LPS de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1967. Em 1968 foi lançado o disco manifesto “*Tropicalia ou Panis et Circencis*”, obra coletiva que trouxe à tona as principais características do movimento no campo musical. No ano de 1969 Caetano e Gil foram exilados, este é considerado um dos motivos da diluição do movimento. Caetano Veloso em sua autobiografia intitulada *Verdade Tropical* demarca o período de existência do *Tropicalismo* como movimento entre 1967-1972.

<sup>188</sup> PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996. p 17.

entrevista ao *Pasquim* demonstrou sua motivação em relação ao *Tropicalismo*: “o que me interessou foi quebrar o cerco do bom gosto então vigente, então todas as coisas que estavam fora desse cerco começaram a me fascinar mais do que o que estava dentro e eleito”.<sup>189</sup> As concepções e orientações tropicalistas foram prontamente rechaçadas pelos participantes das reuniões e o grupo baiano começou a se fechar, juntamente com os poucos que aderiram às novas ideias, entre eles os poetas e compositores Torquato Neto e Capinam, até mesmo a irmã de Caetano Veloso, Maria Bethânia, não aderiu ao movimento.

Como observam Marcos Napolitano e Mariana Villaça, não se deve pensar que o *Tropicalismo* foi um movimento artístico-ideológico coeso, pois alcançou grande heterogeneidade e amplitude,<sup>190</sup> permeando assim diversos campos como o cinema, o teatro e as artes plásticas. Esta ausência de barreiras rígidas levou a jornalista Arlette Neves ao seguinte questionamento que nomeou uma matéria publicada na revista *O Cruzeiro* em abril de 1968: “*Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda?*”<sup>191</sup>

Em outubro de 1967 o *Tropicalismo* alcançou grande exposição com *III Festival da Música Popular*, realizado pela TV Record no Teatro Paramount. Gilberto Gil e Caetano Veloso conquistaram respectivamente o segundo lugar, com “*Domingo no Parque*” e o quarto lugar com “*Alegria, Alegria*”. Nesta edição, os grandes vencedores do Prêmio Sabiá de Ouro foram Edu Lobo e Marília Medalha que interpretaram “*Ponteio*”, composição do cantor com Capinam. Porém os interpretes que receberam maior destaque neste festival que tinha como um dos participantes o “rei” da juventude Roberto Carlos, foram justamente Caetano Veloso e Gilberto Gil, até então apenas duas promessas da música popular brasileira:

Quando Caetano subiu no palco para cantar *Alegria, Alegria* com os Beat Boys, uma banda de rock, foi uma gritaria infernal. Traição! Adesão! Oportunismo! Gritavam nacionalistas exaltados: Caetano estava trocando a música brasileira pela música jovem. Mas ele não estava trocando, estava tentando integrar. Sua música era só uma marcha leve e alegre com uma letra caleidoscópica e libertária. Os três acordes da introdução gritados pelas guitarras eram quase tudo que tinham de rock. Mas eram mais do que suficientes. Somente a presença cabeluda e elétrica dos rockers argentinos já seria para caracterizar a provocação. A música era simples, mas sua força era a letra e principalmente a atitude de Caetano, a potência e simpatia de sua performance, que foram aos poucos ganhando o público e transformando vaias em aplausos.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> *O Pasquim*, n. 84, 11 de fevereiro a 17 de fevereiro de 1971. In: SOUZA, Tárík de. (Org.). *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri. 1976. Rio de Janeiro. p. 110.

<sup>190</sup> NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.18, n. 35, 1998, pp. 53-75. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acessado em 08 de outubro de 2014.

<sup>191</sup> *O Cruzeiro*. Abril de 1968. Disponível em <http://tropicalia.com.br/>. Acessado em 12 de dezembro de 2014.

<sup>192</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 149.

Para entender este fenômeno, é pertinente observar que em 1967 “o público e o mercado já estavam devidamente conquistados para as guitarras elétricas”,<sup>193</sup> afinal os baianos estavam dando continuidade as práticas realizadas por artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jorge Ben e Wilson Simonal durante os anos sessenta, por conseguinte podemos compreender o acolhimento do público em relação à interpretação de “*Alegria, alegria*” e “*Domingo no parque*”. Neste festival além dos *Mutantes* e dos *Beat Boys*, participaram outros nomes relacionados ao rock como *Golden Boys* e Ronnie Von, além do já mencionado Roberto Carlos que curiosamente defendeu o samba “*Maria, carnaval e cinzas*”.

É importante destacar que o significado da guitarra elétrica utilizada nas apresentações tropicalistas durante no festival não se esgota no que diz respeito aos arranjos musicais, visto que o instrumento também foi utilizado como um símbolo de atitude jovem neste contexto. O instrumento elétrico contribuiu assim de forma destacada nas apresentações para compor o espetáculo cênico junto às roupas coloridas e cabelos compridos, funcionando como um símbolo das manifestações culturais que ocorriam nesta conjuntura. Para Carlos Calado, nenhum outro instrumento era tão agressivo, ou representava melhor as rupturas daquela década, como a guitarra elétrica.<sup>194</sup> A tática foi bem-sucedida como publicou o *Estado de São Paulo* que apontou a boa recepção da música de Gilberto Gil pelo público: “Domingo no Parque foi muito aplaudida e apenas um pequeno grupo de pessoas vaiou. Os Mutantes estavam muito animados e foram ovacionados tanto quanto Caetano Veloso”.<sup>195</sup>

O movimento Tropicalista contribuiu para o diálogo e aceitação em relação à música produzida internacionalmente por parte de setores nacionalistas, assim como colocou em discussão os meios de produção e a distribuição da cultura, assumindo o lado industrial e mercadológico abertamente. Os artistas tropicalistas ao realizarem a articulação entre diversos campos artísticos como a música, artes visuais e literatura, trouxeram à tona a expansão das artes e a relação com a indústria de forma positiva, rompendo assim demarcações como alta e baixa cultura, permanecendo desta maneira nos debates contemporâneos devido às inovações e questionamentos que proporcionaram ao campo artístico brasileiro.

Com o sucesso do programa *Jovem Guarda* que impulsionou a música eletrificada no país, junto à continuidade provocada pelos tropicalistas e influências do som produzido nos EUA e na Grã-Bretanha, ocorreram contribuições para a abertura de costumes relacionados às diversas vertentes do rock que se desenvolveram no país. Emergiu assim um número

<sup>193</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar. *Op. Cit.* 2006. p. 241.

<sup>194</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 1997. p. 94.

<sup>195</sup> *Estado de São Paulo*. 22 de outubro de 1967. Disponível em *Acervo digital Estado de São Paulo*: <http://acervo.estadao.com.br/>. Acessado em 12 de dezembro de 2014.

expressivo de bandas formadas por jovens, desta forma o rock como linguagem musical atingiu maior importância de forma crescente. Muitas destas bandas possuíam estéticas que dialogavam com a contracultura, exibindo características parecidas com as bandas formadas na Costa Oeste dos EUA: posturas comportamentais quanto as drogas e sexualidade, influencias sonoras derivadas de variados gêneros musicais, assim como determinados modelos de fisionomia em relação aos cabelos e roupas, por exemplo. O som produzido pelas bandas nacionais desdobrou-se em diversos caminhos, desde sons experimentais, rock progressivo, *folk* e misturas regionais. Todas estas expressões trouxeram especificidades às estéticas dos produtos da contracultura brasileira, tornando-a diferente do que era produzido nos EUA e Inglaterra, assim como em outros países. Os integrantes das bandas que se formaram nas “garagens” e escolas brasileiras eram majoritariamente das regiões sudeste, sul e nordeste do país. Algumas das primeiras manifestações da estética psicodélica podem ser observadas nas gravações de grupos paulistas como *Os Boabás*, *The Galaxies* e *The Beatniks*. No Rio de Janeiro bandas como *Equipe Mercado* e *Os Brazões* também dialogariam com tais temáticas. Surgiram representantes do rock influenciados pela contracultura e psicodelia em diversos pontos do Brasil como os niteroienses *Os Lobos*, os gaúchos das bandas *Liverpool* e *Almôndegas*, as curitibanas *A Chave* e *Blindagem*, os baianos do grupo *Os Leif's* e os pernambucanos da banda *Ave Sangria*.

Muitas destas bandas hoje desconhecidas foram contratadas por grandes gravadoras,<sup>196</sup> embora não tenham recebido o mesmo grau de importância que outros artistas vinculados a estas empresas, assim como por parte dos meios de comunicação e do público. Como observam Antonio Carlos Brandão e Milton Duarte: “Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros – muitas vezes sem deixar registros em vinil -, mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção musical”.<sup>197</sup>

Os inúmeros LPs e compactos gravados são fontes que demonstram as manifestações da contracultura e suas peculiaridades, devido à mistura com diversos ritmos brasileiros como o samba, maracatu, frevo e música gaúcha, entre outros gêneros, a experimentalismos influenciados por discos como “*Revolver*” e “*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*” dos *Beatles*, assim como as distorções aplicadas às guitarras de Jimi Hendrix e Eric Clapton, questões que serão abordadas nos capítulos seguintes. De acordo com Fernando Rosa, jornalista e pesquisador do rock brasileiro:

---

<sup>196</sup> Ver fontes de áudio no final da dissertação.

<sup>197</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Op Cit.* p. 88.

A psicodelia se fez presente no rock nacional com suas guitarras distorcidas e letras lisérgicas desde o final dos anos sessenta, desdobrando-se em som progressivo e outras misturas afins até a primeira metade dos anos setenta [...] Sem apelo comercial, o som psicodélico ficou restrito a grupos mais radicais, ao público mais “descolado” e sintonizado com o movimento hippie e a poucas gravações, em raros e valiosos LPs e compactos.<sup>198</sup>

Referente a memória reservada ao rock praticado neste período, Flavio Venturini, artista mineiro que integrou as bandas *O Terço* e *14 Bis* antes de seguir carreira solo a partir de 1982, declarou:

Acho um absurdo que se façam várias antologias de rock brasileiro sem citar O Terço e nem o 14 Bis [...] E aí eles acham que o rock brasileiro começou na Blitz. A gente viu a Blitz começar lá na Odeon. Éramos da mesma gravadora. O 14 Bis já estava no quinto ou sexto disco quando a Blitz começou. Então, acho uma injustiça [...] Eu acho que é falta de memória. Na verdade, muitas dessas coisas se não forem faladas como é que as pessoas vão saber?<sup>199</sup>

Estes artistas proporcionaram um amplo inventário cultural que não ficou restrito às gravações de discos, refletindo assim em novos comportamentos capazes de mobilizar festivais musicais ao ar livre que se espalharam por todo o Brasil, além de influenciar a forma de tocar os instrumentos elétricos.

#### 1.4. “Na ponta da baioneta”: Jovem Guarda, clubes e “Woodstocks brasileiros”

Em meio a canções que maldiziam “*Quero que vá tudo pro inferno*”<sup>200</sup> e a emissão de “acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes”<sup>201</sup> do *Tropicalismo*, reflexos das artes e de questões políticas se espalharam das mais variadas formas pelo Brasil, unindo influências estadunidenses e europeias às referências nacionais, representando assim os anseios de uma geração. Clamores estes que não se resumiam necessariamente a contestação estritamente política, exprimiam também a diversão proporcionada por algo novo que estava acontecendo naquele período, desta forma é possível compreender o surgimento de grupos de jovens urbanos que queriam fazer músicas livres das amarras daqueles anos de conservadorismo.

<sup>198</sup> ROSA, Fernando. *A Psicodelia dos anos 60 & 70 no Brasil, da garagem às misturas regionais*. Disponível em <http://www.senhorf.com.br>. Acessado em 10 de abril de 2014.

<sup>199</sup> Entrevista concedida em 2002 ao site *Página da Música*. Disponível em <http://www.paginadamusica.com.br>. Acessado em 2 de maio de 2014.

<sup>200</sup> Composição de Roberto Carlos presente no LP “*Jovem Guarda*”. CBS. 1965. No Brasil católico e governado por um regime militar, a música alcançou grande sucesso e gerou polêmica no ano de lançamento. Em relação a música Caetano Veloso afirmou: “Quero que vá tudo pro inferno foi o fenômeno de massa mais intenso que eu vi na minha geração”. ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 157.

<sup>201</sup> Trecho da composição “*Tropicália*”, presente no LP “*Caetano Veloso*”. Phillips. 1967.

O rock brasileiro gestionado nos anos sessenta com influências da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo*, desenvolvido na primeira metade dos anos setenta com destacada influência da contracultura e da psicodelia pode ser observado através de alguns fatores a fim de se compreender os motivos que o relegaram a segundo plano, ou seja, uma manifestação de característica *underground*. Um destes fatores é a competição com os artistas internacionais. Com poder de compra limitado, o público ao escolher um produto fonográfico usualmente optava pelos lançamentos de grupos internacionais de maior apelo comercial ao confrontar os discos de artistas norte americanos e europeus com artistas nacionais desconhecidos por não permearem os meios de comunicação. Como relata Nelio Rodrigues, um dos entusiasta do rock durante a adolescencia vivida nos anos sessenta:

[...] com 14 anos, com essa idade eu ganhava mesada. Então as vezes juntava eu e meu irmão que era um pouquinho mais novo, com o dinheiro que a gente ganhava dos pais para comprar um disco. Então comprávamos eventualmente quase que um por mês, ou comprava compactos [...] era uma dificuldade ainda o pessoal aceitar o rock feito aqui, quer dizer, era difícil uma banda daqui competir com Led Zeppelin por exemplo. O cara ia comprar um disco do Led Zeppelin, não ia comprar um disco da Bolha, assim, de imediato. Com pouco dinheiro você vai comprar um disco dos Rolling Stones mas não vai comprar o disco de uma banda daqui [...] eu vi uma banda nos anos sessenta tocando em um programa, chamada The Outcasts, e essa banda tinha aquele visual, aquela estética toda de uma banda lá de fora mesmo, e tocavam como uma banda de garagem americana por exemplo, e aquilo também impactou, falei: “nossa!”, porque eram diferentes. Então fiquei ligado na banda, nunca esqueci o nome. Eu só fui saber que eles tinham lançado um LP no começo de 67 uns trinta anos depois, eu não sabia que existia. Nunca vi em loja, nunca vi em jornal nenhuma referência e só vi essa banda uma única vez que foi essa pela televisão, nunca mais li nada, então como é que você ia saber da existência dessas coisas?<sup>202</sup>

O perfil do consumidor de rock no Rio de Janeiro, até então presente em maior número nos subúrbios, passou a se modificar a partir do *Tropicalismo* e das influências da contracultura, atraindo assim maior inserção em relação aos setores da classe média moradora da Zona Sul. A loja de discos *Modern Sounds*, localizada em Copacabana era um dos principais pontos de encontro e descoberta das novas tendências musicais incorporadas pelo rock nos anos sessenta. Aberta em 1966, possuía em seu catálogo novidades europeias, estadunidenses, música *pop* e independente, em um período onde as notícias e lançamentos fonográficos relacionadas ao compo do rock demoravam a chegar ao país, abastecendo assim as coleções dos jovens que buscavam compactos e discos de rock progressivo, *folk*, *jazz*, *blues*, entre outros gêneros.

---

<sup>202</sup> Depoimento concedido ao autor por Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues 27 de Fevereiro de 2014. Rio de Janeiro.

De forma geral, com o declínio da *Jovem Guarda*, os materiais nacionais relacionados ao rock como LPs, compactos e até mesmo informações em revistas tornaram-se diminutos para o público de forma mais ampla. As novidades produzidas na Europa e nos EUA no final dos anos sessenta permaneceram com vagarosos atrasos no Brasil, chegando apenas na década seguinte devido as dificuldades de importação e escassez destes materiais em lojas do ramo musical. É importante considerar que discos eram artigos dispendiosos, mesmo os jovens que trabalhavam possuíam quantidade restrita de LPs e compactos. Por isto era comum que estes jovens levassem os seus discos para serem escutados de forma coletiva, gerando assim a circularidade das músicas na casa de amigos que possuísem toca-discos, outro bem cultural pouco presente nos domicílios brasileiros. De acordo com os dados do IBGE, no ano de 1970, 58,9% dos lares possuíam rádios e 24.1% possuíam TV.<sup>203</sup> O toca-discos se tornaria um bem comum nos domicílios brasileiros na década de oitenta, entre os anos de 1967 e 1980 a venda do produto cresceu 813%.<sup>204</sup> Neste contexto, instrumentos musicais elétricos eram produtos que podiam ser adquiridos por uma parcela restrita da sociedade brasileira, este também foi um dos fatores capazes de influenciar o perfil dos jovens que formaram bandas de rock neste período.

Um outro fator de diluição em relação ao sucesso do rock na virada dos anos sessenta para os anos setenta, gerando assim um público restrito, foi o estranhamento e rejeição ao gênero por parte dos setores formadores de opinião, assim como a repressão presente no regime militar que não apenas atuou através da censura e da coerção, mas também gerou forte repressão moral em relação aos costumes neste período. Portanto, manifestações culturais relacionadas a juventude eram vistas com desconfiança, assim como os novos comportamentos que ecoavam através da contracultura eram inibidos ou reprimidos. Um dos fatores que contribuiu de forma predominante em relação ao fracasso comercial do rock brasileiro está relacionado ao pouco investimento e importância dispensada aos artistas do gênero por parte da indústria fonográfica que não observou apelo radiofônico na sonoridade expressa pelo estilo musical após a inserção das novas influências posteriores a *Jovem Guarda*. Como salienta Alvaro Faria “Quando mesmo os discos dos grandes astros do rock

---

<sup>203</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000. p. 52. Com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD).

<sup>204</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense. 1988. p. 118.

internacional alcançavam vendagens modestas no país, era realmente difícil que um executivo da indústria fonográfica levasse a sério a hipótese de investir no gênero”.<sup>205</sup>

O rock de certa forma era posto à margem, a repressão política e social estigmatizava os “cabeludos”, “hippies” e “desbundados”, ao mesmo tempo, o rock contracultural e de tendência psicodélica não era propício a seguir as tendências musicais e convenções comportamentais. A automarginalização e o “*drop out*”, apontado por Timothy Leary e Richard Alpert, entre outros autores, trazia a noção de desprendimento para os adeptos do gênero. O jovem deveria abandonar as amarras da sociedade conservadora em busca de novos caminhos. No caso brasileiro, grande parte das bandas que dialogaram com a estética psicodélica e temáticas contraculturais não alcançou grande absorção na mídia nem se tornou um fenômeno da indústria fonográfica, porém evidentemente foram travados diálogos nestes espaços em maior e menor grau em determinados momentos.

Durante o auge da *Jovem Guarda*, *Beatlemania*<sup>206</sup> e popularização da “*Invasão Britânica*”,<sup>207</sup> o “circuito de bailes” ganhou popularidade, tornando-se o ambiente frequentado pelo público admirador da música jovem eletrificada, assim como o lugar onde eram oferecidas oportunidades de trabalho para os músicos, em sua maioria adolescentes, a fim de animar as quadras e salões sociais, principalmente em clubes, ginásios e ambientes estudantis. Ambientes propícios ao desenvolvimento de laços de solidariedade, desencadeados por determinados símbolos de identificação e condutas sociais relacionadas à cultura juvenil. Como observa Hermano Vianna, os circuitos de lazer e sociabilidade inseridos no campo metropolitano não podem ser observados como universos homogêneos, há grande diversidade interna de códigos que muitas vezes só pode ser compreendida por quem está “dentro” daquele determinado circuito, isto quer dizer que os bailes espalhados por todo o Rio de Janeiro nas diferentes regiões e estabelecimentos - frequentados por diferentes camadas sociais -, não possuíam um código em comum capaz de determinar o comportamento de seus integrantes de forma coerente.<sup>208</sup> O inventário de comportamentos concernentes às danças,

<sup>205</sup> FARIA, Alvaro. *O Rock brasileiro dos anos 70*. Departamento de estudos culturais e mídia da Universidade Federal Fluminense. Disponível em <http://arquivoculturamauff.blogspot.com.br>. Acessado em 2 de maio de 2014.

<sup>206</sup> Expressão utilizada para descrever a intensa popularidade dos *Beatles* ao redor do mundo, assim como o alvoroço demonstrado pelos fãs adolescentes nos locais em que a banda se apresentava durante a primeira metade da década de sessenta.

<sup>207</sup> “*British Invasion*” foi o termo usado pela mídia para descrever o sucesso nos Estados Unidos e Canadá de artistas relacionados ao rock e ao pop originários do Reino Unido, a partir de 1964. *Rolling Stones*, *The Yardbirds*, *Small Faces*, *Herman's Hermits*, *The Who*, *The Animals*, *The Kinks*, *The Dave Clark Five* e *Gerry & The Pacemakers* são algumas das bandas que receberam destaque neste período.

<sup>208</sup> VIANNA, Hermano. *In: Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo. Terceiro nome. 2007. p. 12.

utilização de drogas, vestimentas, assim como interações sociais e simbólicas capazes de interferir nas trajetórias sociais dos jovens era atualizado e ressignificado nos diferentes bailes, assim como ocorriam especificidades no interior de um mesmo ambiente através dos distintos grupos frequentadores destes eventos. Em meio a esta amálgama, é possível observar certa identidade de grupo, vinculada ao rock e a cultura jovem emergente que tinha demandas em relação ao consumo de produtos como roupas e discos, construindo assim ambientes de sociabilidade onde estes traços eram exibidos.

Os bailes estavam longe de ser observados como algo ingênuo, gostar de rock, frequentar bailes e assistir ao programa *Jovem Guarda* eram atos de rebeldia para as parcelas mais conservadoras da sociedade brasileira. Como observa Geraldo Alves, empresário de Roberto Carlos nos anos sessenta: “Durante as turnês eu ouvia muitas histórias de fãs que nos procuravam para dizer que estavam assistindo ao show escondidos dos pais e que haviam levado uma surra por ter comprado disco de Roberto Carlos”.<sup>209</sup>

Os conjuntos, como frequentemente eram chamados os grupos de músicos na década de sessenta, normalmente possuíam a seguinte formação: vocal, guitarra rítmica/base (responsável pelo acompanhamento rítmico e harmônico), guitarra solo (responsável pelos incrementos sonoros e contraponto em relação à outra guitarra), contrabaixo e bateria. Os bailes geralmente ocorriam entre o final da tarde e noite em diversos dias da semana, principalmente nas sextas-feiras, sábados e domingos. Os conjuntos tocavam em média quatro horas por apresentação, podendo chegar a seis horas de show em certos eventos, e o público muitas vezes ultrapassava mil pessoas. É importante frisar que estes bailes formavam um “circuito” não oficial, pois não havia uma agenda em comum em relação a estes estabelecimentos de entretenimento do Rio de Janeiro. Os músicos percorriam diversos ambientes sociais como o Clube Monte Líbano, localizado no Leblon e o Cascadura Tênis Clube, localizado no subúrbio. O guitarrista Renato Ladeira relata a variedade de locais por onde a banda *The Bubbles* se apresentou: Clube Monte Líbano, Clube Caiçaras, Associação Atlética Banco do Brasil (AABB), Boliche 300, Clube Federal, Clube Radar, Clube Botafogo, Canecão, Churrascaria Schmidt, Clube Piraquê, Clube Sírio Libanês e Hebraica Rio na Zona Sul da cidade. Na Zona Norte o músico cita o Tijuca Tênis Clube, Tijuca Country Clube, Orfeão Portugal, Grajaú Country Clube, Grajaú Tênis Clube, Sport Club Mackenzie, Social Clube Marabu, Clube Magnatas, Jacarepaguá Tênis Clube e Esporte Clube Maxwell, entre outros.<sup>210</sup> Observa-se assim a abrangência dos espaços onde as bandas de rock estavam

<sup>209</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 332.

<sup>210</sup> Depoimento concedido ao autor por Renato Fronzi Ladeira através de e-mail. 14 de abril de 2014.

inseridas, por vezes participando de mais de um evento em pontos diferentes da cidade, ou em municípios vizinhos em um mesmo dia. Em relação ao circuito de bailes, o músico observa:

Cada banda atraía o seu tipo de público. Por exemplo, Os Analfabites ‘arrastavam’ mais público por causa do repertório mais popular, com mais baladas românticas. Os Bubbles tinham uma pegada mais rock'n'roll [...] Mas tínhamos também a nossa legião de fãs incondicionais que iam onde a gente estivesse tocando. Com os salões sempre cheios, e o ambiente variava de bairro para bairro.<sup>211</sup>

Os clubes e ginásios não dispunham de equipamentos de som adequados, os amplificadores não possuíam potência suficiente para propagar o som de forma eficiente, assim como os microfones e instrumentos de forma geral eram de baixa qualidade. Estas questões foram evidenciadas por um integrante do grupo *Tropa Maldita* em carta enviada pelo músico a redação do jornal *Rolling Stone*:

Que tal seria a moçada da elétrica tocar mais baixo ou então contratar algum amigo que manje alguma coisa da transa para ajudar na regulagem da aparelhagem [...] uma decolagem de uma aparelhagem de voz e áudio decente (ou boa, muito boa), para que o som não se perca, ou então não saia incompleto, como em todos os meus 11 meses de ensaios, shows e transas [...] Em todos os lugares onde me apresentei com eles, nossas especificações nunca foram cumpridas e nem tentadas [...] o som se transforma naquela massa insossa, toda embrulhada, que faz os músicos se perderem e o público não entender o recado. Guerra. Rio, GB<sup>212</sup>

Como pode ser observado, os bailes não eram locais privilegiados para quem buscava assistir a um concerto de rock ou grandes performances musicais, pois eram concebidos como eventos dançantes onde os conjuntos estavam longe de ser o centro das atenções. Nelio Rodrigues, neste período um morador de Botafogo, relata sua experiência em bailes:

Você não vai lá sentar como hoje vai ver um espetáculo. Ia dançar, bater papo, paquerar, mas havia aquelas pessoas que já gostavam. No caso, eu quando via uma banda já ficava prestando atenção para ver se gostava, se era boa, se eles tocavam aquelas coisas que eu conhecia lá de fora. Então a minha atenção sempre foi voltada para as bandas mas o local em que elas se apresentavam era ou numa escola... os pátios de escola, auditório, ou em clubes [...]<sup>213</sup>

A principal função dos músicos era animar os frequentadores com *covers* de bandas como *Ventures*, *Beatles*, *Rolling Stones*, *The Kinks*, *Herman's Hermits*, entre outras, assim como canções dos ídolos nacionais como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A exemplo dos

<sup>211</sup> Depoimento concedido ao autor por Renato Fronzi Ladeira através de e-mail. 08 de janeiro de 2015.

<sup>212</sup> *Rolling Stone*, n. 24, 10 de outubro de 1972. p. 18.

<sup>213</sup> Depoimento concedido ao autor por Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues. 27 de Fevereiro de 2014. Rio de Janeiro.

artistas da *Jovem Guarda*, os conjuntos de baile passaram a realizar versões de músicas internacionais, adicionando letras em português a ritmos, harmonias e melodias de sucessos de bandas inglesas e estadunidenses. Desta maneira, os bailes proporcionavam um ambiente propício para a projeção, desenvolvimento e consolidação de diversos grupos jovens, funcionando como “escola” e “laboratório” de artistas, além de também constituir uma forma de sustento para parte dos envolvidos. Até mesmo bandas consolidadas como *Os Mutantes* estavam inseridas em bailes e eventos do gênero, como pode ser observado na fala de Arnaldo Baptista, presente em entrevista do grupo ao jornal *Bondinho*: “pra se ganhar dinheiro tem que fazer um show no interior. Então geralmente é um baile, e a uma hora começa o nosso show – que dura uma hora – e depois continua o baile. Mas isso não é problema: a gente fica contente quando tem bastante gente pra ver o show”.<sup>214</sup>

Nos anos setenta o “circuito de bailes” começou a declinar. O influente programa *Jovem Guarda* havia realizado a última transmissão em 1969,<sup>215</sup> assim como o rock sofreu mudanças estéticas e comportamentais na transição entre as décadas. As baladas deram lugar a guitarras mais estridentes e novas abordagens davam tom às canções. As temáticas antes relacionadas a namoros e carros deram lugar a assuntos associados a contracultura que finalmente transparecia no Brasil de forma mais evidente. Os bailes de rock gradualmente cederam lugar a *black music* e as discotecas, desta forma uma nova sonoridade passava a embalar as festas. Junto a estas mudanças, os conjuntos de rock receberam transformações: os *covers* e versões gradualmente foram substituídas por canções autorais em português e inglês, as vestimentas geralmente pretas e cinzas compostas por ternos, gravatas e lapelas deram lugar a coletes, faixas, calças jeans, roupas listradas e estampadas com cores vibrantes. Ocorreu também uma maior flexibilização das distinções de gênero, rapazes adotaram cabelos cada vez compridos e visual andrógono, por exemplo. Relações afetivas efêmeras, mais instáveis e menos exclusivistas passaram a ser valorizadas, assim como a iniciativa feminina, em uma sociedade bastante conservadora como a brasileira. Com a influência da contracultura e mudanças sociais decorrentes da década de sessenta, o jovem passou a ter menor preocupação com o futuro profissional e construção da carreira. Por extensão, o valor em relação a formação de uma família também teve sua influência reduzida.

As apresentações de rock passaram a receber um público menor porém mais dedicado, composto por fãs e admiradores do gênero. Os bailes tornaram-se shows, seguindo a

<sup>214</sup> *Bondinho*, Janeiro de 1972. In: COHN, Sergio; JOST, Miguel (Orgs.). *Op. Cit.* p. 36.

<sup>215</sup> *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Verbete *Jovem Guarda*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br> Acessado em 14 de abril de 2014.

tendência utilizada no exterior, o *rock concert*, assim os antigos conjuntos deixaram de ser coadjuvantes nos embalos noturnos e festividades. Gradualmente os fãs de rock passaram a dirigir a atenção para os integrantes das bandas e o modo de consumir e fruir as músicas se modificou. O gênero gradualmente se afastou das características dançantes, abarcando assim outros conceitos. Os conjuntos passaram por um processo de profissionalização e questões como a ampliação da qualidade do som, mudanças de atitude no palco e sistema de iluminação passaram a ser consideradas. Juntos com estes anseios surgiram complicações, afinal realizar shows de rock no Brasil não era uma tarefa simples. Os equipamentos e aparelhos continuavam escassos e de qualidade rudimentar, também não havia a prática de se produzir shows nos moldes pretendidos ou *know how* técnico para tais eventos. Além disto, as remunerações nesta categoria de show eram diminutas para a grande maioria das bandas, afinal os eventos eram realizados com menor frequência e atraíam um público mais específico. Renato Ladeira demarca as diferenças em relação aos ambientes dos bailes e dos concertos de rock em teatros:

Bubbles virou A Bolha e continuou a fazer os bailes/shows e os concertos em teatros e festivais. A galera que frequentava os teatros era mais atendida, estava procurando por alguma coisa nova, um som, uma galera nova, drogas, etc. A dos bailes na Zona Norte era uma galera que estava mais interessada nas músicas que tocavam na rádio, na ‘azaração’ e no ‘birinaite’.<sup>216</sup>

Ademais, as reuniões de jovens agitados e “cabeludos” em concertos de rock eram vistas como subversivas pelo regime militar e sociedade conservadora, em maior grau, quando comparadas aos bailes realizados em clubes. Porém, nenhum destes fatores inibiu a vontade de se realizar festivais no Rio de Janeiro e em todo o Brasil.

Durante a década de setenta ocorreram diversos festivais que mobilizaram contingentes consideráveis de admiradores do rock e adeptos da contracultura no país, porém sem grandes sucessos comerciais, pouco destaque na imprensa, além de claras deficiências nos diversos aspectos que envolveram a realização de tais eventos. Os festivais “*Monterey Pop*” (1967), “*Isle of Wight*” (1968) e “*Woodstock & Art Fair*” (1969) trouxeram grande influência e difusão para as manifestações da contracultura e da música psicodélica. Nestes ambientes as canções apresentavam nuances sonoros e poéticos, assim como distorções, colaborando para a composição de um ambiente repleto de experimentações musicais e de substâncias psicoativas. Estes festivais uniram gêneros como rock, *soul*, *folk* e *country* e trouxeram notoriedade mundial para artistas como Jimi Hendrix e Janis Joplin, ícones da

---

<sup>216</sup> Depoimento concedido ao autor por Renato Fronzi Ladeira através de e-mail. 08 de janeiro de 2015.

contracultura, repercutindo assim no Brasil. Os festivais ao ar livre trouxeram novas perspectivas e limites para esta categoria de evento, afinal para uma parcela da juventude, o modelo competitivo dos festivais televisivos, realizados em locais fechados com artistas que se apresentavam de ternos, fraques, smokings e vestidos longos, estava ficando superado. Caetano Veloso manifestou sua avaliação em relação a concepção dos festivais em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*:

Entrei no festival para destruir a ideia que o público universitário, soi distant de esquerda faz dele. Eles pensam que o festival é uma arma defensiva da tradição da música popular brasileira. E a verdade é que Festival é um meio lucrativo que as televisões descobriram. Tradição banana nenhuma.<sup>217</sup>

A opinião do artista condiz com a fala do diretor da TV Record Paulo Machado de Carvalho, um dos responsáveis pela elaboração e estruturação destes eventos: “A Record trabalhava com a cabeça e nós organizávamos os festivais mais ou menos como uma reunião de luta-livre: tinha o mocinho bonito, tinha o bandido e isso empolgava o público”.<sup>218</sup>

O secundarista Luis Carlos Nogueira, de 18 anos, um dos espectadores do “*V Festival Internacional da Canção*”, produzido pela Globo no Maracanãzinho em 1970, evidencia a insatisfação e mudança de horizonte em relação aos festivais:

Fui ao Festival e sinceramente não gostei. Sabe, festival tem que ser o de Woodstock, de Wight, esse não dá mais pé. É muito provinciano. Enquanto a juventude de outros países tenta quebrar com o ‘smoking e o vestido de baile’, aqui continua tudo velho [...] O Maracanãzinho estava tão feio, tão cheio de enfeites acho que para tentar esconder os remendos das obras. Se eles soubessem como é mais bacana cantar ao ar livre, sem aquela de júri, esse Festival acabava.<sup>219</sup>

Associado a isto, com a virada da década chegaram ao Brasil os primeiros grandes shows internacionais de rock. O mexicano Carlos Santana e sua banda tocaram em setembro de 1971 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, retornando ao país em 1973 e 1974. A turnê de Alice Cooper realizada em 1974, no mês de março passou pelo Anhembi em São Paulo e pelo Canecão no Rio de Janeiro. O guitarrista Ravi Shankar e trompetista Miles Davis, artistas admirados pelos adeptos da contracultura, se apresentaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1971 e 1974 respectivamente. No ano de 1975, o tecladista Rick Wakeman, ex-

<sup>217</sup> *Jornal do Brasil*. *Divino maravilhoso*, 26 de setembro de 1968. Disponível em *Google News acervo Jornal do Brasil* <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC> . Acessado em 12 de dezembro de 2014.

<sup>218</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. 2006. *Op. Cit.* p. 229.

<sup>219</sup> *Correio da Manhã*. *No júri popular quem perdeu foi o festival*, 17 de outubro de 1970. In: ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência*. *Op. Cit.* Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/o-pier-da-resistencia-contracultura-tropicalia-e-memoria-no-rio-de-janeiro> . Acessado em 12 de dezembro de 2014.

membro da banda de rock progressivo *Yes*, participou do “*Projeto Aquarius*”, produzido pela rede Globo, realizando assim cinco apresentações no Brasil, passando por São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. As apresentações exibiram novidades para o público brasileiro como a iluminação com feixes de laser e grandes monstros infláveis que compunham a cenografia. No ano de 1977 se apresentaram a banda *Genesis* e o cantor Joe Cocker. Como pode ser observado, o país gradualmente passou a fazer parte da agenda dos grandes espetáculos internacionais.<sup>220</sup>

Em 1969, durante o governo de Paulo Maluf, prefeito nomeado em São Paulo, o artista plástico Antonio Peticov e sua recém-criada agência de eventos - a “*Lesma Azul*” -, conceberam um evento de grandes proporções, o “*Festival da Primavera*”, programado para ocorrer nos dias 15 e 16 de novembro no Parque do Ibirapuera. O festival foi concebido como um evento gratuito e anunciou as apresentações de Gal Costa, Tim Maia, Rogério Duprat, *Os Mutantes*, *Beat Boys*, *Beatniks*, *Os Leifs* - banda dos irmãos Jorginho e Pepeu Gomes antes de integrarem os *Novos Baianos* -, entre outros artistas. Porém o evento que seria pioneiro no país não ocorreu devido a repressão militar decorrente de ameaças direcionadas a Peticov, que relatou:

Estava tudo certo, mas aí eu recebi um recado para ir na Prefeitura, falar com uma pessoa, um assessor não sei das quantas. O cara falou: “Seu hippie de merda, vocês tratem de suspender essa bagunça aí, porque se não quem for lá vai ser recebido na ponta de baioneta” [...] Aí eu tive que sair correndo pra avisar em todo lugar que não ia ter o show. Avisar o pessoal das bandas, e correr em rádios pra dizer que foi cancelado. Era muito na base do pombo-correio, do boca-a-boca.<sup>221</sup>

O guitarrista Carlos Bogossian da banda *Beatniks*, antiga frequentadora do programa *Jovem Guarda* que neste momento havia passado por reformulações, imprimindo assim a estética psicodélica conta: “Tinha muita gente lá, gente do Brasil inteiro que, em muitos casos, tinha vindo até a pé. Sem som, pegamos uma gaitinha, uns violões e ficamos tocando, até o pessoal dispersar”.<sup>222</sup>

O ideal de realizar um festival nos moldes do “*Woodstock*” no Brasil permaneceu, o festival “*Dia da Criação*” foi realizado no Estádio Municipal de Duque de Caxias no dia 14 outubro de 1972, no auge da repressão militar imposta durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, evocando tardiamente a aura do festival realizado em Bethel nos EUA,

---

<sup>220</sup> O primeiro “*Rock in Rio*”, realizado em 1985 aumentou a visibilidade do país em relação aos shows internacionais, além de ampliar o *know how* em relação a realização de grandes eventos musicais no Brasil.

<sup>221</sup> Relato de Antonio Peticov disponível em ROSA, Fernando. *Paz, amor e baioneta no sonho hippie da juventude brasileira nos 60*. Disponível em <http://senhorf.com.br/>. Acessado em 20 de novembro de 2014.

<sup>222</sup> Idem.

apresentando proporções muito mais modestas: cerca de duas mil pessoas assistiram as apresentações, embora o *Correio da Manhã*, em matéria publicada no dia 3 de outubro tenha estimado que o público seria de 20 mil pessoas.<sup>223</sup> Estavam presentes expressões e ícones da contracultura como os símbolos de paz e amor, os cabelos longos e os trajes coloridos. Foram confirmadas as participações de artistas como *O Terço*, *Som Imaginário*, *Os Brazões*, *Módulo 1000*, *Liverpool*, *Karma* e Serguei ao lado de artistas relacionados a MPB, admirados pelos entusiastas da contracultura como Milton Nascimento,<sup>224</sup> Lô Borges, Jorge Mautner e Jards Macalé, músicos que possuíam constante diálogo com o rock e construíram canções que utilizaram o imaginário da contracultura. O jornal *Rolling Stone* anunciou:

O Dia da Criação é um concerto de música ao ar livre, organizado em moldes profissionais pelo Grupo de Trabalhos Avulsos, composto de estudantes universitários, idealizado por Leonis (O Leão de Caxias) e produzido pelo Carlinhos Garcez e Marinaldo Guimarães. Todo mundo que transa no mundo pop conhece as dificuldades de se realizar um concerto ao ar livre. O Grupo de Trabalhos Avulsos conseguiu superar todos os obstáculos para uma realização desse tipo numa jogada de bastante profissionalismo, em colaboração com a Divisão da Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal, que está vendendo ingressos nas salas de aula, com antecedência, e posterioridade [sic], dividirá a renda com a Caixa Escolar do Município. Para quem não saca, isso significa uma projeção muito importante. Um concerto pop em que se mistura, pela primeira vez, educação e rock. Este departamento conseguiu também a organização do concerto no Estádio Municipal, além da instalação do palco, iluminação, posto médico de urgência e policiamento.<sup>225</sup>

A região nordeste também produziu seu festival, pouco menos de um mês após a realização do “*Dia da Criação*”. Em 11 de novembro de 1972 ocorreu a “*I Feira de música experimental do nordeste*” no teatro de pedra de Nova Jerusalém, no município de Brejo da Madre de Deus, a cerca de 180 quilômetros do Recife. A construção monumental, concebida para simular a terra em que Jesus nasceu, com o intuito de ser o cenário de encenações teatrais da Paixão de Cristo, abarcou em sua programação diversos artistas nordestinos que compunham a cena de rock psicodélico e experimental da região, entre estes a banda formada por Marco Polo, Ivinho e Laílson que se chamaria posteriormente *Ave Sangria* e gravaria um LP pela Continental em 1974,<sup>226</sup> assim como Flaviola, nome artístico de Flávio Lira, artista que em 1974 lançou o LP “*Flaviola e o bando do sol*”,<sup>227</sup> Otávio Bzz, Tiago Araripe do grupo

<sup>223</sup> *Correio da Manhã*. “*Dia da criação*” acontecerá em Caxias com música. 3 de outubro de 1972. p. 7.

<sup>224</sup> Milton Nascimento e *Som imaginário* embora tenham sido confirmados no evento não se apresentaram no festival.

<sup>225</sup> *Rolling Stone* n. 25, 17 de outubro de 1972. p. 3

<sup>226</sup> *Ave Sangria*. Long Play. “*Ave Sangria*”. Continental. 1974.

<sup>227</sup> *Flaviola e o Bando do Sol*. Long Play. “*Flaviola e o Bando do Sol*”. Solar/Rozenblit. 1974.

*nuvem 33* e Lula Côrtes, músico que lançaria os discos experimentais *Satwa*<sup>228</sup> e *Paêbiru*,<sup>229</sup> em parceria com Lailson e Zé Ramalho respectivamente. O festival, idealizado por membros de diversos diretórios acadêmicos da Universidade Federal de Pernambuco e integrantes da sociedade teatral de Fazenda Nova, possuiu entrada franca e foi divulgado na imprensa da seguinte maneira, através de um texto redigido pelos organizadores:

Caso a gente queira entender as coisas que hoje nos afligem não há como fugir da análise de 1939, até o dia em que a bomba explodiu. Tudo está em cadeia, na mesma explosão: a música, a arte, a Feira experimental de música.

A música não é invenção. É criação que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial, tudo isso e mais cultura influenciando. Estamos realmente buscando uma reformulação. Não tem prêmio. Não tem júri [...] a máquina não aceita riscos, só promove susserto [sic] e só lança o que já foi testado. Os músicos profissionais e os amadores têm consciência que o grande problema é a sobrevivência e a dificuldade de divulgar seu trabalho.<sup>230</sup>

Em relação às experimentações musicais e utilização de psicoativos, o poeta e jornalista Marco Polo recorda: “O ácido era distribuído ao público, cerca de duas mil pessoas, dissolvido num balde”.<sup>231</sup>

Em 1972 também ocorreu o “*1º Concerto da Feira Livre de Som*” em Uberlândia, no Estado de Minas Gerais. O jornal *Rolling Stone*, um dos organizadores do festival, anunciou:

Mutantes, Jorge Ben, Tim Maia, Milton Nascimento com o Som Imaginário e Sá Rodrix Guarabira e o Terço são alguns dos nomes que acabam de assinar para se apresentarem [...] O concerto vai começar às 8 da noite no Palácio dos Esportes de Uberlândia e é apenas o primeiro de uma série que a Ducam Produções e RS vão incrementar pelo interior de Minas e o resto do Brasil. A entrada é de 20 cruzeiros, a apresentação de Ademir e a Amplicord. A expectativa é de lotação total da capacidade do estádio que é de 8 mil e 500 freaks.<sup>232</sup>

As expectativas do periódico não se cumpriram e o evento teve apenas três mil pagantes. Diante desta situação e da falta de perspectiva quanto ao pagamento, Milton Nascimento e Jorge Ben não subiram ao palco.

A primeira edição do “*Festival de Águas Claras*” foi realizada em 1975 no município de Iacangá no interior de São Paulo, na fazenda Santa Virgínia. De acordo com a revista *Pop* participaram 25 bandas durante o fim de semana, totalizando um público de cerca de 15 mil

<sup>228</sup> Lula Côrtes e Lailson. Long Play. “*Satwa*”. Rozenblit. 1973.

<sup>229</sup> Lula Côrtes e Zé Ramalho. Long Play. “*Paebiru*”. Rozenblit. 1975. O disco teve prensagem de 1300 cópias, quase todas destruídas devido a uma enchente que atingiu as instalações da Rozenblit em Recife.

<sup>230</sup> TELES, José. *Op. Cit.* p. 150.

<sup>231</sup> Idem.

<sup>232</sup> *Rolling Stone*, n. 32, 5 de dezembro de 1972. p. 9.

pessoas nos três dias do festival que aconteceu entre 17 e 19 de janeiro.<sup>233</sup> *Moto Perpétuo*, *Apokalypsis*, *A Barca do Sol*, *Som Nosso de Cada Dia*, *Terreno Baldio*, Jorge Mautner, Walter Franco, entre outros, estiveram presentes, além de duas das bandas que mais angariavam fãs entre os adeptos da contracultura brasileira: *Os Mutantes* e *O Terço*. O evento foi organizado por Antônio Checchin Júnior, conhecido como Leivinha, um jovem de 22 anos, filho do proprietário da fazenda. A revista *Pop* descreveu o cotidiano do festival:

[...] à tardinha, antes de começar o som, meia dúzia de cabeludos circulava entre as barracas, espalhando boas vibrações com o som de suas flautas. A esta altura já funcionava um eficiente comércio de trocas entre as barracas: comidas por cigarros, camisetas por águas e assim por diante. Quem tinha dinheiro se abastecia nas barraquinhas. Quem não tinha descolava tudo na base da amizade [...] na manhã da sexta-feira, quando o festival começou oficialmente, já havia uma verdadeira cidade de barracas coloridas instaladas nos pastos. E para servi-la, uma eficiente infraestrutura de sanitários, barracas com alimentos e refrigerantes, ambulatório e até um chuveiro improvisado no córrego das Águas Claras.<sup>234</sup>

O jornalista amador Carlos Alberto, foi incumbido de realizar a cobertura do evento para o jornal de sua cidade, e relata a experiência em Iacangá: “A gente tomava banho numa ducha improvisada e aproveitava para conhecer pessoas. Havia gente de todo lugar do Brasil. Conheci um cara que veio do Peru, só para o festival”.<sup>235</sup>

Um documento emitido pelo ministro da Justiça Armando Falcão, expõe a visão do regime militar em relação ao festival:

Durante a realização (do Festival de Iacangá), o uso de entorpecentes, bebidas alcoólicas e atos imorais foram abertamente praticados; aproveitando-se do ambiente próprio, propagadores de ideias subversivas vinculavam propagandas com as seguintes frases: “Viva a Mocidade Socialista”, “Viva Che Guevara”, “Viva a liberdade estudantil”.<sup>236</sup>

“*Águas Claras*” foi um dos mais bem sucedidos festivais em relação ao público alcançado e estrutura apresentada. A edição seguinte do festival levou seis anos para ter sua realização aprovada, sendo concretizada apenas em 1981, contando com estrutura profissional, ampla cobertura da TV e do rádio, além de contar com ingressos vendidos nas agências do Unibanco. Posteriormente ocorreram mais duas edições do festival, em 1983 e 1984, atraindo públicos ainda maiores.

<sup>233</sup> *Águas Claras: três noites de rock. Pop*. Fevereiro de 1975. Ed: Abril. Disponível em: <http://velhidade.blogspot.com.br/>. Acessado em 25 de abril de 2014.

<sup>234</sup> *Revista Pop. Mais de 10 mil vieram três dias de zoeira total*. 1975. pp. 68-69.

<sup>235</sup> Relato disponível em <http://betho70.blogspot.com.br/>. Acessado em 20 de novembro de 2014.

<sup>236</sup> *Revista do Brasil. Paz, amor, bossa nova e rock'n'roll*. n. 40, outubro de 2009. p. 41.



**Figura 01.** “15 mil rockeiros curtiram o festival de Águas Claras”. Revista *Pop*, fevereiro de 1975. Recorte disponível em <http://velhidade.blogspot.com.br/>. Acessado em 27 de dezembro de 2014.

**Figura 02.** Imagens do *Dia da Criação* presentes na coluna “*Toque*” no *Rolling Stone* n. 25, 7 de novembro de 1972.

No Rio de Janeiro, o “*Hollywood Rock*”,<sup>237</sup> também aconteceu no ano de 1975, utilizando as dependências da sede General Severiano do Clube de Futebol e Regatas Botafogo. A programação idealizou quatro sábados distribuídos entre janeiro e fevereiro, reunindo artistas como Rita Lee & Tutti Frutti, Os Mutantes, Vímana, O Peso, Veludo, O Terço, Erasmo Carlos Raul Seixas e os primeiros astros do rock nacional, os irmãos Celly e Tony Campello. O festival foi registrado, gerando o documentário “*Ritmo alucinante*”,<sup>238</sup> dirigido por Marcelo França, lançado no ano seguinte, e um LP que contou com 12 faixas selecionadas das apresentações de Rita Lee & Tutti Frutti, Erasmo Carlos, Raul Seixas e O Peso.<sup>239</sup> A película revela as deficiências técnicas no que diz respeito a produção de eventos relacionados ao gênero rock. As sequencias musicais possuem imagem e som de qualidade amadora, de maneira que instrumentos como o contrabaixo e bateria tornam-se inaudíveis em diversos momentos, dificultando a compreensão das músicas executadas ao longo do documentário, fato costumeiro para os frequentadores de eventos do gênero neste período. Entre os transtornos sucedidos, ocorreu o desabamento do palco no segundo fim de semana do festival, o que causou o cancelamento do terceiro fim de semana previsto pelo evento.

O documentário “*Ritmo alucinante*”, exibe entrevistas conduzidas pela repórter Scarlet Moon onde estão presentes Erasmo Carlos e Celly Campello, em meio as apresentações registradas. O trecho a seguir, referente a entrevista de Erasmo Carlos demonstrar alguns dos anseios e questões relacionadas ao rock no contexto da segunda metade dos anos setenta, durante o período de governo do presidente Ernesto Geisel:

<sup>237</sup> O nome deriva do patrocínio da marca de cigarros Hollywood da empresa Souza Cruz.

<sup>238</sup> “*Ritmo Alucinante ou Hollywood Rock Show*”. Brasil. 1976. Dir: Marcelo França.

<sup>239</sup> Vários artistas. Long Play. “*Hollywood Rock*”. Polydor. 1975.

Scarlett Moon: Erasmo como é que você vê o movimento do rock aqui no Brasil?

Erasmo Carlos: Eu vejo crescendo bastante, com todas as dificuldades que todo mundo enfrenta. As altas taxas alfandegárias que existem na importação de instrumentos. Deixa a gente limitado, a censura também muito forte, deixa a gente também limitado. Mas o importante é que o pessoal tá começando a fazer as coisas, os grandes concertos estão aparecendo, e a medida que vai passando o tempo vai melhorando, e vão surgindo novos grupos, e a mentalidade vai abrindo e vão acontecer coisas muito bonitas esse ano ainda e ano que vem, tenho certeza.

Scarlett Moon: Erasmo, em que medida você acha que você faz música brasileira?

Erasmo Carlos: Eu faço música brasileira. Eu acho que as fronteiras que os homens fizeram não tem nada a ver com música, música é um negócio que bate, é um negócio universal, sei lá. Então, eu nasci aqui, eu faço música aqui, então se eu sou brasileiro e vivo dentro destas fronteiras, então eu acho que a música que eu faço é a mais brasileira possível, e música brasileira não tem obrigatoriedade de ser samba, do meu ponto de vista.<sup>240</sup>

Como é possível observar através da entrevista de Erasmo Carlos, em 1975 havia maior abertura para se falar sobre a censura, assim como os eventos relacionados ao rock cresciam gradativamente e tornavam-se mais comuns. Apesar dos avanços, o gênero ainda era visto por puristas como uma música estrangeira, ideia que perdurava desde as primeiras gravações de rock no Brasil, porém com o avanço dos anos cada vez um número maior de artistas nacionais se expressava através do rock.

Luiz Carlos Maciel, em matéria publicada em 2004 expôs a forma como o festival foi caracterizado pelo DOPS em relatório emitido no ano de sua realização:

O Relatório 002, emitido em fevereiro de 1975 pelo DOPS da Guanabara, conclui que o festival Hollywood Rock, produzido por Nelson Motta, era uma grande celebração da “atração pelo ilegal”. O informante conta que, depois do show dos Mutantes, “a maioria dos jovens fez uso de cigarros, que pelo modo com o qual os manipulavam, dava a nítida impressão de tratar-se de maconha”. Segundo o comissário Deuteronômio Rocha dos Santos, o evento servia para “o aliciamento, envolvimento e dependência química da juventude, tornando-a escrava da droga para, mediante chantagem e comprometimento, formá-la como novos informantes e agentes fiéis do comunismo”.<sup>241</sup>

José Ramos Tinhorão, munido de seu nacionalismo combativo criticou o “*Hollywood Rock*”. O festival programado para o período próximo ao início do carnaval, - o último evento urbano e popular produtor de música específica para um evento -, de acordo com o autor, teria como resultado a pouca exposição do carnaval na imprensa, em detrimento da música comercial: o rock, reforçando assim as “matrizes exportadoras do capital e da tecnologia”.<sup>242</sup>

<sup>240</sup> Transcrição de uma das cenas do filme “*Ritmo Alucinante*”. *Op. Cit.*

<sup>241</sup> MACIEL, Luiz Carlos. In: *Super Interessante*: edição especial, v. 2 *História do rock brasileiro. Malditos por opção*, novembro de 2004. p. 55

<sup>242</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34. 1998. pp. 340-341.

Em 1975 ocorreu o festival “*Banana Progressiva*” entre os dias 29 de maio e 1º de junho no teatro da Fundação Getúlio Vargas em São Paulo com a participação de *Som Nosso de Cada Dia*, *Vímana*, *Barca do Som*, *Terreno Baldio*, Erasmo Carlos e Hermeto Pascoal.

No ano seguinte Nelson Motta que já havia participado da produção do “*Hollywood Rock*”, esteve à frente de outro festival de rock, o “*Som, sol e surf*”, realizado em um pequeno estádio próximo a praia de Itaúna em Saquarema, Região dos Lagos do Rio de Janeiro. O evento incluiu em sua programação um campeonato de surf ao longo do dia, durante a noite ocorreriam os shows. Se apresentaram Raul Seixas, Rita Lee & *Tutti Frutti*, *Made in Brazil*, *Bixo da Seda* - banda que contava com a presença de Renato Ladeira ex-integrante da *Bolha* -, *Vímana* (com a formação que incluía três músicos que se tornariam astros na década de oitenta: Ritchie, Lobão e Lulu Santos), a estreante Angela Rô Rô, considerada por Nelson Motta como “a Janis Joplin brasileira”, entre outros artistas. “*Som, sol e surf*” é mais um exemplo de fracasso comercial relacionado a eventos de rock realizados nos anos setenta, repetindo o revés de outro festival ocorrido em uma praia, o “*Festival de Guarapari*”, realizado cinco anos antes no Espírito Santo. Os instrumentos e aparelhos geraram frequentes problemas técnicos, o público também não alcançou as expectativas, assim os projetos de LP e documentário que estavam previstos foram cancelados.

O festival “*Camburock*”, ocorrido em 1977 em Balneário Camburiú, foi antecedido pelos festivais “*Palhostock*” (1974) e “*Rock, surf e brotos*” (1976) ambos realizados em Santa Catarina, e anunciou a presença dos *Mutantes*, *O Terço*, *Made in Brazil*, *Casa das Máquinas*, *Som Nosso de Cada dia*, *Bixo da Seda*, Eduardo Araújo, as bandas curitibanas *A Chave* e *Blindagem*, entre outros. As bandas mais esperadas, *Os Mutantes* e *O Terço* cancelaram suas apresentações e Eduardo Araújo também não se apresentou.

De acordo com Paulo Bettanin, um jovem de 17 anos que participou do festival:

Lembro da Polícia Federal ameaçando suspender o festival se os roqueiros continuassem com os palavrões. Lembro do Simbas, vocalista da casa das Máquinas ficando nu no palco. E o carnaval provocado pelos Hare Krishna, suas batas laranjas, seus cortes de cabelo, pinturas e instrumentos ecoando o mantra [...] rolou muita droga para um “careta” convicto como eu, mas nada disso importava, pois para um jovem porto-alegrense “filhinho da mamãe” como eu, e que nunca havia participado de aventura tão louca em minha tão incipiente vida, estar ajudando a escrever a história do rock nacional era o máximo.<sup>243</sup>

<sup>243</sup> BETTANIN, Paulo. *Camburock 1977, Eu fui*. Disponível em <http://urbanascidadespoa.blogspot.com.br/> . Acessado em 20 de novembro de 2014.

O jornal *O Estado*, principal veículo da imprensa catarinense na época, publicou a manchete: “*Camburock: prisões e strip-tease*”<sup>244</sup>. O jornalista e produtor musical Ezequiel Neves expressou sua opinião em relação aos sucessivos fiascos decorrentes das atrações que buscavam replicar os festivais estrangeiros da contracultura em terras brasileiras: “Não, ainda não foi o Woodstock brasileiro. Mas era pra ser? Ainda é possível? Ainda tem cabimento?”<sup>245</sup>



**Figura 03.** “*Som, Sol e Surf*”, praia de Itaúna. *Isto É*, 18 de Maio de 2012. Disponível em <http://www.istoe.com.br/>. Acessado em 27 de dezembro de 2014.

**Figura 04.** “*Camburock: prisões e strip-tease*”. *O Estado* apud BAHIANA, Ana Maria. 2006. p. 120.

Embora o insucesso comercial tenha permeado estes eventos que tiveram pouca atenção dispensada pelos grandes veículos de comunicação durante os anos setenta, estes festivais demonstram certas características presentes em parcelas da sociedade brasileira, através dos artistas e do público, que não se limitava a hippies ou adeptos das drogas psicoativas, demonstrando assim um repertório de comportamentos que transparece a negação ao autoritarismo vivido no Brasil ditatorial, associado aos pensamentos de comunhão e solidariedade propiciados pelos ambientes, muitas vezes afastados dos grandes centros. O repertório musical e comportamental atípico para um observador habituado às rádios e programas de televisão populares, demonstra que havia espaço no país para o rock e suas derivações experimentais, embora seja possível observar a persistência de determinados artistas como atrações dos festivais.

<sup>244</sup> *O Estado* apud BAHIANA, Ana Maria. 2006. *Op. Cit.* p. 120.

<sup>245</sup> NEVES, Ezequiel apud FARIA, Alvaro. *O rock brasileiro dos anos 70. Op. Cit.* Texto extraído do *Jornal da Música*, integrante da edição número 19 da revista *Rock: A História e a Glória*. 1976. p. 1.

Os festivais podem ser observados como espaços de resistência, exercendo a função de uma “válvula de escape” no contexto da ditadura militar,<sup>246</sup> também funcionavam como locais de mediação e circulação cultural, onde espectadores e artistas de diferentes locais do país se conheciam e trocavam informações, usufruindo de maior liberdade artística e comportamental, devido ao distanciamento do núcleo familiar e rotina cotidiana, onde prevaleciam os valores tradicionais.

---

<sup>246</sup> KAMINSKI. Leon. *Por entre a neblina: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto. 2013. p. 69.

## II

### UM PASSO À FRENTE: DO “CIRCUITO DE BAILES” AOS FESTIVAIS

A segunda metade do século XX trouxe diversas transformações culturais difundidas através de distintos meios de comunicação, entre estes o rádio e o cinema. Representações do comportamento jovem surgidas neste período foram incorporadas pelas diferentes mídias, veiculando mundialmente um pretense inventário cultural relacionado à geração rebelde surgida nos anos cinquenta e sessenta, incorporado à indústria cultural. Este imaginário internacionalizado da cultura jovem possibilitou apropriações e adaptações em relação aos comportamentos e expressões artísticas.

No Brasil, os diversos artistas e bandas que surgiram neste período, além de receber tais influências, demonstraram ampla circularidade ao promoverem e participarem de diferentes atividades e eventos culturais, tais como “circuitos de bailes”, festivais musicais, obras cinematográficas, programas televisivos e *happenings*,<sup>247</sup> propiciando novas concepções e integrações artísticas em distintos espaços sociais.

Neste âmbito, foi constituído o conjunto de bandas incorporado a presente dissertação. Desta maneira, é importante compreender a trajetória dos artistas e trazer à tona as realizações destes no campo musical e comportamental, bem como inserções nos meios de comunicação e integrações nos espaços sociais das cidades onde circulavam realizando apresentações em clubes sociais, colégios, teatros e festivais.

#### 2.1. Módulo 1000: Chacrinha, happenings e Zé do Caixão

A trajetória da banda *Módulo 1000* tem início na década de sessenta, o projeto derivou de grupos formados anteriormente por Daniel Cardona Romani (guitarra/voz) e Eduardo Leal (contrabaixo), entre estes, os conjuntos *Os Quem* (referência a banda inglesa *The Who*), *Os Escorpiões* e posteriormente o *Código 20*.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Expressão comum nas décadas de sessenta e setenta, relacionada a eventos artísticos que possuem estreita ligação com as artes cênicas. Neste tipo manifestação artística incorporam-se elementos de espontaneidade ou improvisação com o objetivo de surpreender e gerar interação com o público.

<sup>248</sup> Esta dissertação não tem a pretensão de realizar biografias detalhadas dos artistas pesquisados, desta forma não são abordadas todas as mudanças de integrantes e nomes artísticos utilizados pelas bandas. São privilegiados os principais marcos relacionados às trajetórias dos artistas com o objetivo de compreender o rock e a contracultura no Brasil.

Filho de Henriqueta Romani e Oscar Cardona, atores de teatro e TV, Daniel nasceu em 1947 na Beneficência Espanhola, localizada na Rua Riachuelo no Rio de Janeiro. Passou a adolescência nos bairros Glória e Catete, onde conheceu Eduardo, morador do prédio onde residia. Neste período expandiu seu inventário musical através do programa “*Hoje é dia de rock*”, apresentado por Jair Taumaturgo nas tardes de domingo na TV Rio, uma das atrações voltadas para o público jovem, presente na programação do canal 13 junto aos programas “*Rio Jovem Guarda*” e “*Brotos no Treze*”. Assim, vieram as primeiras influências musicais: Elvis Presley, Little Richard, Pat Boone, Everly Brothers e Neil Sedaka: “eu peguei o começo do rock e emendei com Beatles. Aí “pirou a cabeça” porque Beatles foi uma coisa muito forte”.<sup>249</sup>

As primeiras bandas amadoras, *Os Quem* e *Os Escorpiões*, tinham no repertório músicas de artistas como *Herman’s Hermits*, *McCoys* e *Dave Clark Five*. Com o objetivo de substituir os instrumentos nacionais da marca Giannini por instrumentos importados, os adolescentes passaram a integrar os bailes da região, a fim de arrecadar o dinheiro necessário. Assim mudanças significativas ocorrem com a entrada de dois integrantes, o vibracionista Paulo Cezar Willcox, músico mais velho e experiente, oriundo do *jazz*, e o baterista Cândido Faria de Souza Filho. Respectivamente “Zé Bola” e “Candinho” como eram conhecidos. Com a nova orientação musical adotada, a banda passaria a atender pelo nome *Código 20*, incluindo no repertório músicas de artistas nacionais e *jazz*, rendendo assim notoriedade aos rapazes que começaram a pensar em projetos de teor autoral, o que levaria a criação do *Módulo 1000* posteriormente. Neste período passaram a tocar em clubes da zona sul do Rio de Janeiro, principalmente o Olímpico Clube em Copacabana.

As características amadorísticas passam a ser abandonadas. Com esta formação os jovens venceram um concurso de bandas realizado no programa do Chacrinha em 1967, onde vestidos com terninhos executaram um sucesso dos anos cinquenta do grupo *The Champs*, a música instrumental “*Tequila*”.<sup>250</sup> O que levou o conjunto a ganhar o disputado prêmio que consistia em equipamentos e instrumentos musicais, além da participação no programa “*Hoje é sábado*”, apresentado por Paulo Silvino. Esta experiência fez com que o a banda fosse mais requisitado para realizar bailes, como relata o guitarrista, demonstrando assim como funcionava a dinâmica deste circuito:

<sup>249</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>250</sup> CANESTRELLI, Ana Paula, DIAS, Tatiana K. de Mello e RIDOLFI, Aline. *Psicodelia Brasileira: um mergulho na Geração Bendita*. TCC Graduação. Faculdade Cásper Líbero. São Paulo. 2007. p. 49.

[...] isto ocorreu em um programa de grande audiência [conquista do concurso de bandas do programa do Chacrinha] e nós usamos para poder negociar porque os bailes eram negociados. Se você tivesse disco gravado, você já tinha um extra pra te aceitarem. Se você tivesse participação em TV já te aceitavam mais que a pessoa que não tinha. Então os bailes eram fechados de acordo com o histórico da banda.<sup>251</sup>

Devido ao sucesso quanto a participação no programa, assim como a projeção alcançada nas apresentações locais, no ano seguinte o *Código 20* foi contratado para realizar apresentações na Boate Mutirão,<sup>252</sup> localizada na capital paulista, onde seria uma das atrações fixas do estabelecimento. Antes da viagem para São Paulo, o estudante de arquitetura Luiz Paulo Simas foi escolhido para integrar a banda, devido a uma das exigências do contratante: a banda deveria se apresentar com um tecladista, reflexo da popularização de bandas como *Yes*, *Pink Floyd*, *Supertramp*, *Genesis*, *King Crimson*, *Emerson Lake and Palmer* e *Jethro Tull* que utilizavam o instrumento e popularizavam-se nos EUA e na Europa. Com a profissionalização e mudanças sonoras, a banda passou a se chamar *Módulo 1000*. De acordo com Luiz Paulo Simas, o novo nome buscava soar futurista, revelando assim traços da Guerra Fria: “Era a época do Sputnik e conquistas espaciais”.<sup>253</sup> A corrida espacial decorrente da Guerra Fria iria influenciar o nome de diversas bandas como *The Galaxies*, *Patrulha do Espaço* e *The Sputniks*, conjunto musical formado pelos jovens Tim Maia e Roberto Carlos em 1957, antes de alcançarem o sucesso. No período de estadia em São Paulo, no ano de 1969, o *Módulo 1000* participou da gravação do filme “*O despertar da besta*”,<sup>254</sup> dirigido por José Mojica, o Zé do Caixão. Nesta ocasião o cineasta registrou os integrantes executando a música “*Sereia de Marshmallow*”, primeira composição da banda, uma versão de “*She's About a Mover*” de *Sir Douglas Quintet*. Zé do Caixão convidou o *Módulo 1000* devido a sonoridade experimental produzida pelo grupo, afinal o filme tinha como mote a história de um psiquiatra que realiza experiências com LSD em voluntários para estudar os efeitos da droga psicoativa, gerando assim delírios psicodélicos nos personagens. A película foi vetada pela censura militar, sendo exibida pela primeira vez apenas em 1983.

Os shows realizados na boate apresentavam poucas músicas autorais, porém os experimentalismos começavam a transparecer. As referências ao rock progressivo fizeram com que Paulo Cezar Willcox abandonasse a banda, sua última apresentação foi no “*V Festival de Música Popular Brasileira*” da Record ocorrido em 1969, onde o grupo apresentou “*Tequila*”, sem os antigos terninhos utilizados no Programa do Chacrinha,

<sup>251</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>252</sup> Posteriormente o nome do estabelecimento mudou para *Catraka*.

<sup>253</sup> RODRIGUES, Nélcio. *Op. Cit.* 2009. p. 85.

<sup>254</sup> *Despertar da besta: ritual dos sádicos*. Brasil. 1969. Dir: José Mojica Marins.

adotando assim um visual inspirado nas novidades contraculturais e tropicalistas. As exibições em shows-bailes continuaram em São Paulo e no Rio de Janeiro com repertório que ia de Milton Nascimento a Janis Joplin. O roteiro das apresentações passou pelos clubes Botafogo, Fluminense, Esporte Clube Radar e Olympico Club, os dois últimos em Copacabana. Devido ao prestígio alcançado neste circuito, a banda assinou o primeiro contrato profissional com uma gravadora, a Odeon. O contrato deu origem às primeiras gravações: o compacto “*Big Mama*”/ “*Isto Não Quer Dizer Nada*”, produzido em 1970 e a participação na coletânea “*Juventude*”, realizada no mesmo ano, onde estava presente a música “*Gloriosa*”, ao lado canções de artistas como *Golden Boys*, *Trio Esperança* e *Silvinha*. A parceria com a gravadora renderia também a presença no LP do “*V Festival Internacional da Canção*”, realizado pela Rede Globo, com a gravação da música “*Cafusa*”, apresentada no Maracanãzinho em 1970. No ano seguinte a banda inscreveu a composição “*Pinga colírio nesta paisagem*” no “*VI FIC*”, sem obter a classificação para participar do festival.<sup>255</sup>



**Figura 05.** Participação do *Módulo 1000* no filme “*O despertar da besta*”. Em destaque Daniel Cardona Romani. Reprodução do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qE3dhOu9frk> . Acessado em 27 de dezembro de 2014.

**Figura 06.** *Módulo 1000* no “*V Festival de Música Popular Brasileira*” da Record em 1969: Daniel Cardona Romani, Cândido Faria de Souza Filho (Candinho), Luiz Paulo Simas e Paulo Cezar Willcox (Zé Bola). Acervo pessoal da banda.

No início de 1971, o *Módulo 1000* participou do LP “*Posições*” ao lado das bandas *Equipe Mercado*, *Som Imaginário* e *A Tribo*, com as músicas “*Ferrugem e Fuligem*” e “*Curtíssima*”. Este disco marcou o retorno da banda ao Rio de Janeiro. O projeto do LP visava apresentar novos talentos da música brasileira, proporcionando relativa autonomia aos artistas envolvidos. O jornal *Folha de São Paulo* anunciou: “A Odeon vai deixar que Milton Nascimento, O Som Imaginário, Equipe Mercado, e o conjunto *Módulo 1000* façam um elepê

<sup>255</sup> RODRIGUES. Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 161.

com plena liberdade. Nada comercial. Cada um vai produzir a sua parte.”<sup>256</sup> Demonstrando assim que havia certo espaço nas gravadoras para experimentalismos e projetos menos usuais, embora ocorressem negociações e restrições. A proposta audaz não emplacou, este foi o último trabalho realizado em parceria com a gravadora Odeon, após diversos resultados insatisfatórios em relação as vendas. De acordo com Daniel Cardona Romani, as gravações não representavam o som produzido pela banda nos shows, pois seguiam tendências musicais presentes no período. Devido aos “*Festivais da Música Popular Brasileira*” e a notabilidade do *Tropicalismo*, foram impostas canções que geraram resultados distantes das principais influências dos integrantes do *Módulo 1000*,<sup>257</sup> era necessário utilizar estéticas e discursos que remetessem de certa forma à música nacional-popular.

Este momento marcou outra etapa da banda, onde as experimentações tornaram-se mais aparentes nos novos projetos. O *Módulo 1000* iniciou no Rio de Janeiro as apresentações do espetáculo “*Aberto para obras*”, no Teatro de Arena da Guanabara, no Largo da Carioca. De acordo com o jornalista Carlos Ferreira, o espetáculo “visava atingir novas proposições no campo da estética e da percepção e onde aconteciam simultânea e/ou alternadamente experimentos tácteis-fonéticos-visuais-auditivos-olfativos-gustativos”.<sup>258</sup> A apresentação idealizada por Marinaldo Guimarães junto a um núcleo de produtores independentes reuniu *Módulo 1000*, *O Terço* e o grupo *A Charanga*. Os artistas se apresentavam de forma alternada em três palcos distintos montados em diferentes níveis de elevação, desta forma em determinados momentos os espectadores deveriam olhar para cima e em outros olhar para baixo a fim de acompanhar as apresentações. Durante o espetáculo uma atriz preparava pipocas em um fogão ao longo das apresentações, enquanto os artistas plásticos Dito Ramos e Wander Borges realizavam pinturas experimentais e um grupo de expressão corporal se exibia para o público que era estimulado a participar do *happening*.

O espetáculo abriu portas para a banda que passou a realizar concertos em locais como o Instituto Vila Lobos, Teatros Opinião e Tereza Rachel, assim como o Museu de Arte Moderna (MAM), onde participaram de diversas edições dos “*Domingos da criação*”, evento que propunha a livre expressão artística e interação com o público. Estes espaços eram ocupados por bandas que haviam amadurecido repertórios e buscavam um público diferente do encontrado nos clubes cariocas. Os teatros da zona sul passaram a receber bandas,

---

<sup>256</sup> *Folha de São Paulo*. 5 de fevereiro de 1971. Disponível em *Acervo digital Folha de São Paulo*: <http://acervo.folha.com.br/>. Acessado em 10 de novembro de 2014. Milton Nascimento não participou do LP, apenas o *Som Imaginário*, banda que acompanhava o músico nos shows.

<sup>257</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>258</sup> FERREIRA, Carlo. *Módulo 1000 nas bocas*. *Rolling Stone*, n. 5, 4 de abril de 1972. p. 17.

geralmente nas segundas-feiras, dias em que a programação estava vaga devido aos intervalos das peças teatrais. Um importante nome neste momento foi o diretor musical Carlos Alberto Sion que passou a organizar os concertos de rock nos teatros: apresentações autorais direcionadas a um público reduzido que buscava desfrutar de experimentalismos estéticos. Em entrevista publicada em abril de 1972, os integrantes da banda abordaram o contraste em relação às apresentações realizadas em clubes e em teatros:

Precisamos aceitar ainda contratos de bailes em clubes, não que tenhamos preconceito contra bailes, embora limite a criatividade do músico, mas a atitude do público que vai aos bailes é alienada e passiva, não se ligam no conjunto nem no som – apenas uma minoria – querem somente música para dançar. Procuramos provocar o público, faze-lo mostrar seus anseios e aliviar tensões.<sup>259</sup>

No Teatro da Praia o *Módulo 1000* realizou um espetáculo concebido pela banda junto a Ronaldo Periassú, integrante da banda “*Equipe Mercado*”, onde projetavam imagens de suas sombras em uma grande tela branca. Os artistas localizados atrás da tela, munidos de vestimentas exóticas e fantasias, utilizavam expressões corporais, projeções de imagens e sons pré-gravados para despertar a atenção e sensibilidade dos espectadores.<sup>260</sup> Embora estas apresentações trouxessem maior realização profissional para as bandas, devido a possibilidade de apresentar repertório original e maior liberdade criativa, em geral eram os bailes que sustentavam as bandas de rock, como observa Nelio Rodrigues, frequentador de bailes e concertos de rock deste período: “não dava para ficar fazendo show de rock no teatro toda semana porque cadê o público? Você vai ver a banda toda semana? O público já era reduzido, já era o pessoal mais antenado com o rock”.<sup>261</sup> Devido a este fator, o quarteto não abandonou os bailes realizados na zona norte do Rio de Janeiro em locais como o Cassino Bangu, Marã Tennis Clube (Marechal Hermes), Magnatas (Rocha), São Cristovão Imperial e Sport Clube Minerva (Rio Comprido).

No ano de 1971, os jovens foram convidados pela gravadora Top Tape para realizar o almejado *Long Play*, objetivo que poucas bandas do circuito que frequentavam conseguiam alcançar. O prazo para realizar o LP foi reduzido, aspecto de um cenário onde as gravadoras não dispensavam grau de importância às bandas de rock. Este fato não agradou os integrantes, desta forma o grupo utilizou composições que não estavam mais sendo executadas nos shows, pois as novas músicas não teriam tempo suficiente para serem polidas e trabalhadas. Mesmo

<sup>259</sup> FERREIRA. Carlo. *Op. Cit.*

<sup>260</sup> RODRIGUES. Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 163.

<sup>261</sup> Depoimento concedido ao autor por Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues. 27 de Fevereiro de 2014. Rio de Janeiro.

seguindo este plano, de acordo com Daniel Cardona Romani “[as músicas] que gravamos eram protótipos.”<sup>262</sup> O LP intitulado “*Não fale com paredes*”, possui nove faixas que misturam *hard rock*, rock progressivo e psicodelia. A tiragem realizada pela gravadora Top Tape foi pequena e o único veículo de comunicação que expôs o projeto de forma destacada foi o jornal *Rolling Stone* que realizou matérias e trouxe material publicitário na edição de 21 de março de 1972. Após o lançamento, a banda participou de “*Um instante maestro*”, apresentado por Flávio Cavalcanti, programa que consistia em uma espécie de “tribunal”, onde o apresentador tecia críticas e elogios aos lançamentos da semana. Foi apresentada a música “*Metrô mental*” antes do LP ser quebrado pelo apresentador: “ele [Flávio Cavalcanti] acertou com a gente: vocês vão ser detonados, já está tudo armado porque a música de vocês não é uma música popular, então vai ser criticada pela mesa”.<sup>263</sup>

De acordo com Daniel Cardona, a composição que dá título ao álbum expressou anseios dos quarteto, referindo-se a falta de diálogo existente entre a sociedade e o governo ditatorial estabelecido no Brasil: “as paredes são justamente o lado das forças de repressão. As paredes que tudo decidiam, não ouviam ninguém, não queriam saber nada, não queriam diálogo”.<sup>264</sup>



**Figura 07.** Eduardo Leal e Daniel Cardona Romani. Acervo pessoal da banda.

**Figura 08.** Daniel Cardona Romani (em baixo), Luiz Paulo Simas (esquerda), Candinho (acima) e Eduardo Leal (direita). Acervo pessoal da banda.

Após o lançamento do LP, participaram do “*Dia da Criação*” em 1972, festival concebido por estudantes universitários - o Grupo de Trabalhos Avulsos -, juntamente com o empresário da banda, Marinaldo Guimarães e Ademir Lemos. O festival ocorreu em Duque de Caxias, cidade considerada “área de segurança nacional”, e por isto governada por um prefeito nomeado, o general Carlos Marciano de Medeiros. Como ocorriam nos grandes

<sup>262</sup> CANESTRELLI, DIAS e RIDOLFI. *Op. Cit.* p. 61.

<sup>263</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>264</sup> Idem.

festivais internacionais de rock, o evento foi realizado em um grande espaço aberto, o Estádio Municipal, onde foi montado um extenso palco central, área que atualmente abriga a Vila Olímpica da cidade e a Secretaria de Esporte e Lazer. Isto foi possível devido a boa relação dos organizadores do evento com a diretora do Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura: Hilda do Carmo Siqueira, irmã de Moacyr do Carmo, o último prefeito eleito pelo voto popular na cidade.<sup>265</sup> Em contrapartida a renda arrecadada pelo festival seria destinada às escolas municipais. Ezequiel Neves relatou seu encontro com o *Módulo 1000* e experiência no festival, na coluna “*Toque*”, presente nas primeiras páginas da edição de dezembro do jornal *Rolling Stone*:

[...] passei mais de quinze horas num clima de pura festa, campo aberto e graminha verde, ouvindo as pessoas fazerem música, transando com elas, vivendo de um modo que eu não vivia há muito tempo. Eu sei, bem no fundo da cuca e do coração, que tudo de bom que passei, foi apenas uma amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país. Sei disso porque a garotada está louca pra se encontrar, pra se juntar e comungar, pra curtir um som legal longe de grilos e paranoias [...] Acho até que banquei o intrometido entrando sem ser convidado na barraca (orientalíssima e com incensos maravilhosos) do Módulo Mil. Eu estava tão louco que nem podia falar e a turma legalíssima que estava lá dentro me recebeu compreendendo e sentindo isso. Quer dizer, me deixaram logo à vontade.<sup>266</sup>

Nesta mesma edição, o periódico publicou os comentários de Jamari França sobre a apresentação do grupo: “Módulo 1000 baixou de sintetizador, e todo mundo parou e curtiu o som do século 26 [...] deixou todo mundo em suspense, inclusive outros grupos, com seu som concreto sintético, me estripou, me virou do avesso”.<sup>267</sup> Citando um dos organizadores do evento, o *disc jockey* Ademir Lemos, o cantor Serguei escreveu o seguinte texto, também publicado na edição do jornal: “Eu sou um anjo. Eu sou Ademir. Eu tou de costas p’ra provar ki anjo tem costas. O Bode tá solto e vai comer todo o gramado [...] Tou escrevendo isso sob os céus de Caxias [sic]. Sábado, 14 de outubro. Estádio.”<sup>268</sup>

O álbum “*Não fale com paredes*”, por diversos fatores como não possuir músicas formatadas em um modelo *pop*, soar demasiadamente experimental e não obter apoio e divulgação por parte da gravadora, não alcançou retorno financeiro. Após o fracasso comercial, a banda seguiu realizando apresentações até o ano de 1973, quando realizou sua

<sup>265</sup> CARDOSO, Josué; TORRES, Rogério. *40 anos do Dia da Criação: um elo perdido na história musical do Brasil. Pilares da História*, n. 10, maio de 2010. Duque De Caxias. Disponível em <http://lurdinha.org/site/?p=2900>. Acessado em 12 de outubro de 2014.

<sup>266</sup> NEVES, Ezequiel. *Rolling Stone*, n. 25, 7 de novembro de 1972. p. 4. Na edição n. 5, publicada em 4 de abril de 1972, o jornalista havia realizado um severa crítica ao LP da banda. Esta crítica é evidenciada no capítulo seguinte.

<sup>267</sup> FRANÇA, Jamari. *Rolling Stone*. n. 25, *Op. Cit.* p. 10

<sup>268</sup> *Rolling Stone*, n. 25, *Op. Cit.* p. 19.

última apresentação no Festival “*Transa-Som-Folk-Rock-Pop no Sertão*”, evento organizado por Saulo Laranjeiras e Heitor de Pedra Azul no município de Pedra Azul, localizado no Vale do Jequitinhonha, onde também participaram os artistas Ruy Maurity, Jorge Mello, Serguei e DJ Ademir Lemos.

A história do grupo se desdobrou de forma análoga a de tantos outros. Colegas instigados pelo rock e suas características sociais e estéticas que formaram uma banda que passou por diversos estágios, dos shows-bailes à profissionalização, culminando na gravação do LP. Expressando desta forma a inserção na indústria fonográfica e múltiplos aspectos que permeiam a carreira artística, por meio do lançamento de discos através da gravadora Odeon, e LP produzido pela Top Tape, assim como a participação em dois “*Festivais da Música Brasileira*”, realizados respectivamente pelas emissoras Record e Globo, entre outros festivais pioneiros no Brasil. Os temas suscitados nos compactos, coletâneas e no álbum “*Não fale com paredes*”, são valorosas manifestações para se compreender o rock e os comportamentos que derivam de sua estética no Brasil.

## **2.2. A Bolha: Boate Sucata, Ilha de Wight e Guarapari**

A história da *Bolha* tem início em 1963, quando um grupo de adolescentes entre 13 e 16 anos, liderados pelos irmãos Cesar e Renato Ladeira resolveram formar um conjunto, influenciados pelo grande sucesso do momento: os *Beatles*, após conhecerem a banda em uma viagem aos Estados Unidos. No apartamento da família Ladeira em Copacabana, os discos mais escutados eram os de Ray Charles e Chubby Checker, porém foi o compacto simples “*I Want to Hold Your Hand*”/ “*She Loves You*”,<sup>269</sup> exposto em uma galeria próxima ao Colégio Mello e Souza - onde Cesar estudava -, o responsável por despertar o interesse dos rapazes pelo rock de forma mais desvelada. Cesar foi o primeiro disposto a aprender a tocar violão, Renato influenciado pelo irmão logo se interessou pelo mesmo instrumento,<sup>270</sup> assim começaram a reunir amigos para formar uma banda. De acordo com Cesar Ladeira: “precisamos de um nome em inglês que fosse fácil de lembrar, que tivesse irreverência e que começasse com b, pois na bateria queríamos o logo da banda com a mesma logotipia da dos

<sup>269</sup> *Beatles*. Compacto Simples. “*I Want to Hold Your Hand*”/ “*She Loves You*”. Odeon. 1964.

<sup>270</sup> Transcrição depoimento de Renato Ladeira disponível em <http://cesarladeira.com.br/>. Acessado em 11 de dezembro de 2014.

*Beatles*”.<sup>271</sup> Assim teve início a incipiente formação de uma das principais bandas de rock progressivo do país: “*The Bubbles*”.

Netos do diretor e produtor de cinema Ademar Gonzaga, o fundador do estúdio Cinédia - um dos primeiros esforços de industrialização quanto a produção cinematográfica no Brasil -, e filhos do radialista Cesar Ladeira e da atriz Renata Fronzi,<sup>272</sup> Renato e Cesar vinham de uma família intimamente relacionada às artes e à comunicação. Os garotos foram matriculados pelos pais nas aulas de violão e canto lírico. Renato Ladeira expõe o incentivo dado pelo pai aos filhos, em relação a música:

Eu lembro que ele chamou a gente para tocar [...] Aí a gente tocou uma música para ele. Ele olhou assim e disse: “Vem cá vocês dois, bota uma roupa e vamos sair” [...] Levou a gente no centro da cidade na loja Tonelux, na época, e comprou para mim um violão elétrico da Giannini, uma guitarra elétrica para o meu irmão, - Giannini -, e um amplificadorzinho para os dois.<sup>273</sup>

Convertidos em guitarristas se uniram a Lincoln Bittencourt (contrabaixo) e Ricardo Roriz (bateria), e começaram a tocar em eventos em escolas e festas, dispendo de equipamentos e instrumentos incomuns para a maioria dos conjuntos. Arnaldo Brandão (baixista que substituiu Lincoln) e Renato Ladeira abordaram esta questão em uma matéria presente no jornal *Rolling Stone*: “Fomos aos EUA de novo, compramos alguma aparelhagem e acabei comprando um órgão. Nem sabia tocar nem nada [...] Arnaldo voltou de Londres com um baixo igual ao de B. Wyman e o primeiro wah-wah a entrar no Brasil”.<sup>274</sup> Este discurso de certa maneira transparece o estranhamento em relação a disponibilidade de equipamentos no Brasil.

Em 1966 os *Bubbles* passaram a integrar o “circuito de bailes”, do qual eram frequentadores, assim como iniciaram a realização de shows como por exemplo no famoso hotel Quitandinha em Petrópolis, onde posaram para a foto que ilustra a matéria “*Brasa na serra: laboratório experimental do iê-iê-iê*”, publicada na revista *O Cruzeiro*.<sup>275</sup> O repertório trazia sucessos dos *Beatles*, *The Animals*, *Gerry & Paemakers*, *The Hollies*, *The Kinks*, *The*

<sup>271</sup> *Senhor F.*, Edição eletrônica, n. 49. Dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.senhorf.com.br>. Acessado em 30 de abril de 2014.

<sup>272</sup> Cesar Ladeira iniciou a carreira em 1931, como locutor da Rádio Record de São Paulo. Também integrou as rádios Mayrink Veiga e Rádio Nacional. Renata Fronzi notabilizou-se pela personagem Helena do teleteatro “*Família trapo*” (Record), além de ter participado de diversas novelas e filmes desde a década de quarenta.

<sup>273</sup> Depoimento de Renato Ladeira presente no site <http://cesarladeira.com.br/>. *Op. Cit.*

<sup>274</sup> LEMOS, Fernando e LYSIAS, Cláudio. *A Bôlha*: o rock no 3º mundo. *Rolling Stone*, n. 1, 1º de fevereiro de 1972, p. 16.

<sup>275</sup> *O Cruzeiro*. 17 de junho de 1966. Recorte de jornal presente no acervo pessoal do músico Aramis Barros, integrante do conjunto *Os Canibais*. Disponível em <http://www.portalgig.com.br/site/columas/aramis-barros/canibais-e-a-bolha>. Acessado em 20 de outubro de 2014.

*Byrds*, entre outros. As apresentações chegavam a durar quatro horas e tinham como ápice a execução de *covers* dos *Beatles*. Com a exposição e sucesso devido aos shows que realizavam nos clubes, assim como pelo auxílio do radialista Cesar Ladeira, os *Bubbles* passaram a frequentar alguns dos principais programas musicais do período como observa Renato Ladeira: “Ele [Cesar Ladeira] que arrumou para a gente tocar no Jair de Taumaturgo na TV Rio, nos programas de televisão. Ele levava a gente. Ele era o maior incentivador, ele adorava. Ele dizia assim: “É isso que vocês querem fazer? Então façam bem”.<sup>276</sup> No programa comandado pela apresentadora Hebe Camargo realizado na Record, apresentaram o sucesso “*Piage com me*” do conjunto italiano *The Rokes*. Também na TV Record, participaram do programa *Jovem Guarda*, onde apresentaram a música “*Wild Thing*”. Na TV Rio realizaram participações sucessivas no programa *Embaló* do maestro Erlon Chaves. Na TV Tupi estiveram no programa *Fahrenheit*, apresentado por Taiguara e Eliana Pittman. Além destas participações, os *Bubbles* também frequentaram atrações de sucesso como os programas apresentados por Chacrinha (Globo) e Jair Taumaturgo (TV Rio), *Vesperal da Juventude* (TV Excelsior),<sup>277</sup> *Ritmo dos brotos* (Excelsior) e *TV Fone* (Globo). Devido à agenda repleta de apresentações e aparições na televisão, o adolescente Renato Ladeira não concluiu o ensino secundário como relatou ao jornal *Rolling Stone*: “Estudei até o ginásio: ia continuar, fazer o científico, eletrônica, sei lá. Mas desisti. Eu fui o primeiro a deixar de estudar: já estava na Bolha [...] Cheguei pro velho e falei: ‘não dá pé, vou ser reprovado mesmo, só tiro zero.’ Aí minha mãe chorou, um grilo. Mas parei de estudar mesmo.”<sup>278</sup>

Em 1966 o grupo gravou um compacto pelo selo Musidisc com duas versões descontraídas de sucessos internacionais: “*Porque sou tão feio*” e “*Não vou cortar o cabelo*”, respectivamente versões de “*Get off of my Cloud*” dos *Rolling Stones* e “*Break it all*” da banda uruguaia *Los Shakers*, trazendo perspectivas do comportamento jovem daquele período. Além destas músicas lançadas comercialmente, outras três foram gravadas e arquivadas pela gravadora, entre estas “*Trabalhar*”, versão de “*For your love*” da banda *Yardbirds*, música lançada apenas em 2010 pelo selo Groovie Records, integrando uma coletânea dos primeiros anos da banda.

Em 1967, os *Beatles* buscavam novos horizontes, as experiências estéticas e temáticas musicais iniciadas com o álbum “*Rubber Soul*”, continuadas em “*Revolver*” e potencializadas em “*Sgt. Pepper*”, influenciaram toda uma geração de bandas nacionais, entre estas os

<sup>276</sup> Depoimento de Renato Ladeira presente no site <http://cesarladeira.com.br/> . *Op. Cit.*

<sup>277</sup> *Senhor F*. Edição eletrônica n. 49. *Op. Cit.*

<sup>278</sup> LEMOS, Fernando e LYSIAS, Cláudio. *Op. Cit.* p. 16

*Bubbles*. Neste ano, os jovens viajaram para Los Angeles, onde tocaram por uma semana no restaurante *Four Seasons*. Nesta viagem compraram novos instrumentos e equipamentos, difíceis de serem obtidos no Brasil, assim como atualizaram o acervo musical, adicionando LPs de *Jimi Hendrix Experience* e *Cream*. Na volta os *Bubbles* tornaram-se atração fixa da casa de shows Canecão, onde tocavam com a banda da casa, a *Azimuth*. Em novembro deste ano, os ingleses *Herman's Hermits* realizaram uma apresentação no Canecão e os *Bubbles* tiveram a oportunidade de abrir o show de uma de suas principais influências musicais.



**Figura 09.** *The Bubbles* na década de sessenta. Acervo pessoal de Cesar Ladeira.

**Figura 10.** *The Bubbles* no Quitandinha. *O Cruzeiro*, 17 de junho de 1966. Recorte disponível em <http://www.portalgig.com.br/site/colunas/aramis->. Acessado em 27 de dezembro de 2014.

O ano de 1968 trouxe diversas mudanças para a banda. O líder Cesar Ladeira saiu do grupo com o objetivo de estudar cinema, desta forma Pedro Lima, originário de outro conjunto do “circuito de bailes”, denominado *Os Goofies*, passou a integrar a banda. Neste período Arnaldo Brandão e Johnny Telles substituíram os integrantes Lincoln Bittencourt e Ricardo Reis. Assim, com a nova formação, a ênfase dada aos vocais na primeira fase da banda cedeu lugar a sonoridade psicodélica, onde destacaram-se as distorções produzidas pela guitarra, nuances proporcionados por diferentes camadas sonoras e temáticas que dialogavam com a contracultura. Com esta formação a banda não perdeu o prestígio alcançado até então nos bailes e permaneceu tocando nos principais clubes do Rio de Janeiro e cidades vizinhas, entre estes o Clube Monte Líbano, onde dividiram o palco com Sergio Mendes & *Brasil 66* em junho de 1969.

No ano de 1969 a banda participou das gravações do filme “*Salário Mínimo*”,<sup>279</sup> realizado nos estúdios da Cinédia, em Jacarepaguá, dirigido pelo avô Adhemar Gonzaga, estrelado pela mãe Renata Fronzi e pelo ator Geraldo Alves. O antigo membro da banda Cesar Ladeira, que atuava como assistente de direção no estúdio, convidou os ex-companheiros para realizar performances durante o longa-metragem onde tocaram músicas originais para a trilha sonora. Desta maneira três músicas em inglês foram compostas e executadas em diferentes momentos da película, entre elas “*Flying on my rainbow*”, utilizada na abertura do filme.<sup>280</sup>

A década de setenta trouxe novos horizontes para os *Bubbles*, no ano de 1970, o músico Jards Macalé, então diretor musical dos shows de Gal Costa, convidou o grupo para participar como banda de apoio das apresentações da cantora. A turnê passou por locais como a Boate Sucata, na Lagoa, local frequentado pelos tropicalistas e famoso pelos *happenings* ocorridos junto às apresentações musicais. A temporada na boate Sucata estreou no dia 28 de maio e contou com ambientação cenográfica do artista plástico Hélio Oiticica. Na apresentação a banda apresentou a composição “*Matermatéria*” e acompanhou a cantora em músicas como “*Objeto não identificado*”, “*Que pena*” e “*London, London*”,<sup>281</sup> esta última, enviada recentemente por Caetano Veloso que estava exilado na cidade inglesa. O espetáculo rendeu críticas positivas do jornal *O Globo*: “a cantora e o conjunto dão o máximo de si em interpretações verdadeiramente alucinantes”.<sup>282</sup> Luiz Carlos Maciel classificou o show como “o mais poderoso” já realizado por Gal Costa.<sup>283</sup>

Com Gal Costa a banda viajou para Lisboa. De Portugal os *Bubbles* destinaram-se à Inglaterra, onde conheceram Gilberto Gil e Caetano Veloso. Junto com os tropicalistas assistiram o “*Festival da Ilha de Wight*”,<sup>284</sup> evento repleto de artistas relacionados à contracultura. Nesta edição se apresentaram *The Doors*, *The Who*, *Emerson, Lake And Palmer*, Miles Davis, *Jethro Tull*, Richie Havens, assim como o grupo brasileiro que acabou subindo ao palco de forma inesperada. O convite veio de um dos produtores do evento, desta maneira Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas brasileiros, entre eles três integrantes da banda *The Bubbles* subiram ao palco e realizaram uma apresentação improvisada, iniciada com a música “*Aquele abraço*”, de Gilberto Gil. De acordo com a *Rolling Stone* americana, treze brasileiros subiram ao palco, cantaram e tocaram durante meia hora, participando de

<sup>279</sup> *Salário Mínimo*. Brasil. 1970. Dir: Adhemar Gonzaga.

<sup>280</sup> RODRIGUES. Nelio. Texto presente no encarte da compilação *Raw and Unreleased*. The Bubbles, Groovie Records, 2010.

<sup>281</sup> RODRIGUES. Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 55.

<sup>282</sup> *Globo*. 26 de junho de 1970 apud RODRIGUES. Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 56.

<sup>283</sup> MACIEL. Luiz Carlos. *Rolling Stone*. Seção discos. n. 1, primeiro de fevereiro de 1972. p. 23.

<sup>284</sup> Festival criado anteriormente ao “*Woodstock*”, servindo de influência para este. A primeira edição ocorreu em entre os meses de agosto e setembro de 1968.

uma performance que envolveu repertório repleto de músicas brasileiras e um grande plástico vermelho onde todos entraram, despertando grande atenção da plateia.<sup>285</sup>

A experiência vivida no “*Festival da Ilha de Wight*” e o convívio com os artistas tropicalistas proporcionaram novas possibilidades musicais. No retorno ao Brasil, a banda alterou o nome para *A Bolha*, evidenciando assim as influências nacionais. As composições passaram a abordar temas da contracultura, utilizando o idioma português a partir deste momento, características que acompanhariam a banda por toda a década de setenta. O primeiro local onde o quarteto se apresentou com a nova roupagem foi no Clube Mauá na cidade de São Gonçalo, localizada na região metropolitana do Rio de Janeiro. Apresentada pelo estabelecimento com o antigo nome - *The Bubbles* -, por meio de grandes letrados, a banda causou frustração para a maioria do público que estava presente, devido ao repertório autoral e em português. Grande parte da plateia, acostumada com os shows-bailes embalados por *covers* dos *Beatles* dispersou, abandonando a apresentação antes que esta fosse encerrada.<sup>286</sup>

O compacto simples “*Sem nada*”/ “*18:30 - Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóó*” foi gravado em 1970, e lançado no ano seguinte pela gravadora Top Tape. Também em 1971, *A Bolha* participou do “*VI Festival Internacional da Canção*” com a música “*18:30*”, composição de Eduardo Souto Neto e Geraldo Carneiro, obtendo o prêmio de artista revelação, como anunciou a primeira edição do jornal *Rolling Stone*:

As guitarras elétricas chegaram ao país tropical. O Comêço é sempre difícil. A história de The Bubbles que viraram A Bôlha. Som pesado: Stones, Cream, Hendrix, etc. Com Caetano e Gil na Ilha de Wight. Hoje à noite, baile com A Bôlha, o melhor conjunto instrumental do VI Festival da canção.<sup>287</sup>

Os compositores declararam para o jornal *O Globo* que a escolha da *Bolha* para executar a música tinha como objetivo “acentuar a integração da música popular brasileira com o chamado underground”.<sup>288</sup>

Em fevereiro de 1971 a banda participou do Festival de Guarapari, realizado entre os dias 11 e 14 de fevereiro em Três Praias, no litoral capixaba. O Festival surgiu com grandes expectativas ao oferecer quatro dias de espetáculos ao ar livre, de artistas como Luiz

<sup>285</sup> *Rolling Stone* (EUA), Setembro de 1970. Recorte disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/>. Acessado em 30 de abril de 2014. É possível assistir um trecho da apresentação onde Caetano Veloso canta a música “*Shoot me dead*” em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDVpeWRZNGI>. Acessado em 30 de abril de 2014.

<sup>286</sup> *Senhor F*. Edição eletrônica n. 49. *Op. Cit.*

<sup>287</sup> LEMOS, Fernando e LYSIAS, Cláudio. *Op. Cit.* p. 15.

<sup>288</sup> *O Globo*. 24 de setembro de 1971. Disponível em *Acervo O Globo*: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acessado em 3 de setembro de 2014.

Gonzaga, *Novos Baianos, Som Imaginário*, Milton Nascimento e Erasmo Carlos. *O Pasquim* noticiou: “Pela pinta, essa promoção está destinada a ser o mais importante acontecimento da música popular brasileira, superando todos os festivais de competição que andam por aí”,<sup>289</sup> porém o cerco policial e desorganização fizeram com que o festival se tornasse um grande fracasso, assim como outros que o sucederam nos anos seguintes. A revista *Veja* no dia 17 de fevereiro informou:

Uma tentativa de copiar, ao pé da letra e da música, o já histórico festival de Woodstock talvez seja sinal certo de pouca imaginação. Mas os promotores do Festival de Verão de Guarapari, realizado de quinta a domingo da semana passada, conseguiram revelar uma involuntária originalidade: tudo estava tão incrivelmente desorganizado, que a imitação acabou transformada num acontecimento inteiramente diferente do modelo. Em lugar da multidão de 40.000 espectadores esperados, compareceram pouco mais de 4.000.<sup>290</sup>

Sem receber auxílio da prefeitura, na época governada por Benedito Lyra, ou do Estado do Espírito Santo, administrado por Cristiano Dias Lopes, nem apoio de grande parte dos patrocinadores, os organizadores, liderados por Antônio Alaestre (secretário de Turismo de Vitória), Gilberto Tristão e Rubinho Gomes, não pagaram a Amplicord, empresa contratada para instalar o sistema de som. O problema se estendeu até a noite do dia de abertura do festival, quando às 21 horas Chacrinha subiu ao palco para acalmar o público que estava revoltando, dando assim início a série de shows.

O local escolhido para a realização do festival não possuía infraestrutura necessária para acolher o público, que não conseguiu chegar as distantes e isoladas praias, além disto os que compareceram passaram pelo crivo policial. De acordo com um policial federal entrevistado pela *Veja*: “Para nós o hippie é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo. Esses não poderão participar do festival, nem como público.”<sup>291</sup> Antônio José Romão, um dos espectadores do festival, relata a repressão realizada em Guarapari:

Estive no festival de Guarapari. Lembro-me que a polícia prendeu os hippies e depois de três dias expulsou todo mundo. Ficamos presos numa delegacia que ficava em cima de um morro, acampados. Teve até casamento. De repente apareceram três ônibus e mandaram a gente entrar. Cada um foi para uma fronteira do Estado do Espírito Santo e lá largou um bando de famintos e sujos. Eu estava junto do bando que foi solto na divisa com Bahia.<sup>292</sup>

<sup>289</sup> *O Pasquim* apud MUGNAINI, Ayrton. *Bizz. Do caos à lama*, n. 208, dezembro de 2006. p. 50.

<sup>290</sup> *Imitação original. Veja*. n. 128, 17 de fevereiro de 1971. pp. 26-27.

<sup>291</sup> *Idem*.

<sup>292</sup> Depoimento concedido ao autor por Antônio José Romão através de e-mail. 19 de dezembro de 2014.

A *Bolha* apresentou um show de quarenta minutos sem receber o valor combinado pelo espetáculo como relataram os integrantes ao jornalista Fernando Lemos: “O festival foi muito mal transado, um grilo. Não tinha lugar pra gente ficar, não pintou nenhuma grana. Nem o taxi de Vitória/Guarapari estava pago”.<sup>293</sup> Sobre os equipamentos utilizados no show, Renato Ladeira afirmou: “Não existia PA nem retorno, a gente mesmo montava os primeiros PAs, com o que a gente aprendia com o que vinha de fora, de ver capas de discos e revistas, a gente de forma precária ligava os amplificadores Tremendões em série, era tosco”.<sup>294</sup>

Após a apresentação da banda, entrou no palco Tony Tornado. O cantor desfrutava de grande prestígio após a vitória de “BR3” no “V FIC” de 1970 e ao final da apresentação pulou do palco atingindo a jovem espectadora Maria da Graça Capôs que teve a coluna vertebral fraturada. A seção de cartas do *Jornal da Tarde* publicou:

Este tipo asqueroso, apelidado de Tony Tornado, arrojou-se do palanque sobre a multidão, em um voo espetaculoso, indo aterrissar sobre uma jovem que assistia ao espetáculo [...] Acontece que a moça, vítima do boçal exibicionismo do “artista”, sofreu fratura da espinha, encontrando-se hospitalizada.<sup>295</sup>

Como o resultado desastroso do festival, o *Jornal das Artes* publicou a seguinte nota, escrita pelo crítico de arte Carlos Von Schimidt: “Tínhamos reservado uma página para o Festival de Guarapari. O grilo foi tal que não deu. Não poderia ter sido pior. Fajuto paca. Micho paca. Burro paca. Careta paca. Não vamos falar das macaquices a lá Woodstock, da falta total de um mínimo”.<sup>296</sup> Luiz Carlos Maciel sintetizou o evento no *Pasquim*: “uns tantos hippies masoquistas que para lá se dirigiram com duas únicas perspectivas: ser presos ou expulsos da cidade”.<sup>297</sup>

Devido a estas experiências, o guitarrista Renato Ladeira realizou algumas observações em relação às diferenças entre os festivais competitivos de MPB e festivais de rock ao ar livre:

Os Festivais Internacionais da Canção eram para o grande público, para TV. Às vezes aparecia alguma coisa nova. Mas nos Festivais você poderia assistir o show completo da banda, ou artista que você gostava. Nos FIC os artistas só cantavam

<sup>293</sup> LEMOS, Fernando e LYSIAS, Cláudio. *Op. Cit.* p. 15.

<sup>294</sup> MUGNAINI, Ayrton. *Op. Cit.* p. 52.

<sup>295</sup> *Jornal da Tarde. Seção de cartas.* Fevereiro de 1971. Disponível em <http://taruirav2.blogspot.com.br/> . Acessado em 20 de dezembro de 2014.

<sup>296</sup> SCHIMIDT, Carlos. *Ai de ti Guarapari. Jornal das Artes*, n. 25, 1971. Recorte disponível em <http://magiconsundays.blogspot.com.br/> . Acessado em 13 de outubro de 2014.

<sup>297</sup> MUGNAINI, Ayrton. *Op. Cit.* p. 53.

uma música. Não dava para julgar o trabalho de ninguém por uma música só, apesar da grande mídia que se atingia.<sup>298</sup>

Um mês após a realização do “*Festival de Guarapari*”, *A Bolha* participou do *Som Livre Exportação*, programa comandado por Elis Regina e Ivan Lins. Atração que ia ao ar às quintas-feiras e contava com a participação de artistas vinculados à MPB e ao MAU (Movimento Artístico universitário), que tinha como integrantes Taiguara, Gonzaguinha, Aldir Blanc, entre outros. Na noite do dia 6 de março, as apresentações realizadas no pavilhão de exposições do Anhembi foram registradas em película, tornando-se parte do documentário “*Som Alucinante*”,<sup>299</sup> dirigido por Guga de Oliveira, onde estão presentes artistas como Roberto Carlos, Rita Lee e Wilson Simonal.

Embora o grupo estivesse inserido no cenário dos festivais e concertos de rock, os bailes ainda eram realizados pela banda na década de setenta, período onde gradativamente este tipo de apresentação era substituída pelo som da fita cassete. De acordo com os críticos musicais Júlio Hungria e Ana Maria Bahiana, os sons pré-gravados haviam se popularizado e eram os principais responsáveis pela drástica redução da oferta de trabalho para os grupos que animavam os bailes, artistas que neste período ofereciam pouco apelo comercial para os promotores de shows, que buscavam baratear o custo dos eventos.<sup>300</sup> Na zona sul do Rio de Janeiro os shows haviam se tornado escassos, embora a zona norte e a baixada fluminense ainda oferecessem locais frequentados por jovens que lotavam os bailes, como declarou o *Rolling Stone* em 1972: “O pessoal do subúrbio vai a baile para ter um programa bem agitado. Muito ouriço, bolinhas, minas para paquerar. É isso mesmo. O conjunto que chega para tocar tem que sustentar esse ritmo”.<sup>301</sup> Assim como o *Módulo 1000* e diversas bandas que participavam do “circuito de bailes”, Arnaldo, Pedro, Renato e Gustavo relataram aos jornalistas do *Rolling Stone* a insatisfação devido à necessidade de padronização dos sons executados que limitavam a evolução artística, além das constantes ameaças sofridas: “de não receber o dinheiro do contrato se algum outro diretor qualquer achar que eles não animaram o baile” ou “aguentar um diretor de clube que diz que vai desligar a tomada do conjunto se eles não tocarem mais baixo”.<sup>302</sup> Principalmente quando a banda executava composições próprias: “Quando a gente tocava nossas músicas todo mundo berrava, vaiava, gritava. Ficavam perguntando: mas então isso que é A Bolha? [...] Não dava pé, ficava até perigoso a gente

<sup>298</sup> Depoimento concedido ao autor por Renato Fronzi Ladeira através de e-mail. 08 de janeiro de 2015.

<sup>299</sup> *Som Alucinante*. 1971. Dir: Guga de Oliveira.

<sup>300</sup> BAHIANA, Ana e HUNGRIA, Júlio apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 46.

<sup>301</sup> LEMOS, Fernando e LYSIAS, Cláudio. *Op. Cit.* p. 14.

<sup>302</sup> Idem. p. 15.

continuar no clube.”<sup>303</sup> Apesar destas adversidades, devido ao cunho autoral que a banda passou a imprimir em suas apresentações, caracterizado pela presença de palco energética, execução de composições criadas pelo quarteto em meio a *covers* e a utilização de instrumentos importados pouco acessíveis, *A Bolha* passou a angariar seguidores nas diversas apresentações que realizavam no Rio de Janeiro,

O jornalista José Emilio Rondeau, em maio de 1972, relatou o desenvolvimento empreendido pela banda, das primeiras apresentações amadoras nos anos sessenta, onde buscavam reproduzir determinadas características dos *Beatles*, aos shows mais recentes, onde os comportamentos contraculturais estavam inseridos:

A primeira vez que vi A Bolha foi no programa Jair Taumaturgo com o antigo nome: The Bubbles. Até hoje me lembro da cara de babaca que eles tinham, e a voz tenebrosa do Renato, o cabelo esticado do Lincoln coberto por um bonezinho igual ao do John Lennon [...] 6 anos depois: hoje A Bolha se apresentará no Bangu Atlético Clube. Foi a primeira vez que vi a tão famosa e mítica Bolha. Aquela porrada de Marshalls, Shurres e Gibson vermelha de Pedrinho, a Vox de Arnaldo, tudo aquilo me fascinava [...] As acrobacias de Renato com o microfone em Sem Nada até hoje não saem da minha cuca.<sup>304</sup>

Décadas depois, o jornalista relatou sua relação com a banda: “Eu era aquele tipo de fã que ia onde os caras tocavam. O interessante é que havia uma tribo de gente como eu, fãs que seguiam A Bolha por toda a velha Guanabara”.<sup>305</sup> O show relatado acima por Rondeau, realizado no Bangu Atlético Clube, inspirou uma das cenas do filme “1972”, lançado em 2006. Dirigido por Rondeau, com roteiro do jornalista em parceria com Ana Maria Bahiana e produção musical do guitarrista Renato Ladeira que realizou uma extensa pesquisa em busca das canções que compõem a trilha sonora do longa-metragem, formada por artistas consagrados como *Novos Baianos* e Gilberto Gil, ao lado de bandas que participavam do “circuito de bailes” e festivais contraculturais do período como *Módulo 1000*, *Os Brazões* e *Os Lobos*.

O filme dirigido por Rondeau, em tom autobiográfico conta a história de um casal de jovens que se conhece no ano de 1972, embalados pela efervescência do cenário musical e político, começando assim um romance. A formação original da *Bolha* foi convidada para a realização de um videoclipe de divulgação do filme, desta forma o quarteto executou “*Sem nada*”, composição de 1971 que recebeu uma nova roupagem. A performance presente no filme remete à memória de Rondeau, assim a preferência pelos músicos da *Bolha* mais de três

<sup>303</sup> Idem.

<sup>304</sup> RONDEAU, José Emílio. *Curtindo A Bolha*. *Rolling Stone*, n. 4, 21 de março de 1972. p. 6.

<sup>305</sup> RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 125

décadas depois da apresentação no ginásio do clube Bangu, em detrimento da utilização de atores jovens para representar a banda, funciona como uma homenagem aos artistas que faziam parte do cenário *underground* carioca. Ana Maria Bahiana explicou a escolha da banda: “A *Bolha* foi a primeira banda a fazer shows tanto na Zona Sul como na Zona Norte e, de certa forma, foi responsável pela ligação entre as duas partes da cidade. Apresentava-se geralmente em clubes de subúrbios, como Bangu, Piedade, Marechal Hermes, Parada de Lucas”.<sup>306</sup>

Esta reunião motivou o quarteto a realizar o terceiro álbum no ano de 2006, 31 anos após o último lançamento da banda, composto por regravações, *covers* e músicas vetadas durante o período do governo militar. A composição “*É só curtir*”, censurada pela TCDP<sup>307</sup> foi incluída no filme: “Quando entramos em estúdio para gravar as músicas para o filme o José Emilio foi até lá e ouviu “*É só curtir*”, viu a letra original carimbada como vetada pela Censura Federal e nos falou na hora que a música iria abrir o filme”.<sup>308</sup> A apresentação de lançamento do trabalho ocorreu em 20 de abril de 2007 no teatro da Universidade Federal Fluminense, onde os irmãos Cristina e Cássio Tucunduva, parceiros de Dalto na banda niteroiense *Os Lobos*, realizaram uma participação, como noticiou o jornal *Extra*.<sup>309</sup>

Retornando aos acontecimentos da década de setenta, em 1972 a banda retornaria ao “*Festival Internacional da Canção*” em sua sétima edição, com a música “*Liberdade, liberdade*” de Oscar Toralle. Renato Ladeira recorda:

Lembro que tocamos no Festival Internacional da Canção no Maracanãzinho em 1972 a música *Liberdade, liberdade*. Não foi classificada, mas me lembro que antes de entrarmos para tocar, um ativista subiu no palco e tentou ler um manifesto no microfone, mas foi logo retirado pelos seguranças. Não era muito fácil não, era como se existisse liberdade, mas totalmente contida pela repressão.<sup>310</sup>

Devido a esta apresentação, *A Bolha* alçou a possibilidade de gravar o primeiro LP, intitulado “*Um passo à frente*”, lançado pela gravadora Continental em 1973, após oito anos de trajetória. O título evidencia a nova postura do grupo, gerada pelo desenvolvimento dos integrantes como músicos, desta maneira são apresentadas canções autorais e propostas

<sup>306</sup> Entrevista concedida por Ana Maria Bahiana em 28 de Setembro de 2006, disponível em <http://www.portalrockpress.com.br/> . Acessado em 22 de outubro de 2014.

<sup>307</sup> As Turmas de Censura de Diversões Públicas eram os suportes do Serviço de Censura de Diversões Públicas nos Estados.

<sup>308</sup> Entrevista concedida por Renato Ladeira, disponível em <http://www.jovemguarda.com.br> . Acessado em 22 de outubro de 2014.

<sup>309</sup> FUSCALDO. Christina. *A Bolha faz show em Niterói*. *Extra*. 20 de abril de 2007. Disponível em <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/a-bolha-faz-show-em-niteroi-417298.html> . Acessado em 2 de dezembro de 2014.

<sup>310</sup> SAGGIORATO. Alexandre. *Op. Cit.* . p. 91.

estéticas variadas que vão do *hard rock* ao rock progressivo, características presentes na faixa-título que anuncia: “Dê um passo pra frente/ Não olhe pra trás”.<sup>311</sup> Com esta proposta participaram de diversos festivais durante a década, entre estes o “*Banana Progressiva*”, realizado no ano de 1975 em São Paulo. *A Bolha* ainda lançaria em 1977 o LP “*É proibido fumar*” pela Polydor. A música título traz uma versão para a famosa composição de Erasmo Carlos e Roberto Carlos com solos de guitarra e referência à maconha. Se escuta no final da música a fala de um dos integrantes: “É proibido fumar. É proibido fumar, maior barato mas é proibido, proibido”.<sup>312</sup> O LP não obteve êxito comercial, o que ocasionou o fim da banda após mais de uma década de existência. Antes de encerrar as atividades o grupo acompanhou Erasmo Carlos nas apresentações realizadas neste período.



**Figura 11.** *The Bubbles* em 1969: bastidores do filme “*Salário Mínimo*”. Foto de Alcides Lima. Acervo pessoal de Cesar Ladeira.

**Figura 12.** *A Bolha* em 1972. *Rolling Stone*, n. 30, 21 de novembro de 1972. p. 9.

Na ocasião do relançamento de “*É proibido fumar*” no formato de CD, Ezequiel Neves escreveu um texto que pode ser lido na contracapa do álbum, lamentando o desconhecimento da banda no presente:

Hoje estou surpreso: por que entre milhões de livros dedicados ao rock brauca, ainda não surgiu um calhamaço sobre a epopeia da Bolha? Se nossos tímpanos e corpos são beatificados com o som esmerilhante, imagine nossas pupilas sedentas pelas histórias desses veteranos sempre jovens?<sup>313</sup>

*A Bolha* passou por diversos estágios e circunstâncias comuns aos grupos circunscritos no contexto que integravam, assim como a banda *Módulo 1000*, o grupo integrou o *cast* de grandes gravadoras (Continental e Polygram), participou de programas televisivos, festivais competitivos como os “*Festival Internacionais da Canção*” de 1971 e 1972 e festivais ao ar

<sup>311</sup> Composição presente no LP “*Um passo à frente*”. Op. Cit.

<sup>312</sup> Composição presente no LP “*É Proibido Fumar*”. Polygram. 1977.

<sup>313</sup> NEVES, Ezequiel. Texto presente na contracapa do CD. *Bolha. A. É proibido Fumar*. Universal Music.

livre como o “*Festival de Guarapari*”, integrando assim diversos espaços sociais relacionados ao rock e indústria fonográfica durante mais de uma década de atividade, trazendo à tona em suas composições temas como a rebeldia jovem e o estranhamento por parte da sociedade em relação aos novos comportamentos, drogas e experiências contraculturais, oferecendo desta maneira um amplo material para o estudo das manifestações relacionadas ao rock e contracultura no Brasil através de diferentes mídias.

### 2.3. Spectrum: a contracultura chega à serra

A cidade de Nova Friburgo, localizada próxima à capital do Estado do Rio de Janeiro, na década de sessenta possuía um modesto parque industrial e natureza exuberante capaz de atrair diversos grupos de pessoas ligadas à contracultura, assim como praticantes de ecoturismo para distritos do município como São Pedro da Serra e Lumiar. Devido a esta fama, Beto Guedes, cantor e compositor que integrou o *Clube da Esquina* no início dos anos setenta, junto a Milton Nascimento e Lô Borges, compôs “*Lumiar*”, inspirado pelas belezas e simplicidade do distrito da cidade serrana:

*“Pra passar a noite/ Caçando sapo, contando caso/ De como deve ser  
Lumiar [...] Acordar em Lumiar/ levantar e fazer café/ Só pra sair  
caçar e pescar/ E passar o dia/ Moendo cana, caçando a lua”*<sup>314</sup>

Assim como na capital, com o sucesso de bandas inglesas, começaram a surgir diversas bandas na cidade. Uma destas foi formada pelos irmãos Fernando e Ramon Gomes Correa. O interesse pela música despertado pela família, através da mãe Gilda que tocava acordeão e do pai Fernando, entusiasta das manifestações musicais e da fotografia, logo levou a atração pela sonoridade de apelo jovem que se fazia naquele período.<sup>315</sup> Desta maneira, os dois garotos, alunos do tradicional Colégio Anchieta, de influência jesuítica e frequentado pela classe média, assim como pelas famílias mais abastadas da cidade, conheceram outros alunos interessados em formar uma banda: José Luiz Caetano da Silva e Fernando José Teixeira de Almeida, Caetano e Nando, respectivamente. Portanto o conjunto teve em um primeiro momento Fernando na bateria, Ramon no contrabaixo, Caetano e Nando nas guitarras. Os eventuais ensaios eram realizados nas casas dos integrantes e possuíam um repertório dominado pelos sucessos dos *Beatles* e da *Jovem Guarda*, assim como faziam as

<sup>314</sup> Composição presente no LP “*A página do relâmpago elétrico*”. EMI. 1977.

<sup>315</sup> SILVA, José Luiz Caetano da. *Biografia da banda*. Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/banda.htm> . Acessado em 30 de outubro de 2014.

bandas da Guanabara. Posteriormente os ensaios também passaram a ser realizados na escola e a banda recebeu o nome *2000 Volts*. Desta forma, o grupo foi compondo o “circuito de bailes” realizado em clubes da região, como a Sociedade Esportiva Friburguense e o Nova Friburgo Country Clube, assim como passou a participar de eventos como festas de aniversário e shows em outros colégios.



**Figura 13.** Fernando José T. de Almeida (Nando)

**Figura 14.** José Luiz Caetano da Silva (Caetano) e Fernando José T. de Almeida (Nando)

**Figura 15.** *2000 Volts*: Fernando G. Correa Jr. (Fernando), Sr. Fernando (pai de Fernando e Ramon), Sebastião Luiz Caetano da Silva (Tião), José Luiz Caetano da Silva (Caetano) e Fernando José T. de Almeida (Nando). Todas as imagens disponíveis em <http://www.spectrum.mus.br/fotos.htm> . Acessado em 27 de dezembro de 2014.

Com o tempo o grupo sofreu algumas mudanças na formação, com os novos integrantes a banda passou por amadurecimento após os sucessivos ensaios e apresentações, aprimorando as técnicas instrumentais e recebendo influências de outras sonoridades, como a dupla *Simon e Garfunkel*, o que trouxe maior aperfeiçoamento a técnica vocal dos integrantes. Com o crescente prestígio no circuito local, relacionado aos *covers* bem realizados das músicas dos *Beatles*, a banda mudou de nome, a fim de se abandonar a identidade adolescente. O nome escolhido foi *Spectrum*, por influência das aulas de física, onde os adolescentes haviam estudado o espectro solar: “Com um pouco de imaginação e considerando até a sonoridade e universalização do termo definiu-se o novo nome do grupo”.<sup>316</sup> A partir deste momento a banda ampliou o repertório, incluindo *covers* de bandas relacionadas ao *hard rock* como o *Led Zeppelin* e *Steppenwolf*, porém não abandonou as harmonizações vocais, incluindo em seu repertório músicas de grupos como *The Mama’s and the Papa’s*.

Imersos no ambiente da contracultura, devido ao sucesso que conseguiram na cidade, em 1970 ocorreu o convite de Carlos Roberto Bini para realizar a trilha sonora de seu primeiro longa-metragem. Neste período o diretor de cinema nascido em Nova Friburgo

<sup>316</sup> Idem.

possuía 29 anos, havia abandonado a ocupação de advogado e morava em uma comunidade hippie onde pretendia gravar a película. Esta não seria a primeira experiência cinematográfica de Bini que já havia realizado dois trabalhos abrangendo temas polêmicos: “*Cristo afogado*” de 1968 e o recém-filmado “*Erotismo*” de 1970.<sup>317</sup> Assim, a banda cessou as apresentações nos palcos para se unir ao novo projeto intitulado “*Geração Bendita*” que seria gravado no interior da cidade.

Para a realização do *Long Play* foram feitos contatos com diversas gravadoras que recusaram o projeto, até que uma pequena e tradicional editora do Rio de Janeiro, a Todamérica Música, localizada na Rua Santa Luzia no centro do Rio de Janeiro, aceitou produzir o álbum. Desta maneira, “*Geração Bendita*”, foi lançado em 1971 com direção artística de Arnaldo Schneider. Este momento que deveria ser a guinada da banda em direção à capital, trouxe grande frustração aos integrantes. As músicas que compõem o LP foram censuradas pela TCDP em um primeiro momento, assim como o longa-metragem homônimo teve sua exibição impedida pela censura federal durante dois anos. Além disto, sem a presença do filme nos cinemas, a banda friburguense foi ignorada pelas rádios apesar do disco ter chegado as mãos dos influentes *disc jockeys* Big Boy e Ademir Lemos.<sup>318</sup> “*Geração Bendita*” possui pouco menos de trinta minutos, e apresenta um repertório que inclui a mistura de músicas em português e inglês. Os temas estão diretamente relacionados à contracultura em voga como paz, amor, liberdade, natureza e o desprezo pela sociedade tecnocrática. O objetivo do disco, indo ao encontro da proposta do filme dirigido por Carlos Bini, era contestar a “sociedade decadente”, como anuncia o texto presente na contracapa do disco:

Lá nas redondezas de Nova Friburgo qualquer um sabe informar onde fica “O Sítio de Carlos Kohler” onde um grupo que todos chamam de “Os Barbudos” rodava o primeiro filme hippie brasileiro: “*Geração Bendita*”. Durante três meses, as duas casas do sítio - Quiabo’s e Abobora’s - foram transformados em galpões de um estúdio cinematográfico. Carlos Bini tinha deixado a profissão de advogado para ser ator e diretor de uma obra que iria contestar exatamente tudo aquilo que ele tinha abandonado. O Osservatore Della Domênica, órgão do Vaticano escreveu: “os hippies são na maioria, jovens que renegaram a sociedade em que viviam, precisamente por abominarem a violência sob qualquer forma”. Os próprios participantes do filme, dentre eles Toby, Fernando, Caetano, Serginho e David, formaram um conjunto - Spectrum - fizeram as músicas do filme e gravaram este LP, resultado de uma pesquisa de um som livre. O filme versa sobre uma filosofia que para os autores do enredo simbolizam a “sociedade decadente”.<sup>319</sup>

<sup>317</sup> PLAZAOLA, Luis Trelles. *South American Cinema - Cine De America Del Sur: Dictionary of Film Makers*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.1989. p. 33. Carlos Roberto Bini nasceu em 30 de agosto de 1940.

<sup>318</sup> ESSINGER, Silvio. *Jornal do Brasil. Um clássico Psicodélico. Caderno B*. 14 de fevereiro de 2002. Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/clipping.htm> . Acessado em 15 de abril de 2014.

<sup>319</sup> Texto presente na contracapa do LP. “*Spectrum*”. Todamérica.1971.

No tocante a produção do LP, José Luiz Caetano em entrevista concedida a revista *Show Bizz* em novembro de 2000 relatou: “Não tínhamos recursos técnicos, os instrumentos eram nacionais, de segunda, terceira mão, mas havia uma coisa maior que nos movia, que era o sentimento daquela geração”.<sup>320</sup> Demonstrando assim características constatadas por outras bandas observadas nesta pesquisa, como a precariedade das produções e o sentimento geracional vinculado à contracultura. Entre os improvisos realizados para a gravação, José Luiz utilizou uma viola caipira nas baladas “*Mary you are*”, “*Tema de amor*”, “*Mother nature*” e “*Maria imaculada*”, subsistindo assim o violão de 12 cordas, inacessível para a banda naquele momento, o que imprimiu uma sonoridade singular à trilha sonora do filme.

Assim como ocorreu com a banda *Módulo 1000* ao produzir o LP “*Não fale com paredes*”, a situação da banda *Spectrum* e de outros artistas desta geração não foi diferente: além do difícil acesso a instrumentos, o desconhecimento técnico para se produzir músicas psicodélicas em estúdio foi um grande obstáculo. A desinformação quanto à gravação do rock no Brasil ainda era grande, as dificuldades eram ainda maiores quando as músicas apresentavam a identidade estética pretendida pelo grupo. Os jovens influenciados por bandas como *Led Zeppelin*, *Beatles* e *Pink Floyd*, ficavam frustrados com os técnicos de som e produtores da época, afinal estes não conseguiam traduzir do campo técnico para o campo sonoro os pedidos imaginativos dos integrantes das bandas de rock influenciadas pela contracultura e psicodelia. Os artistas encontravam uma estrutura que abarcava os estúdios, equipamentos, técnicos de som e produtores, orientada para produções de outros gêneros musicais que não o rock, o que usualmente ocasionava em sonoridades peculiares. Em meio aos transtornos em relação à produção de “*Geração Bendita*”, a banda *Spectrum* conseguiu imprimir psicodelismo a sonoridade do disco, característica que pode ser observada na faixa “*Concerto do pântano*”, onde há a presença da viola caipira tocada com *slide*<sup>321</sup> e uma guitarra com efeito wah-wah.<sup>322</sup>

Apesar de ignorado na época, hoje o LP é bastante procurado por colecionadores e ocupa lugar privilegiado nas “*want lists*”, os discos mais procurados no mundo, junto a trabalhos de outros artistas presentes nesta dissertação. De acordo com Hans Pokora, autor da

---

<sup>320</sup> *Show Bizz. Geração Bendita: o primeiro filme hippie brasileiro teve um trilha sonora a caráter*. n. 11, novembro de 2000. Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/>. Acessado em 11 de dezembro de 2014.

<sup>321</sup> Forma de tocar instrumentos de corda, normalmente utilizando um objeto cilíndrico, composto de metal, com o objetivo de alterar o tom através de movimentos, onde se desliza o objeto pelas cordas.

<sup>322</sup> Pedal de efeito sonoro muito utilizado pelas bandas deste período em guitarras e contrabaixos. A onomatopeia que dá nome ao pedal faz referência ao som do instrumento ligado ao acessório, que varia entre o grave e o agudo.

coleção de livros “*Record Collector Dreams*”: “Ele é uma jóia da música psicodélica”,<sup>323</sup> “o disco é um dos LPs mais procurados em todo o mundo nesse gênero de música e é uma pepita para qualquer colecionador”.<sup>324</sup> Este tema foi tratado na matéria de Silvio Essinger para o *Jornal do Brasil* em 14 de fevereiro de 2002 que anunciou: “Disco gravado em 1971 por uma obscura banda de Friburgo vira cult na Europa, onde colecionadores pagam até US\$ 2 mil pelo LP”.<sup>325</sup> O disco foi relançado em outubro de 2001 pelo selo alemão *Shadoks Music* do site *Psychedelic Music*, frequentado por colecionadores de todo o mundo. Consequência do atual interesse suscitado pelos trabalhos nacionais que dialogaram com a contracultura e psicodelia nos anos sessenta e setenta, situação proporcionada também pelas novas tecnologias que tornaram possível realizar tais lançamentos por pequenos selos. Assim como devido as informações que circulam na internet, capazes de trazer à tona artistas pouco explorados pela mídia tradicional.

O site *Psychedelic Music* anuncia: “O registro foi feito para um filme que foi o primeiro filme hippie da América do Sul. A banda também atuou, foi uma produção de orçamento muito baixo, poucos devem ter visto. Se você quer um som pesado e psicodélico este é para você”.<sup>326</sup> O jornal *Folha de São Paulo* não foi cordial quanto ao único LP produzido pela banda *Spectrum*, de acordo com o periódico: “Eram rocks toscos cantados em português e inglês, brincando de psicodelia & paz & amor & liberdade. Foi tudo riscado do mapa - filme, gravadora, disco, grupo”.<sup>327</sup>

Em relação a realização do filme, o jornal *O Globo* de 8 de março de 1973 noticiou:

Um a um, os jovens foram chegando aos sítios Quiabo’s e Abóbora’s, em Friburgo, e acabaram formando a primeira comunidade “hippie” do Brasil. Cultivavam flores e plantavam para colher. Viviam do artesanato, vendido na cidade. Em 1970, os quinze integrantes do grupo quiseram mostrar sua experiência e pensaram em fazer um filme, agora já copiado e pronto para entrar em cartaz. Nome: “Geração Bendita” ou “É Isso Aí, Bicho”.<sup>328</sup>

Assim como o trecho da matéria acima, várias fontes indicam esta credibilidade: a primeira comunidade hippie do Brasil. O que de fato é um exagero, visto que as comunidades

<sup>323</sup> ESSINGER. Silvio. *Op. Cit.*

<sup>324</sup> *Show Bizz. Geração Bendita O primeiro filme hippie brasileiro teve um trilha sonora a caráter. Op. Cit.*

<sup>325</sup> ESSINGER. Silvio. *Op. Cit.*

<sup>326</sup> Tradução livre do texto: The record was made for a movie which was the first hippy film in South America. The band where the actors too. It was a very low budget production and I think not many have seen it. If you’re into extra heavy Psych this one is for you. Disponível em <http://www.psychedelic-music.com>. Acessado em 5 de maio de 2014..

<sup>327</sup> *Folha de São Paulo*. 1º de agosto de 2003. Disponível em *Acervo digital Folha de São Paulo*: <http://acervo.folha.com.br/>. Acessado em novembro de 2013.

<sup>328</sup> *O Globo. Filme mostra a vida de hippies em Nova Friburgo*. 8 de março de 1973. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

se espalhavam pelo país desde a década de sessenta, porém esta frase deixa transparecer o estranhamento que as comunidades hippies ainda causavam naquele período.

A ideia de realizar a película foi de Carl Kohler, então com 32 anos, filho dos proprietários do sítio Quiabo's, localizado no distrito de São Pedro da Serra, a onze quilômetros da cidade, em Vargem Alta, região conhecida pela destacada produção de flores. O hippie, recebeu o mesmo nome do pai: Karl Wilhelm Kohler, conhecido na cidade como Carlos Kohler, nascido em 1902 em Freiburg na Alemanha. O alemão veio para o Brasil quando transferiu-se para trabalhar no escritório de uma das filiais da empresa de eletrodomésticos AEG, localizado no Rio de Janeiro. Em 1929 Kohler foi um dos sócios fundadores da ITE, (Indústria Thermo Elétrica), firma especializada em resistências e equipamentos elétricos industriais. Neste período também adquiriu a Fazenda Bela Vista em Nova Friburgo, onde viviam cerca de 80 pessoas entre funcionários e familiares, de acordo com o relato contido em carta endereçada ao presidente Getúlio Vargas, onde Kohler solicita a concessão da nacionalidade brasileira.<sup>329</sup> Assim como viria a acontecer com o filho hippie décadas depois, Kohler teve problemas com o DOPS. Em maio de 1942 o alemão foi preso<sup>330</sup> “sob acusação de promover reuniões de caráter suspeito, numa fazenda de sua propriedade”,<sup>331</sup> como relatou o Delegado Olindo Denys em 29 de março de 1943 em um documento de circulação interna da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS). Na década de cinquenta Carl Kohler se tornou o primeiro presidente do Lions Clube da cidade e adquiriu a propriedade do Hotel Sans Souci, um dos principais hotéis da região serrana naquele período, possuindo assim grande prestígio em Nova Friburgo, como noticiou *A Voz da Serra* em 28 de novembro de 1959:

Começa hoje o 7º Festival do Cinema Nacional de Nova Friburgo, sob o patrocínio da Associação Comercial e Industrial de Nova Friburgo, com numerosa caravana de artistas nacionais e argentinos. Estão sendo esperados 65 participantes de diversos estados. Após a sessão, jantar no Hotel Sans Souci, gentileza do proprietário, Carlos Kohler [sic], seguido de baile de gala no Clube de Xadrez com o conjunto de Fred Lee.<sup>332</sup>

<sup>329</sup> “Carta de Carl Kohler para Getúlio Vargas”. Sem especificação de data e local, enviada durante o Estado Novo. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: Prontuários/RJ. Notação 4710. Caixa 2806.

<sup>330</sup> “Boletim de preso” emitido pela Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Delegacia de ordem política e social. 7 de maio de 1942. Niterói. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: Prontuários/RJ. Notação 4710. Caixa 2806. p. 2.

<sup>331</sup> Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS). 29 de março de 1943. Rio de Janeiro DF. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: Prontuários/RJ. Notação 4710. Caixa 2806. p. 9.

<sup>332</sup> *Voz da Serra*, A. VII Festival do Cinema Nacional em Nova Friburgo. Edição de 28 e 29 de novembro de 1959. Disponível em <http://www.avozdaserra.com.br/colunas/8/2910/a-voz-da-serra-28-e-29-de-novembro-de-1959>. Acessado em 8 de outubro de 2014.

O filho do industrial e hoteleiro alemão, abriu em 1968 uma loja onde vendia as flores que plantava no sítio da família, em seguida após fechar o estabelecimento, pois “achava que não se deviam vender rosas; não eram produto para comércio”,<sup>333</sup> como relatou ao jornal *O Globo*, abriu uma mercearia, junto ao sítio. Com o tempo foram chegando amigos que passaram a se instalar nas casas rústicas presentes na propriedade de cinquenta e dois mil metros quadrados, cortada por um rio e disposta de uma cachoeira. Para sobreviverem, como era de praxe entre os hippies, começaram a produzir artesanatos que passaram a ser vendidos na feira de Nova Friburgo.

A comunidade foi aumentando e Carlos Bini, um dos frequentadores da comunidade, chegou com uma câmera e algumas películas de 16 mm e logo passou a documentar o cotidiano do sítio. Assim, Carlinhos Kohler, como era conhecido na comunidade, idealizou o filme, no qual seria produtor executivo, tendo em vista as manifestações da contracultura que ocorriam neste período: “Parti para fazer uma coisa nova [...] Nessa época, estava acontecendo Woodstock e nós formávamos a única comunidade hippy [sic] do Brasil”,<sup>334</sup> como relatou ao jornal *O Globo*, enfatizando que a comunidade que vivia no sítio era a primeira estabelecida no país, habitado então por mais de 90 milhões de pessoas. Além disso, o fragmento demonstra outro fator interessante, os ecos do “*Festival de Woodstock*”, capaz de influenciar a juventude interiorana que recebia informações através do cinema, músicas e comportamentos que circulavam neste contexto, como observou o economista José Carlos Corrêa da Rocha, um dos participantes do filme: “tínhamos 13 grupos de teatro, tínhamos o Festival de Inverno, que nos fazia entrar em contato com as outras culturas [...] E é interessante que em Friburgo tínhamos vários grupos de rock, Os Adolescentes, o Quiabos, o Dois Irmãos”.<sup>335</sup> O estudante secundarista Antônio José Romão foi um dos jovens integrantes de conjuntos de rock de Nova Friburgo neste período, e relata sua experiência: “estudei em regime interno no Colégio Nova Friburgo (CNF/FGV) de 1965 até 1970 [...] No colégio tive o privilégio de fazer parte do conjunto LSD, era muito simples e tocávamos em festas de amigos e até mesmo em clubes.”<sup>336</sup>

De todos os integrantes da produção do filme, apenas Carlos Bini possuía algum conhecimento na área do cinema. Bini e Kohler começaram a escrever o roteiro com o objetivo de apresentar ao público a possibilidade de se viver de forma comunitária, longe da

---

<sup>333</sup> *O Globo*. Filme mostra a vida de hippies em Nova Friburgo. Op. Cit.

<sup>334</sup> Idem.

<sup>335</sup> *Voz da Serra*, A. Economia, cultura e histórias. 19 de maio de 2011. Disponível em <http://www.avozdaserra.com.br/>. Acessado em 11 de dezembro de 2014.

<sup>336</sup> Depoimento concedido ao autor por Antônio José Romão através de e-mail. 19 de dezembro de 2014.

sociedade decadente. Fato que está fortemente presente na trilha sonora produzida pelos membros da banda *Spectrum*, que passaram a frequentar e até mesmo morar no sítio, como foi o caso do contrabaixista José Carlos Corrêa da Rocha (Toby), que levou a mulher e os filhos para viver em Vargem Alta, já com os cabelos compridos e com ideias bastante diferentes da época em que os integrantes da banda frequentavam o Colégio Anchieta e atendiam pelo nome *2000 Volts*. Outros músicos creditados no filme como Clayton e Juninho (sem maiores especificações), contribuíram na sonorização do filme que contou com outras músicas além das que estão presentes no LP da banda friburguense.<sup>337</sup>

O artesanato cessou e a venda foi fechada, todos os esforços da comunidade hippie se voltaram para a produção do filme. A empresa Meldy Filmes foi contratada e o francês Fritz Meldy Lucien Mellinger foi convocado para ser o diretor de fotografia, utilizando uma câmara de 35 mm sem zoom. Mellinger, nascido em Paris no ano de 1914, chegou ao Brasil em 1939 e até então já havia participado de várias produções cinematográficas como “*Uma Aventura aos Quarenta*” (1947), “*Em Ritmo Jovem*” (1966) e “*Meu Nome É Lampião*” (1969), realizando diversas funções da área como editor, assistente de direção e diretor.<sup>338</sup>

O filme começou a ser rodado em agosto de 1970 com material da Meldy Filmes, tendo como atores os próprios moradores da comunidade hippie. Foram utilizadas como locações o sítio e as proximidades, tudo isto em clima de improvisação. “*Geração Bendita*” conta a história de um advogado insatisfeito com a profissão enfadonha e burocrática que resolve abandonar a vida urbana e se unir aos hippies da cidade de Nova Friburgo, abordando assim o fenômeno “*drop out*”.

A película traz ecos da realidade, já que Carlos Bini havia abandonado a profissão de advogado para viver no sítio Quiabo’s meses atrás. O filme revela sua face documental ao registrar os comportamento e hábitos da comunidade como pontuou Rodrigo Bouillet: “a meditação orientalista, a comunhão com a natureza através do banho de cachoeira coletivo, as festas, a música, o acampamento, a moda, a confecção e comercialização do artesanato, as decisões coletivas, as drogas”.<sup>339</sup>

No decorrer do filme, os hippies são perseguidos por um insistente pastor que tenta a todo custo converter o grupo que é repudiado pela população da cidade. Em meio a estes acontecimentos o ex-advogado Carlos (interpretado por Bini) mantém um namoro com Sônia,

<sup>337</sup> Títulos das composições de acordo com os créditos do filme: “*Geração*”, “*Montanha do amor*”, “*No meu sorriso vi você*” e “*As quatro cores do apocalipse*”.

<sup>338</sup> *Internet Movie Database (IMDB)*. Dados biográficos disponíveis em <http://www.imdb.com/name/nm0577992/>. Acessado em 31 de outubro de 2014.

<sup>339</sup> BOUILLET. Rodrigo. *Ah, mas que caretice!* Texto escrito para a sessão do cineclube Tela Brasilis, realizada no MAM-RJ. Disponível em <http://www.vivacine.org.br>. Acessado em 28 de outubro de 2014

uma menina de classe média, o que traz vários problemas ao relacionamento do casal através da mãe da personagem que encarna o conservadorismo da sociedade em suas falas: “Até que enfim meu Deus que limparam a cidade desses loucos! Agora irão acabar os roubos e assassinatos”.<sup>340</sup> O grupo finalmente é encarcerado pelo delegado, a exemplo dos acontecimentos ocorridos durante as filmagens: “Reúna os homens e prendam todos os hippies! Quem estiver dando sopa na rua traga até aqui. Nada de brincadeira hein? Muita dureza.”<sup>341</sup> Desta forma a família, o Estado e a religião, tentam recuperar os hippies, alça-los ao status quo.<sup>342</sup> Após a soltura, o grupo resolve “se mudar para bem longe da civilização, para ter como companheira apenas a natureza” e buscar “um lugar para nossa filosofia”, como revelam os diálogos dos hippies.<sup>343</sup>

Durante o final das gravações, em novembro de 1970, surgiram os problemas, decorrentes dos constantes estranhamentos que a sociedade de Nova Friburgo tinha com aquele peculiar grupo. Durante uma cena realizada no centro da cidade, o delegado da cidade, Amil Nei Richard tomou então uma atitude drástica em relação aos envolvidos na produção do filme, como anunciou o jornal *O Dia* em letras garrafais: “Artistas presos e cabeças raspadas”.<sup>344</sup> De acordo com o jornal “Os artistas, diretores e produtores foram todos presos e desfigurados da personalidade de hippies autênticos [...] todos os protagonistas do filme, depois de terem as cabeleiras raspadas e a barba escanhada, além de despojados de suas roupas exóticas, foram postos em liberdade”.<sup>345</sup> Durante a reclusão dos cerca de vinte hippies, aconteceu um protesto coletivo contra as prisões, protesto este que não cessou após os jovens receberem a liberdade, devido à arbitrariedade na maneira como as ações foram conduzidas, além do fato de que a saída dos ex-detentos ocorreu sem os longos cabelos e barbas, símbolos que buscavam representar no longa-metragem a rebeldia frente ao autoritarismo. A manifestação culminou em uma confusão generalizada que foi resolvida pelos policiais após “ameaças de depredação”, de acordo com o periódico. Em mais uma demonstração de autoritarismo, antes de serem soltos, todos os hippies que não moravam na região foram ordenados pelo delegado a abandonar a cidade em cinco dias.

Na matéria veiculada pelo jornal, os integrantes da equipe que foram presos argumentaram que estavam abordando artisticamente problemas existentes na sociedade que

---

<sup>340</sup> *Geração Bendita: É isso aí Bicho. Op. Cit.*

<sup>341</sup> Idem.

<sup>342</sup> BOUILLET. *Op. Cit.*

<sup>343</sup> *Geração Bendita: É isso aí Bicho. Op. Cit.*

<sup>344</sup> *O Dia. Artistas presos e cabeças raspadas.* 27 de novembro de 1970. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>345</sup> Idem.

não poderiam ser ignorados. O protesto por parte dos jovens é visível, Amil Nei Richard é classificado pelos hippies como quadrado e retrógrado. De acordo com o delegado, a motivação da ação policial aconteceu devido “a cidade haver-se transformado, com a presença dos estranhos, pois temia que muitos fossem responsáveis por aliciamento de menores de outros locais”.<sup>346</sup> Amil Nei Richard salientou que diante das reclamações dos cidadãos friburguenses, mobilizou vários policiais para prender os hippies e convocou barbeiros para realizar o que chamou de “Operação Tosquia” - expressão usada para designar o ato de cortar rente a lâ de ovelhas -, para “defender a cidade de tipos exóticos, sem sexo definido que estão infestando a região”.<sup>347</sup> O objetivo da polícia era “acabar com os hippies na cidade”, de acordo com a matéria publicada pelo jornal *O Dia*: “[o delegado] não admite cabeludos ou jovens com trajés exóticos, cordões ao pescoço, pulseira e, sobretudo, falta de asseio. Acha que tais vaidades são próprias da mulher”<sup>348</sup> O sítio Quiabo’s foi classificado como uma “colônia” onde “as teorias de amor livre, a da mais ampla promiscuidade de rapazes e môças são praticadas acintosamente [...] impondo métodos de vida incompatíveis com as nossas tradições familiares e cristãos [sic]”. A cidade passou por uma verdadeira caçada aos hippies, assim como aos jovens que simplesmente possuíssem cabelos compridos: “O comissário João Henrique Volou, cumprindo determinações superiores, varre a cidade em todos os sentidos, prendendo todo e qualquer cabeludo. A matéria conclui em tom jocoso: “Após cortarem as cabeleiras, os hippies são levados ao banheiro da Delegacia, onde são escovados com água e sabão, até ficarem limpos e cheirosos”.<sup>349</sup>

Situações como estas não eram excepcionais, em novembro de 1970, ano em que lançaram o LP, “*É ferro na boneca*”, os *Novos Baianos* foram presos em Salvador quando cantavam e tocavam seus instrumentos musicais à beira do cais no Porto da Barra em Salvador. O compositor Luiz Galvão relatou no livro de memórias “*Anos 70: novos e baianos*”: “Seu Raimundo, o carcereiro, temido pela sua fama de torturador, obrigou-nos a dormir completamente nus no cimento [...] Fomos levados um por um para o corredor algemados. Lá cortaram nossos cabelos”.<sup>350</sup>

Antônio José Romão, frequentador do sítio de Carl Kohler durante o início da década de setenta, relatou sua vivência na comunidade Quiabo’s, experiência que durou cerca de seis meses:

---

<sup>346</sup> Idem.

<sup>347</sup> *O Dia*. Delegado declarou guerra aos cabeludos de Friburgo. 28 de novembro de 1970. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>348</sup> Idem.

<sup>349</sup> Idem.

<sup>350</sup> GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: 34, 1997. pp. 78.

Quando terminei o científico, hoje nível médio se não estou errado, fui convidado para conhecer o sítio do Carlinhos, lá conheci o Doady, Mica, Carlinhos, Juninho e outros que já moravam lá. O Bini morava no centro. Achei estranho porque a polícia havia cortado o cabelo completamente careca em todos os homens, para poderem saber se havia ou não chegado alguém novo no grupo e eventualmente eles iam lá no sítio para conferir e eu tinha de me esconder no mato para não ficar careca também. No sítio ficávamos espalhados em três casas simples. O Carlinhos ficava na casa dele, junto com Doady, Mica, a galera ficava nas outras casas.<sup>351</sup>

Após este episódio em Nova Friburgo, as filmagens foram retomadas no mês de dezembro em Santo Antônio de Pádua, onde o grupo encontrou novos conflitos como noticiou o *Correio da Manhã*: “A equipe do filme Geração Bendita quase foi linchada ontem, pelos moradores de Santo Antônio de Pádua, no norte fluminense, que não se conformaram com a tomada de cenas eróticas nas ruas da cidade”.<sup>352</sup>

O filme foi finalizado e apresentado à Turma de Censura de Diversões Públicas em outubro de 1971: “Os censores não só não gostaram do título, mas impuseram o corte de várias cenas, tornando o filme pequeno demais e quase incompreensível,”<sup>353</sup> como declararam os envolvidos na produção ao *Jornal do Brasil* em junho de 1973. Novas cenas foram rodadas para substituir os 40 minutos vetados pela censura,<sup>354</sup> e o nome do filme foi alterado para “*É isso aí bicho*”, nome que consta no catálogo da cinemateca brasileira. Além disto, a película foi liberada para exibição apenas em janeiro de 1973, após novos cortes.<sup>355</sup> Muitas destas questões se devem as diversas cenas onde o grupo de hippies integrado por rapazes e moças é exposto nu no sítio Quiabo’s. Como observa Paulo Cesar de Araújo “No Brasil, especialmente nos chamados anos de chumbo, que compreendem todo o período do governo Médici (1969-1974), a referência explícita à sexualidade era identificada como um ato de subversão”.<sup>356</sup> De acordo com o general Antônio Bandeira, diretor da Polícia Federal durante o governo Médici: “a nossa preocupação era moral. Mulher pelada não podia”.<sup>357</sup>

Em tom documental e hiperbólico em relação a abrangência do filme, o *trailer* do longa-metragem anunciou:

<sup>351</sup> Depoimento concedido ao autor por Antônio José Romão através de e-mail. 19 de dezembro de 2014.

<sup>352</sup> *Correio da Manhã*. *Erotismo irritou famílias*. 2 de dezembro de 1970. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>353</sup> VIANY, Alex. *Jornal do Brasil*. *As aventuras de um filme “hippie”*. 5 de junho de 1973. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>354</sup> Informação presente na contracapa do DVD do filme lançado em 2007 pela produtora Light and Dreams.

<sup>355</sup> O filme recebeu o certificado de censura 71649 em 12 de janeiro de 1973, qualificando-o como impróprio para menores de 18 anos. Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acessado em 13 de janeiro de 2014.

<sup>356</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 353.

<sup>357</sup> Idem.

Surge o cinema livre, feito por uma geração simples, divertida, humana, bela e inteligente. “Delegado interrompe filme e hippie e ordena: corta!” O mundo inteiro comentou o fato. “Artistas presos e cabeças raspadas”. Onde está o perigo hippie? Eles só querem paz e amor. Você vai fundir a cuca bicho! Venha curtir uma com a gente. Uma vida com paz e amor, a curtição de um som puro, fizeram de Geração Bendita o filme mais comentado do ano. Você precisa saber de verdade o que é viver numa filosofia sem preconceitos e sadia.

A obra de Carlos Bini anunciada como “o primeiro filme hippie brasileiro” não foi o longa-metragem nacional pioneiro a abordar a temática da contracultura, que influenciava setores da juventude brasileira desde meados da década de sessenta. O filme “*Meteorango Kid: o herói intergaláctico*”,<sup>358</sup> lançado em 1969, já havia abordado o comportamento hippie anteriormente.

Salvyano Cavalcanti de Paiva, no papel de “Bonequinho do Globo” - personagem presente no editorial de cinema do periódico, responsável por avaliar os filmes em cartaz -, na edição de 9 de junho de 1973, em uma extensa crítica intitulada “*Não dá pra curtir*”, classificou a obra cinematográfica dirigida por Carlos Bini como um “subfilme”, criticou o roteiro do longa-metragem, além de tecer os seguintes comentários bastante alinhados ao discurso do delegado Amil Rechaid:

Segundo o que está na tela, o hippie é um desocupado eterno ou, no mínimo, um biscateiro, um trabalhador sem qualificações: ora faz serviços domésticos, ora cultiva rosas de propriedades alheias, ora vende quinquilharias em praça pública, sem pagar impostos. Segundo o que está na tela, também o hippie é um refinado vagabundo: nômade, lacônico e tartamudeante desadaptado sem programa na vida, tendo horror a qualquer responsabilidade, sem rumo. E se não é careta, é cara-de-pau: o tempo todo, quando não está no fumacê – que dá pra entender, a despeito dos cortes colaboracionistas dos censores -, está cantando à toa, fazendo um barulho infernal, dentro da cidade ou no campo, dando cambalhotas e dançando feito um doído.<sup>359</sup>

“*É isso aí bicho*” permaneceria pouco tempo em cartaz, até que em junho de 1973 as cópias do filme fossem recolhidas pela Polícia Federal.<sup>360</sup> Em entrevista concedida aos alunos de comunicação social da Universidade Candido Mendes no campus de Nova Friburgo em 2008, Carl Kohler afirmou ter sido preso meses após a liberação do filme e obrigado a assinar uma confissão no DOPS, cujo conteúdo desconhecia até aquele momento.<sup>361</sup> Nesta ocasião, ele e o assistente de produção Carlos Doady Teixeira permaneceram na prisão por cerca de

<sup>358</sup> *Meteorango Kid: o herói intergaláctico*. Brasil. 1969. Diretor: André Luiz Oliveira.

<sup>359</sup> *O Globo*. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Não dá pra curtir*. 9 de junho de 1973. Recorte presente no acervo da cinemateca do MAM/RJ. Caixa Geração Bendita.

<sup>360</sup> MARTINS. Thamyres Dias Saldanha. *É Isso Aí, Bicho*: narrativas sobre o filme Geração Bendita no Jornal A Voz da Serra durante a ditadura militar. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2009. p. 3.

<sup>361</sup> MARTINS. *Op. Cit.* p. 4.

quarenta dias, de acordo com o relato. Nos registros do DOPS presentes no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), é possível encontrar documentação que indica a investigação por parte da superintendência de serviços de informações da Polícia Federal em relação aos envolvidos na produção do filme. No documento confidencial endereçado a Secretaria de Estado da Segurança Pública (SSP) pelo delegado Alladyr Ramos Braga do Centro de Informações da Polícia Federal, em 28 de setembro de 1973, é solicitada “valorosa colaboração no sentido de informar a este Serviço os antecedentes políticos, sociais e criminais dos nominados [Kohler, Doady e Mellinger], bem como qualificação dos mesmos”. Assim como “Tudo que constar nessa DOPS sobre o filme “É ISSO AÍ BICHO” [sic].<sup>362</sup> Em 6 de dezembro do mesmo ano, a SSP enviou detalhadas informações sobre os produtores, assim como do diretor de fotografia, reportando também que Carl Kohler “viajou para Genova no dia 27/10/1973, a bordo do navio Cristoforo Colombo da Cia. Italmar [sic] com escritório na Avenida Presidente Vargas n. 542, levando nesta viagem, uma cópia do filme para tentar vendê-lo”.<sup>363</sup> Em janeiro do ano seguinte a Divisão de informações do DOPS informou que Mellinger “foi alvo de sindicâncias por parte deste DOPS em 1966, aberta face ao encontro de certa quantidade de material explosivo [...] o epigrafado, interrogado declarou [...] que o material encontrado sob os escombros era destinado a produzir efeitos cinematográficos [...] foi o referido processo mandado arquivar.”<sup>364</sup>

No ano de 1982, Carlos Bini permanecia sendo investigado, o nome do diretor integrava uma listagem nominal que de acordo com o documento produzido pelo Centro de informações do Exército (CIE), intitulado “Infiltração nos órgãos de comunicação social”, buscava relacionar militantes e simpatizantes de organizações subversivas integrantes dos “Órgãos de Comunicação Social”. Carlos Bini é classificado como “simpatizante esquerdista”, integrante da equipe de jornalistas do *Jornal da Serra* e ex-diretor do *Jornal de Friburgo* no documento que alerta: “O trabalho de propaganda adversa, desenvolve-se em todos os setores de comunicação social [...] agem concorrentemente no sentido da deterioração do imagem do Governo das Forças Armadas perante a opinião pública”. A lista

---

<sup>362</sup> “Pedido de busca SP/SAS 2115 referência 0529/73 SI/SR/GB – R.2137/73”. Departamento de Polícia Federal. 28 de setembro de 1973. Rio de Janeiro. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: DOPS. Notação 197. Caixa 871. p. 143.

<sup>363</sup> “Resposta ao Pedido de busca SP/SAS 2115 referência 0529/73 SI/SR/GB”. Secretaria de segurança pública. DOPS. 6 de dezembro de 1973. Rio de Janeiro. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: DOPS. Notação 197. Caixa 871. p. 138.

<sup>364</sup> “REF. PB. SP/SAS n. 2115/73 – (Prot 6227/73-DI)”. Divisão de Informações do DOPS. 10 de janeiro de 1974. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: DOPS. Notação 197. Caixa 871. p. 135.

nominal também conta com personalidades como Carlos Imperial (contestador/agitador), o ator Mario Lago (esquerdista) e Chico Buarque (Contestador).<sup>365</sup>

“*É isso aí bicho*”, encontrou um público reduzido devido ao amadorismo da produção, precariedade da distribuição, assim como os constantes cerceamentos sofridos, porém atualmente o filme é exibido ocasionalmente na programação do Canal Brasil, além de estar disponível no site Youtube,<sup>366</sup> onde uma nova geração de espectadores tem acesso à obra. Isto foi possível devido ao trabalho de restauração da película realizado em 2002 por Carlos Doady. O produtor Lucien Mellinger havia depositado os negativos do filme hippie no final dos anos setenta na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Doady tentou reaver o longa-metragem décadas depois, porém não sabia onde o rolo que continha os negativos estava armazenado. Então após vasculhar diversos lugares sem conseguir sucesso, procurou a cinemateca localizada no Aterro do Flamengo, onde conheceu Hernani Heffner, curador de documentação do MAM. Heffner encontrou os negativos tempos depois, em meio a centenas de outros filmes não catalogados, dentro de uma lata sem grandes especificações, onde havia apenas a palavra “Geração”. Após isto, foram anos de trabalho para que o filme fosse restaurado através de diversos processos como a conversão da película para o formato digital, telecinagem e retoques de coloração.<sup>367</sup> O áudio também necessitou ser restaurado, além da obra ter passado pelo processo de remasterização.

No dia 31 de maio de 2007 foi realizada uma sessão especial do Cine Clube Tela Brasilis na Cinemateca do MAM, onde finalmente foi lançado o DVD do filme,<sup>368</sup> contando com a presença dos produtores, do diretor Carlos Bini e de músicos da banda *Spectrum*. Se “*Geração Bendita*” não possuía prestígio durante a primeira metade da década de setenta, passadas mais de quatro décadas desde a realização da obra, atualmente o filme recebe reconhecimento. Na referida exibição realizada pelo MAM, a obra foi promovida com a seguinte consideração por parte da organização: “Rever o filme mais de trinta anos depois de realizado faz pensar não no projeto que ficou para trás, mas sim em suas possibilidades que ainda permanecem e permeiam a sociedade, muito longe dos modismos.”<sup>369</sup> Posteriormente, o longa-metragem foi exibido na Cinemateca Brasileira em São Paulo e fez parte da mostra “O

<sup>365</sup> “Pedido de busca n. 347 F/82”. Centro de informações do Exército (CIE). Assunto: “Infiltração nos órgãos de comunicação social”. 1º de novembro de 1982. Rio de Janeiro. APERJ. Setor: Confidencial. Notação 28. Maço 3. Caixa 383. p. 218.

<sup>366</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2sRckAAPcU>. Acessado em 4 de novembro de 2014.

<sup>367</sup> Depoimento concedido ao autor por Hernani Heffner. 12 de julho de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>368</sup> O DVD tinha como objetivo alcançar visibilidade internacional, possuindo assim a opção de sete legendas, incluindo a de idioma japonês.

<sup>369</sup> Folder de divulgação da sessão de “*Geração Bendita: é isso aí bicho*” de Maio de 2007 do Cineclubes Tela Brasilis.

rock no cinema brasileiro”, realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, no ano de 2011 no Rio de Janeiro.



**Figura 16.** Prospecto do filme apresentando o nome alterado para “É isso aí bicho”, enviado pela Secretaria de Estado da Segurança Pública ao Departamento de Polícia Federal da Guanabara, anexado ao pedido de busca SP/SAS n. 2115 Ref. PB 529/73 – SI/SR/GB. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: DOPS. Notação 197. Caixa 871. p. 136.

**Figura 17.** Carlos Bini operando uma câmera durante a gravação do filme. Acervo pessoal da família Bini.

Retomando as questões relacionadas à cobertura jornalística que envolveu “*Geração Bendita*”, diferente do que ocorreu nos periódicos cariocas *O Dia*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, entre outros que noticiaram os fatos sucedidos com Carlos Bini, a banda *Spectrum* e demais membros da produção, a mídia de Nova Friburgo não conferiu destaque a estes acontecimentos. O jornal *A Voz da Serra*, principal periódico da cidade, ignorou o assunto durante novembro, mês em que ocorreram as prisões. O silêncio só foi cessado no final de dezembro quando o jornalista Pedro Paulo Cúrio, utilizando o pseudônimo W. Robson avaliou o diretor Carlos Bini em sua coluna, que tinha como objetivo fazer homenagens às pessoas que se destacaram naquele ano:

Para Carlos Bini, cineasta da jovem geração. Idealista em eterna ebulição. Com a inteligência que Deus lhe deu, soube aproveitar um caso de polícia na mais completa máquina publicitária em torno do seu filme *Geração Bendita*, que segundo o linguajar dos nossos filhos: Vai ser um barato.<sup>370</sup>

<sup>370</sup> ROBSON. W. (Pedro Paulo Cúrio) apud MARTINS. *Op. Cit.* p. 8.

A abordagem foi bastante concisa, considerando que a prisão dos hippies havia ocorrido há quase um mês. De fato nada foi explicado em relação ao imbróglio que envolveu os hippies e a produção do filme. A “máquina publicitária” mencionada por Pedro Paulo Cúrio, possivelmente se refere ao fato de Carlos Bini ter declarado aos jornais metropolitanos que iria processar o delegado Amil Rechaid.

O caso voltou a ser noticiado na edição da *Voz da Serra* de 30 de janeiro do ano seguinte:

Que a rapaziada friburguense fique “baratinada” com a providencial vassourada de Amil Rechaid, em prol da moralização de nossos costumes, até raivosa batendo com as perninhas, tão somente porque o Delegado não está ligado na dêles... – Afinal de contas, são jovens amadurecendo nesta intranqüila metamorfose de uma juventude que ainda pergunta pra onde vai.

O que não perdoamos é a inconcebível revolta de certos pais tidos como “prafrentex”, que se consideram ofendidos com a aplaudida ação daquela autoridade, que com as suas “batidas-blitzes” tanto incomoda os seus adoráveis filhinhos. Êstes, minha gente, estes não tenham a menor dúvida, estão realmente com a cuca totalmente fundida, no linguajar maroto dessa gente nova e em ebulição. Como se pode reprovar, repudiar, combater um trabalho tão útil oportuno em prol da coletividade friburguense? Amyl vem procedendo uma ação digna de elogios gerais. Fiscaliza tudo. Aconselha. Repreende. Prende os salafrários. A então rendosa “indústria” dos mendigos turistas, já se sente profundamente abalada em sua estrutura de abuso aos corações moles de Friburgo. [...] A “gang” do tóxico explora outras bandas, sabendo que subir a serra com ele aqui é uma temeridade. [...] Aplaudimos, sem reservas, Amyl Rechaid [...] Merece êle dos pais sensatos o mais decidido apoio. Faz êle muito bem em mostrar o sol a nascer quadrado àqueles que tentam botar um “arco íris na moringa” de uma juventude tão bela como sói ser a nossa.<sup>371</sup>

O tom moralista e ambíguo do jornalista Pedro Paulo Cúrio, o mesmo que no mês anterior havia elogiado a “jovem geração”, desta vez caracteriza os jovens de forma estereotipada, referindo-se a “rapaziada” como “salafrários” da classe média e alienados. Diferente do repúdio aos jovens, a atitude do Rechaid é elogiada “sem reservas”.

Delegado de longa data na cidade, Rechaid possuía grande reputação em Nova Friburgo, frequentemente era enaltecido pelo jornal *A Voz da Serra* como demonstra uma matéria publicada em fevereiro de 1960: “Amil Rechaid limpou a cidade. Após um período tenebroso em que a inoperância policial chegou a seu limite máximo, dado o material humano que a dominava, a população agora respira um ar de tranquilidade, gerado pela absoluta confiança na ação da autoridade”.<sup>372</sup> As questões presentes na fala de Pedro Paulo Cúrio de

<sup>371</sup> *A Voz da serra*. CÚRIO. Pedro Paulo. *Na tonga da mironga do cabuletê!* 30 de janeiro de 1971 apud MARTINS. *Op. Cit.* p. 10.

<sup>372</sup> *A Voz da serra*. Edição de 7 e 8 de fevereiro de 1960. Disponível em <http://www.avozdaserra.com.br/colunas/8/3256/a-voz-da-serra-7-e-8-de-fevereiro-de-1960> . Acessado em 12 de dezembro de 2014.

certa forma demonstram o aspecto autoritário daquela sociedade. Em “*Cidadania a porrete*”, o sociólogo José Murilo de Carvalho caracteriza isto como “função do cacete”, capaz de dissuadir os que fogem do espírito nacional de cooperação e patriotismo. “O porrete é para quebrar o gênio rebelde e trazer de volta ao rebanho todos os extraviados”.<sup>373</sup>

Esta perseguição aos hippies não era restrita à cidade serrana, neste período era comum que os jovens que manifestassem comportamentos contraculturais vissem “o sol nascer quadrado”, como anunciou a revista *Veja* de março de 1970 na matéria “*Hippies sem paz*”:

[...] a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de duzentos deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e doze foram expulsos de sua minifeira na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um.<sup>374</sup>

Fato semelhante ocorreu em Búzios, como informou a edição de janeiro de 1971 da revista *Intervalo*: “soldados chegaram de surpresa e perseguiram os hippies pelas ruas da cidade. Muitos tentaram se esconder, mas todas elas foram vasculhadas e os cabeludos foram levados para a cadeia de Cabo Frio, em grandes caminhões”.<sup>375</sup> Afinal, conforme salientou Marcos Napolitano, os hippies eram citados nos prontuários da censura militar como um conjunto menos perigoso que os comunistas, porém digno de vigilância.<sup>376</sup>

Um famoso caso de truculência policial envolveu os integrantes do grupo “*Os Doces Bárbaros*”, formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. No dia da apresentação de estreia do quarteto na cidade de Florianópolis, a polícia invadiu os quartos do hotel onde os baianos estavam hospedados. Como resultado desta operação Gilberto Gil e o baterista Chiquinho Azevedo foram presos: “pego em flagrante delito cortando a erva maldita [...] [um] ídolo incontestado da juventude não pode fazer co-apologia da droga”.<sup>377</sup> Como resultado, Gil foi condenado a tratamento psiquiátrico “como medida necessária e de urgência”.<sup>378</sup>

<sup>373</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania a porrete*. In: *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Itatiaia/INL. 1984. p. 309.

<sup>374</sup> *Veja*, n. 76, 4 de março de 1970. p. 70.

<sup>375</sup> *Intervalo*. *Presa a filha de Carlos Manga*. n. 419. Janeiro de 1971 apud ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2003. pp. 133-134.

<sup>376</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História, v. 24, n.º 47, São Paulo. 2004. p. 108.

<sup>377</sup> Acusações proferidas no julgamento de Gilberto Gil in *Doces Bárbaros, Os*. Brasil. 1978. Dir: Jom Tob Azulay.

<sup>378</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2003. p. 138.

Até mesmo integrantes da classe artística sentenciavam repressões rigorosas em relação aos hippies, em entrevista ao *Pasquim* Waldick Soriano declarou: “Hippie é marginal, é maconheiro, é safado. Eu sou contra [...] Se eu fosse presidente da República já tinha mandado baixar o pau em todos eles. E nos bandidos também.”<sup>379</sup>

Em relação aos hippies de Nova Friburgo, o tom moralista apresentado anteriormente no jornal *A Voz da Serra* permaneceria em sintonia com o “Brasil grande” entoado pelos militares, “o país que vai pra frente” do lema “ame-o ou deixe-o”. Uma nota publicada no dia 6 de fevereiro no jornal *Voz da Serra*, explica o silêncio reservado ao caso envolvendo os hippies da comunidade Quiabo’s: “À imprensa cabe o papel de evitar o sensacionalismo, encarando o problema em ângulos essenciais sobriamente. Vamos enaltecer a juventude produtiva, a que ama o país e seu desenvolvimento. Aquela que não é notícia, mas precisa ser”.<sup>380</sup>

Como resultado de todo este processo envolvendo a produção cinematográfica, o sítio Quiabo’s teve que ser colocado à venda pela família Kohler para cobrir os gastos e prejuízos decorrentes das filmagens e a banda *Spectrum*, mesmo com o disco gravado não voltou a se apresentar em Nova Friburgo. O grupo realizou apresentações nas noites de Ipanema, porém sem sucesso. Por fim os integrantes da banda voltaram a participar de outra produção de Carlos Bini: “*Guru das sete cidades*”, gravado durante três meses no Piauí no ano de 1972. O diretor manteve-se fiel a temática da contracultura, abordando a cultura hippie, junto a outros elementos como o ocultismo e a velocidade das motocicletas, influência do filme “*Sem Destino*”,<sup>381</sup> dirigido e protagonizado por Dennis Hopper em 1969. De acordo com Carlos Bini, as músicas deste projeto foram realizadas pela banda *Spectrum* “com outra formação, porém mantendo a base da banda, fizeram a trilha sonora do novo filme. Agora com mais recursos, mais maduros, responsáveis. A onda de Paz e Amor ainda continuava e debaixo deste clima iniciamos a produção”.<sup>382</sup> “*Guru das Sete Cidades*” estreou no Rio de Janeiro no Cine Odeon em 1973, mesmo ano do lançamento de “*Geração Bendita*”. Depois desta experiência a banda *Spectrum* chegou ao fim e os integrantes se dispersaram.

Assim como as bandas *Módulo 1000* e *A Bolha*, o grupo formado em Nova Friburgo, foi mais uma das centenas de bandas formadas em solo brasileiro que observou a derrocada de seus lançamentos, após o sucesso advindo do “circuito de bailes”, sendo redescoberto décadas

<sup>379</sup> *O Pasquim*, n. 155. 20 de junho a 25 de junho de 1972. In: SOUZA, Tárík de. (Org.). *Op. Cit.* p. 48.

<sup>380</sup> *A Voz da serra. Avós da Serra*. 6 de fevereiro de 1971 apud MARTINS. *Op. Cit.* p. 10.

<sup>381</sup> *Sem Destino* (Easy Rider). EUA. 1969. Dir: Denis Hopper.

<sup>382</sup> BINI, Carlos. *Guru das Sete Cidades*. Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/guru.htm> . Acessado em 4 de novembro de 2014.

depois. Através da banda *Spectrum* é possível observar que o rock, a contracultura, assim como suas expressões sociais e estéticas não estavam restritas aos grandes centros e metrópoles, inseriam-se também no interior. Diferente dos artistas observados anteriormente, o grupo não chegou a participar de festivais e programas televisivos, o fato de ser uma banda do interior contribuiu para isto, já que não possuía integração e inserção suficiente nos eventos musicais relacionados ao rock que eram realizados na capital.

Mais de trinta anos depois da gravação do disco, o funcionário público aposentado José Luiz Caetano relatou ao *Jornal do Brasil*: “Chorava de alegria e tristeza. Sentia um arrepio ao ver a amplitude do trabalho que tínhamos feito. E tudo se perdera no vento, jogado em alguma prateleira.”<sup>383</sup> Apesar do LP e do filme não terem sido um fenômeno da indústria fonográfica e cinematográfica, ambos produtos possuem relevância como documentos de uma época de conflitos e utopias envolvendo a contracultura.

#### **2.4. Serguei: Woodstock, cabarés e Rock in Rio**

Sérgio Augusto Bustamante nasceu no Rio de Janeiro em 1933, filho de Heloísa e Domingos Bustamante, um executivo da empresa de tecnologia IBM, passou alguns anos da juventude morando na em Long Island nos Estados Unidos. Após o retorno ao Brasil no ano de 1955, trabalhou como bancário e comissário de bordo antes de realizar seus primeiros trabalhos como músico.

Sergio passou a infância na rua Santa Alexandrina no bairro Rio Comprido e adolescência na Tijuca e Copacabana, até finalmente ir morar com a avó materna aos 14 anos, onde cursou parte do ensino médio na instituição *Roslyn High School*. Nos Estados Unidos, passou a ter contato com o *blues*, *boogie woogie*, *jazz*, e *rhythm and blues*, adotando como principal inspiração Ray Charles que já havia lançado diversos *sigles* de sucesso entre o final dos anos quarenta e início dos anos cinquenta como “*Confession Blues*” e “*Baby Won’t You Please Come Home*”. Devido a estas influências, antes de retornar ao Brasil, onde de fato concluiu os estudos, formou com os amigos de Long Island a banda *The Centaurs*, participando assim de festivais estudantis.

De volta ao Brasil, após concluir os estudos, cedeu à vontade dos pais que queriam ver o filho em uma carreira promissora, desta maneira Sergio Augusto passou por uma breve experiência nos escritórios do Banco Boavista: “eu achava aquilo tão monótono, tão chato que

---

<sup>383</sup> ESSINGER. Silvio. *Op. Cit.*

eu entrei no elevador, ficava passeando de elevador, brincando. Saltava no outro andar, sumia, aí me mandaram embora.”<sup>384</sup> O segundo trabalho de Sergio foi na Panair do Brasil, onde trabalhou como comissário de bordo, devido ao inglês fluente e motivação impulsionada pelas viagens que poderia realizar ao redor do mundo. Posteriormente exerceria a mesma função na Varig, onde também foi demitido após expressar comportamentos andrógenos, incompatíveis com a conduta de um profissional da aviação, de acordo com seus superiores:

[...] eu quis conhecer o mundo mesmo e fui ser comissário de bordo. Panair do Brasil, aquela maravilha. Depois veio a ditadura militar e acabou com a Panair [...] Eu era um ótimo comissário, só que nos pernoites eu comprei uma peruca preta de franja, botava óculos Ray-Ban daquele pequeno, vestia e ia curtir com os hippies lá no Greenwich Village, passava na cara do comandante e todo mundo que estava jogando cartas assim na entrada do hotel: “olha aquele louco ali”.<sup>385</sup>

Erasmus Carlos conheceu Sergio neste período anterior à carreira artística e descreve a impressão em relação ao comissário na autobiografia “*Minha fama de mau*”: “Conheci-o na ponte aérea Rio-São Paulo, como o oficial de bordo [...] Usava camisa branca impecavelmente engomada, gravata e calça azul-marinho, mas já mostrava ousadia com suas lentes de contato azul-turquesa espetaculosas”.<sup>386</sup>

A carreira artística de Sergio Augusto Bustamante teve início em 1966. Com produção do organista Ed Lincoln, e a alcunha de Sergei (grafado sem a letra u nos primeiros trabalhos), gravou o compacto simples “*As alucinações de Sergei*”/ “*Eu não volto mais*” pelo selo Equipe, onde foi acompanhado pelo conjunto *The Youngsters*,<sup>387</sup> um dos grupos que embalavam os jovens no programa *Jovem Guarda*. O lado A do compacto consistia em uma versão de “*Les hallucinations d’Edouard*”, um sucesso do cantor francês Jean-Michel Rivat, já a segunda música foi uma canção de discurso nacional-popular composta por Orlandivo e Ed Lincoln. “*Eu não volto mais*” foi muito executada na Rádio Tamoio que neste período com o slogan “Música, exclusivamente música” atraía o público jovem através de programas como *Agente B-7* e *Space Music*.

Este primeiro trabalho do artista demonstra algumas das características da discografia de Serguei: temas em sintonia com a contracultura estadunidense e europeia, através de incipientes gravações à veicular tais assuntos no Brasil, assim como a interpretação de

<sup>384</sup> Depoimento concedido por Sergio Augusto Bustamante (Serguei) ao autor em 2 de julho de 2014, Saquarema.

<sup>385</sup> Idem.

<sup>386</sup> CARLOS, Erasmo; LICHOTE, Leonardo. *Minha fama de mau*. Objetiva: Rio de Janeiro. 2008. p. 167.

<sup>387</sup> *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Op. Cit. Verbete Serguei*. Acessado em 25 de abril de 2014.

canções compostas por colaboradores como Paulinho Machado e Luiz Carlos Sá, artista que futuramente participaria do trio de rock rural<sup>388</sup> *Sá, Rodrix & Guarabyra*. Desta forma, durante a trajetória musical, o cantor seguiria como interprete através de esparsos compactos que não se tornariam grandes êxitos comerciais, contudo devido as provocantes apresentações realizadas nos palcos e programas de televisão, Serguei passou a despertar a atenção de curiosos e entusiastas dos novos comportamentos relacionados ao rock e à contracultura, através do visual andrógono, longos cabelos, maquiagem e rebolado, anos antes do surgimento da banda *Secos e Molhados*, em um período onde os conjuntos da *Jovem Guarda* usavam comportados terninhos.

Em 1967 o artista recebeu destaque na revista *Intervalo* ao protagonizar uma cena incomum: o cantor subiu na estátua do “Pequeno jornaleiro”, na época localizada na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro. Descalço e com o rosto maquiado, defendeu a liberdade de imprensa, o “direito de ser jovem e feliz” e criticou a guerra. Evocando assim valores da contracultura, no contexto em que as manifestações contra a Guerra do Vietnã eclodiam nos EUA. Na imagem presente no periódico é possível observar Serguei segurando um cartaz com as seguintes palavras:

Abaixo o convencionalismo. Viva a liberdade, viva a alegria, viva a vida!!!  
Proclamo a autenticidade e direito de ser jovem e feliz. Chega de guerra, chega de tristeza, chega de medo. A Era Nova chegou!!! Viva o Rio, viva os “Beatles”! Lanço meu grito de vida e meu protesto jovem. Sergei.<sup>389</sup>

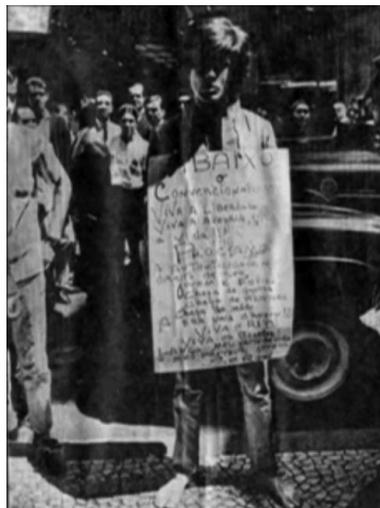
Sobre este episódio o cantor declarou: “todos éramos comunistas mesmo sem sermos. Uma vez a polícia do DOPS me parou em 1967, e eu estava com uma jaqueta do Mao Tsé-Tung, descalço, protestando em plena ditadura militar”.<sup>390</sup> Fato que demonstra a dicotomia em relação aos adeptos da contracultura, por um lado caracterizados por observadores conservadores e pelo governo militar como transgressores, chegando até mesmo a serem taxados de comunistas, generalização utilizada para denominar sujeitos tidos como subversivos. Enquanto por outro lado, eram classificados pelos militantes das esquerdas como alienados que cultuavam símbolos imperialistas.

<sup>388</sup> O rock rural absorveu influências do *folk* e da música *country* internacional e incorporou estas estéticas a toada caipira, utilizando linguagem poética que aborda temas referentes a vida no campo.

<sup>389</sup> *Intervalo, Serguei protesta descalço*, 1967. p. 52. Recorte presente no acervo pessoal de Serguei, disponível no “Templo do Rock” em Saquarema.

<sup>390</sup> Entrevista concedida à revista *Ragga* em 27 de junho de 2011. Disponível em <http://sites.em.com.br/ragga/> . Acessado em 15 de outubro de 2013

Em relação as circunstancias ocorridas na Avenida Rio Branco, onde Serguei realizou seu “protesto jovem”, outro fator que deve ser observado diz respeito à idade do artista que possuía 33 anos quando a matéria foi publicada na revista *Intervalo* no ano de 1967, enquanto Luiz Paulo Simas e Daniel Cardona Romani do *Módulo 1000* possuíam respectivamente 19 e 20 anos, e Renato Ladeira, Arnaldo Brandão, Gustavo Schroeter da *Bolha* possuíam entre 15 e 16 anos. Esta diferença de idade remete a frase utilizada por Zuenir Ventura no livro “1968: o ano que não terminou” ao relacionar o psicanalista Hélio Pellegrino aos personagens que protagonizaram novos comportamentos neste período: “uma geração não é feita de idades, e sim de afinidades”.<sup>391</sup> Embora haja disparidade em relação às idades dos artistas, assim como diferenças em relação às vivencias cotidianas, onde por exemplo, alguns ainda frequentavam a escola e viviam com os pais enquanto outros estavam inseridos no mercado de trabalho e possuíam filhos, a identificação em relação ao pertencimento à juventude e seus comportamentos associados à contracultura permeiam as diversas trajetórias observadas nesta dissertação.



**Figura 18.** Sergio Augusto Bustamante (Serguei) durante o período em que era comissário de bordo. *Trip*, dezembro de 2002. p. 96.

**Figura 19.** Serguei realizando protesto na Avenida Rio Branco. *Intervalo*, 1967. p. 52. Recorte presente no acervo pessoal do cantor.

Em 1968 Serguei lançou pela Continental o compacto simples “*Eu sou psicodélico*”, composição de Carlos Cruz e Emanuel Rodrigues de temática contracultural, expondo os terrores da guerra fria. Neste mesmo ano, a gravadora continental lançou a coletânea “*A grande jogada e a margarida*”,<sup>392</sup> incluindo duas faixas do cantor: “*Eu sou psicodélico*” e

<sup>391</sup> VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. São Paulo: Planeta. 2008. p. 7.

<sup>392</sup> Vários artistas. Long Play. “*A grande jogada da margarida*”. Continental. 1968.

“*Maria Antonieta sem bolinhos*”, em meio a artistas como Stelinha, Sergio Murilo, Milena, Fernando Pereira e Didier. No ano seguinte, através do selo Orange Discos, Serguei lançou outro compacto simples, acompanhado pelo conjunto carioca *The Cougars*, famoso no “circuito de bailes”, com as músicas “*Alfa Centauro*” e “*Aventura*”.<sup>393</sup> O artista iniciou a década de setenta na gravadora Polygram com o compacto simples “*O burro cor-de-rosa*”/ “*Ouriço*”, produzido por Nelson Motta.

Durante os anos sessenta, em diversas ocasiões Serguei retornou ao EUA. Em 1963 morou em Greenwich Village, onde realizou diversas apresentações noturnas, agradando o público com suas performances, roupas extravagantes e rebolado nos numerosos bares do bairro boêmio. Em agosto de 1969, então com 36 anos, Serguei foi um dos espectadores do “*Festival de Woodstock*”, realizado no Estado de Nova York. O cantor descreve o ambiente:

Minha avó ficou desesperada. Eu fui com uns amigos de carro para uma fazenda longe [...] é uma vila como Saquarema [...] um amigo meu tomando banho no lago com a namorada pelada, passavam crianças brincando, ali passava um cara pelado, junto com a mulher de minissaia andando, ali outra mulher num vestido de baile, a outra com uma minissaia.<sup>394</sup>

Entre os anos de 1970 e 1971, antes de despontar na televisão, Serguei realizava shows em cabarés da zona sul do Rio de Janeiro, estabelecimentos que recebiam a denominação eufemística de “boate” pelos artistas que se apresentavam, devido a marginalização que poderiam vir a sofrer. Ambientes onde diversos artistas iniciaram suas carreiras, assim como se apresentavam artistas que estavam distantes da mídia: “eu cantava num buraco chamado *New Holliday*, no porão 73 do Leme/Copa. Cantava coisas como “*Satisfaction*” e “*Tropicália*”, abria o show da Darlene Glória”.<sup>395</sup> Neste período, além da atriz Darlene Glória, no *New Holliday* se apresentavam regularmente Alcione, o *crooner* Tony Tornado e o humorista Costinha. O radialista e *disc jockey* Big Boy, descreveu uma das apresentações de Serguei no *New Holliday* em sua coluna *Top Jovem* no jornal *O Globo*: “Serguei acaba com a festa indo de James Brown até Caetano Veloso, num ritmo frenético e vibrante. Várias vezes o palco da boate é invadido pelas fãs, impressionadas com o feeling vocal do cantor”.<sup>396</sup>

<sup>393</sup> *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Op. Cit. Verbetes Serguei.*

<sup>394</sup> Depoimento concedido por Sergio Augusto Bustamante (Serguei) ao autor em 2 de julho de 2014, Saquarema.

<sup>395</sup> *Trip. Janis Joplin: Summertime.* n. 81, agosto de 2000. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/81/janis/home.htm> . Acessado em 20 de setembro de 2014.

<sup>396</sup> DUARTE. Newton (Big Boy). *Saquem bem a cara desse boneco. O Globo.* 20 de fevereiro de 1970. p. 13

Neste período o cantor passa a frequentar famosas atrações da televisão, entre estes, os conservadores programas de Silvio Santos, Chacrinha, Flávio Cavalcanti e *Quem tem medo da verdade*, de Carlos Manga onde constantemente era achincalhado devido ao seu comportamento, músicas e aparência: “eu sofri muito porque tinha que ser Wanderley Cardoso, Jerry Adriani”.<sup>397</sup> No referido programa de Carlos Manga, realizado na TV Record, participou do “tribunal” onde os convidados eram acusados, defendidos e julgados por um júri composto por personalidades da época. Na semana anterior à exibição do programa em que participaria, foi veiculada a seguinte vinheta apresentando o cantor ao público: “Eu sou o Serguei, estarei no próximo programa para falar sobre a filosofia jovem, sobre filosofia hippie e o poder jovem”.<sup>398</sup> No programa, o cantor interpretou um repertório eclético, composto por “Irene”, de Caetano Veloso, “What’d I Say” de Ray Charles e “Aquarius”/“Let the Sunshine”, música presente no espetáculo teatral “Hair”. Como resultado, foi acusado de “hippie sujo” pelo júri e finalmente condenado.<sup>399</sup> Nem Roberto Carlos recebeu tratamento mais cordial quando participou do programa de Carlos Manga em 1970, período em que apresentava sucessos como “As Curvas Da Estrada de Santos” e “Sua Estupidez”, após abandonar o visual de cabelo alisado utilizado até o final de 1968, que buscava remeter aos conjuntos ingleses, recorrendo assim nesta nova fase a uma aparência semelhante a dos hippies, através de vestimentas e acessórios como calças boca de sino, coletes de couro, grandes cordões, pulseiras e diversos anéis, além de utilizar gírias presentes no vocabulário hippie como “bicho”, “joia”, “barra” e “limpeza”.

Roberto Carlos naquele ano havia declarado: “não sou apenas a favor do movimento hippie, sou um deles também. Quero um mundo melhor, um mundo sem guerras, sem lutas, um mundo cheio de paz, compreensão e felicidade”.<sup>400</sup> O “rei” da juventude, recebeu as seguintes acusações no programa:

Embora, considerando o extraordinário talento do cantor e compositor Roberto Carlos, somos obrigados a pedir ao júri a sua condenação, por ele sempre ter se furtado a pronunciamentos no momento em que a juventude mais precisava de seu líder. Pedimos a condenação de Roberto Carlos por influenciar negativamente a juventude brasileira com sua maneira de trajar.<sup>401</sup>

<sup>397</sup> Depoimento concedido por Sergio Augusto Bustamante (Serguei) ao autor em 2 de julho de 2014, Saquarema.

<sup>398</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

<sup>399</sup> CANESTRELLI, DIAS; RIDOLFI. *Op. Cit.* p. 201.

<sup>400</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 389.

<sup>401</sup> *Quem tem medo da verdade*. Exibido originalmente em 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0YTYegWa7U8> . Acessado em 24 de outubro de 2014.

Silvio Santos, o “advogado de defesa” de Roberto Carlos, contra-argumentou:

As acusações, sinceramente falando, são acusações muito frágeis: “Roberto Carlos usa roupa colorida, Roberto Carlos fez com que a juventude usasse colares, usasse medalhões, usasse anéis, usasse o amarelo, o vermelho e o azul”. Disseram até que essa juventude talvez por causa de Roberto Carlos estivesse se desmasculinizando, estivesse afeminada. Ora, desde quando a roupa, desde quando os colares, desde quando os anéis desmasculinizam o homem?<sup>402</sup>

Em 1973, Serguei foi eleito no Programa Flávio Cavalcanti o pior cantor do ano, recebendo assim o “Troféu Policarpo”.<sup>403</sup> Devido à forma extravagante como se comportava em programas populares da TV, ocorreu a cristalização da imagem do cantor como uma figura exótica e sem discernimento, embora Serguei demonstrasse consciência em relação ao lugar que ocupava na televisão, esfera observada pelo artista como um espaço privilegiado para demonstrar seu trabalho a uma audiência muito maior que a alcançada nos shows que realizava no Rio de Janeiro, como relatou a Carlos Alberto Pavão<sup>404</sup> em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Atitude oposta à ingenuidade que Millôr Fernandes observou em relação ao cantor após uma das apresentações do artista no programa de Flávio Cavalcanti:

Millôr Fernandes por exemplo disse pra mim: “isso é ridículo, Flávio Cavalcanti expõe você a esse ridículo”. Ele nunca me expôs ao ridículo, eu sempre tive a consciência [...] eu estava em uma vitrine que era o vídeo, a televisão. É a mercadoria exposta, é o artista para todo mundo que está do lado de fora olhando [...] tinha que ficar ali, expor o meu trabalho, então não me interessa as críticas do Flávio Cavalcanti e do júri do Flávio, interessava que eu estava mostrando o meu trabalho para dez milhões de pessoas na época [...] eu ganhei muita promoção, era uma figura muito vista, muito divulgada pela imprensa, pela televisão principalmente<sup>405</sup>

Após diversas participações no programa de Flávio Cavalcanti, no ano de 1972, quando já estava bastante popular entre os espectadores, Serguei procurou a equipe de produção de Silvio Santos em São Paulo após receber um conselho do amigo Sérgio Murilo, um dos pioneiros do rock nacional, ao lado dos irmãos Celly e Tony Campello, responsável pelos sucessos “*Macianita*” (1959) e “*Broto Legal*” (1960). O programa exibido na Rede Globo em horário alugado pelo apresentador era um dos líderes de audiência nos domingos.

---

<sup>402</sup> Idem.

<sup>403</sup> *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Op. Cit. Verbete Serguei.*

<sup>404</sup> Carlos Alberto Pavão lançou discos relacionados a estética da *Jovem Guarda* durante a década de sessenta com o nome artístico Albert Pavão.

<sup>405</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

Assim, Serguei se apresentou ao auditório predominantemente feminino, exibindo lentes azuis, pele bronzeada, pés descalços e calça preta de veludo. O cantor entrou ao vivo e logo chamou a atenção devido a aparência: “Fiz um sinal de v pro alto, muito louco. Quando eu entrei o auditório veio abaixo, berrava, berrava, berrava e gritava, e o Silvio fez o v também do outro microfone lá embaixo, olhou pra mim e perguntou: “o que é isso?”<sup>406</sup> A apresentação programada para durar cinco minutos, onde Serguei cantaria uma música, se transformou em mais de 40 minutos no ar: “Eu fiquei de cantar uma música, eu cantei três. Fábio que tinha ido para cantar Stella que estava na parada, e o outro, Leno, de Leno e Lilian, não cantaram, voltaram para casa e eu fiquei, cantei com orquestra.”<sup>407</sup> Desta maneira Serguei foi um dos artistas pioneiros no país a transpassar as fronteiras de gênero, movendo o corpo de forma ondulante e utilizando vestimentas dignas de gerar a pergunta “é homem ou mulher?”

Depois desta apresentação, o cantor passou a ser mais requisitado para apresentações televisivas e shows, devido à grande audiência obtida no programa dominical de Silvio Santos. Serguei tentou emplacar outra apresentação porém não obteve sucesso, posteriormente em um encontro informal com Silvio Santos, questionou o apresentador em relação ao motivo de não ser novamente convidado para o programa depois da audiência alcançada: “Silvio, se eu fui 45 minutos no ar no seu programa, coisa inédita em televisão [...] como é que eu não sou programado quase que constantemente no seu programa depois de ter acontecido o que aconteceu? [Serguei simulando a fala de Silvio Santos]: Serguei, a censura incomoda muito por sua causa”. O apresentador relatou à revista *Veja* uma situação de repressão moral similar ocorrida durante o governo militar: “Eu tinha um homossexual no júri, e o coronel Erasmo Dias – acho que foi ele – ligou pra mim e falou que eu estava dando mau exemplo. Tirei o jurado do ar”.<sup>408</sup> Fato que ia ao encontro das normas de boa conduta indicadas pelo ministro das comunicações Hygino Corsetti para aumentar a qualidade da programação televisiva: “um alto nível de moralidade, com a proibição de situações que exaltem, direta ou indiretamente, o erotismo, o alcoolismo e a inversões sexuais”.<sup>409</sup>

José Abelardo Barbosa, apresentador do programa *Buzina do Chacrinha*, um dos indicados pelo ministro na matéria da revista *Veja* como um mau exemplo de atração, por sua vez também teceu críticas moralistas em relação à performance de Ney Matogrosso, semelhante à presença cênica realizada por Serguei no programa de Silvio Santos. De acordo

<sup>406</sup> Idem.

<sup>407</sup> Depoimento concedido por Sergio Augusto Bustamante (Serguei) ao autor em 2 de julho de 2014, Saquarema.

<sup>408</sup> *Veja*. 17 de maio de 2000. Disponível em [http://veja.abril.com.br/170500/entrevista\\_silvio.html](http://veja.abril.com.br/170500/entrevista_silvio.html) . Acessado em 10 de dezembro de 2014.

<sup>409</sup> *As normas da boa conduta*. *Veja*. n. 193. 17 de maio de 1972. p. 85.

com Chacrinha, o grupo *Secos e Molhados* “deveria ser proibido pela Censura e pelo Juizado de Menores [...] é reboletivo, erótico e muito bichânico [...] Ney Matogrosso, o líder do trio é muito mais comprometedor, mais erótico que qualquer travesti”.<sup>410</sup> Em entrevista concedida ao *Pasquim*, o cantor Agnaldo Timóteo também demonstrou insatisfação em relação a comportamentos andrógenos nos palcos, desta vez o alvo foi Caetano Veloso: “O Caetano não tem postura no palco. Agora, vem com esse negócio de imitar veado – boneca né? Que fica mais distinto – e os caras dizem que ele é um gênio. Que isso? Isso não existe”.<sup>411</sup> A repressão de cunho moral também atingiu a banda *Ave Sangria* que teve seu LP de estreia censurado e recolhido em todo o território nacional devido a uma composição que uniu samba, chorinho e rock para contar um caso amoroso, entoado pelo vocalista Marco Polo em tom irreverente. O problema detectado pela censura foi em relação a quem a música estava endereçada: um homem, chamado “*Seu Waldir*”:

*“Seu Waldir, o senhor magoou meu coração/ Fazer isso comigo, Seu Waldir/ Isso não se faz, não/ Eu trago dentro do peito/ Um coração apaixonado batendo pelo senhor [...] Estou falando isso/ Pois sei que o senhor Está gamadão em mim/ Eu quero ser o seu brinquedo favorito/ Seu apito, sua camisa de cetim/ Mas o senhor precisa ser mais decidido/ E demonstrar que corresponde ao meu amor.”*<sup>412</sup>

Serguei passou as décadas de setenta e oitenta lançando compactos com hiatos cada vez maiores entre si, porém as apresentações continuavam em todo o Brasil, mesclando alguns de seus lançamentos com sucessos do grupo tropicalista e de bandas como *Rolling Stones* e *Beatles*, com este repertório participou de festivais como o “*Dia da criação*” em 1972 e “*Transa-Som-Folk-Rock-Pop no Sertão*” no ano seguinte.

A base de sua carreira foi amparada por apresentações em bares, casas noturnas e festivais, a produção de materiais fonográficos ao longo das décadas foi colocada em segundo plano. Os produtores e diretores da indústria fonográfica durante toda a trajetória do artista impuseram estéticas e temas distantes dos anseios do cantor que não observa os compactos lançados com entusiasmo:

Eu nunca gostei de cantar música do disco. Porque as músicas que eu gravei em disco, poucas, uma, duas, ainda pode dar palco, mas o resto é disco mesmo. Eu gosto de cantar “*With a little help from my friends*” com aquele arranjo do Joe Cocker, que no final eu vou para a bateria assim, e eu saio correndo cantando muito alto e

<sup>410</sup> *A Notícia*, 22 de fevereiro de 1974 apud ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2003. p. 67.

<sup>411</sup> *Pasquim*. n. 177, 21 de novembro a 27 de novembro de 1972. In: SOUZA, Tárík de. (Org.). *Op. Cit.* p. 185.

<sup>412</sup> LP “*Ave Sangria*”. *Op. Cit.*

caio de joelhos e bato assim. O pulo que levanta a plateia. Isso aí é arte do rock and roll [...] Eu não dou atenção ao disco como eu deveria dar, eu quero estar nos palcos [...] meu negócio mesmo é cantar e dançar para o público<sup>413</sup>

Após uma longa trajetória, foi na metade da década de oitenta que o interprete passou a receber reconhecimento da crítica e do público de forma mais ampla. No ano de 1985, Serguei foi convidado para dar seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, tornando-se assim um dos artistas presentes no acervo “*Depoimentos para a Posteridade*”,<sup>414</sup> constituído a partir da gravação em áudio e/ou vídeo de narrativas prestadas por personalidades vinculadas a diversos setores da cultura, como Cartola, Chico Buarque, Clarice Lispector e Vinicius de Moraes.

Em 1990 desfrutando de certo prestígio, devido a longa carreira atrelada ao rock, o cantor participou na condição de *hors-concours* do concurso “Escalada do Rock”, realizado no Circo Voador, com anuência unânime do corpo de jurados, composto por jornalistas e pessoas associadas à música, televisão e gravadoras.<sup>415</sup> Fato que levou Serguei ao palco da segunda edição do “*Rock in Rio*” no Maracanã. No ano seguinte, no dia da apresentação, o *Jornal do Brasil* anunciou: “*Serguei: o show de sua vida*”. O texto inicia com as seguintes palavras: “Vocês não tem ideia da importância do dia de hoje para Serguei, que vai cantar após a apresentação da Orquestra Sinfônica Brasileira”.<sup>416</sup> Aos 57 o veterano Serguei realizou o show para um público estimado de cinquenta mil pessoas no dia em que se apresentaram Prince, Carlos Santana, Laura Finocchiaro e Alceu Valença. Junto à participação no “*Rock in Rio II*” veio o convite para gravar o primeiro LP, após mais de duas décadas de carreira, conforme anunciou o *Estado de São Paulo* na matéria “A tardia ascensão de Serguei”:

Serguei é um cinquentenário e controvertido (para não dizer maldito) roqueiro perdido no cenário carioca. Somente agora em 91, depois de ter sido convocado para o Rock in Rio II, que terá a oportunidade de lançar seu primeiro LP, pela BMG Ariola. Algo inconcebível para um cara que há mais de 20 anos dá o sangue por um estilo que ama com fé e já fez de tudo um pouco para estourar no cenário musical, não tendo conseguido quase nada.<sup>417</sup>

Desde então, Serguei com frequência permanece fazendo participações em programas televisivos, como por exemplo, o programa de Jô Soares, onde protagonizou diversas

<sup>413</sup> Depoimento concedido por Sergio Augusto Bustamante (Serguei) ao autor em 2 de julho de 2014, Saquarema.

<sup>414</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

<sup>415</sup> *A primeira escalada do Rock in Rio. Estado de São Paulo*. 4 de dezembro de 1990. Caderno 2. p. 3.

<sup>416</sup> *Jornal do Brasil*. 24 de janeiro de 1991. Recorte presente no acervo pessoal de Serguei, disponível no “Templo do Rock” em Saquarema.

<sup>417</sup> *Estado de São Paulo*. 12 de janeiro de 1991. p. 13.

entrevistas, tornando-se uma figura reconhecida pelo público durante os anos 1990-2000, devido ao comportamento extravagante e não necessariamente por suas produções musicais. Em 2011, aos 77 anos o cantor passou a apresentar seu próprio programa no canal Multishow, intitulado *Serguei Rock Show*, realizando apresentações musicais e entrevistas em sua casa/museu em Saquarema, o “Templo do Rock”,<sup>418</sup> local que já foi um dos principais pontos turísticos da cidade.

Serguei retornou a cena midiática a partir da década de noventa, construiu-se a aura de “lenda viva do rock”, alcunha utilizada repetidamente em matérias acerca do cantor, sendo lembrado de forma folclórica, ou até mesmo grotesca, como pode ser observado na matéria de Arthur Veríssimo publicada na revista *Trip*: “Poucos no Brasil incorporam tão bem o espírito dos anos 50, 60 e 70 como está síntese paranormal de Iggy Pop, Rod Stewart, Steve Tyler, Mick Jagger, Klaus Kinski, Bela Lugosi e Dercy Gonçalves”.<sup>419</sup> Nas palavras de João Henrique Schiler, autor da biografia “*Serguei: o anjo maldito*”: “[Serguei] já nasceu psicodélico, já saiu da mãe dele com a corda, a roupa indiana, cantando rock’n’roll, fazendo sinais, trejeitos e gestos.”<sup>420</sup> Marcelo Fróes, autor de “*Jovem Guarda: em ritmo de aventura*” avulta o pioneirismo do cantor ao assinalar que Serguei foi provavelmente o primeiro hippie brasileiro.<sup>421</sup>

Desta maneira, como é possível observar, Serguei possui uma carreira duradoura, não obstante, sua produção musical permanece uma incógnita, encoberta por tons maniqueístas e simplificações, resultado da narrativa construída através dos meios jornalísticos e pelo próprio artista acerca da trajetória e comportamentos que abarcam seis décadas. Assim, a trajetória do cantor traz à tona importantes questões intrínsecas a contracultura, através das temáticas abordadas, comportamentos e estéticas sonoras praticadas. Em relação a duradoura carreira associada ao comportamento juvenil e fracasso comercial, Nelson Motta - produtor do quarto compacto do cantor -, avaliou: “Não sei se ele é um cantor mesmo dentro dos mais elásticos e benevolentes critérios. Mas sei que é um artista – porque mantém acesa até hoje e cada vez mais a chama de se expressar para as jovens gerações”.<sup>422</sup> Serguei e Nelson Motta

---

<sup>418</sup> Espaço administrado pelo cantor, localizado em Saquarema. Foi construído em um terreno doado pela prefeitura e exibe jornais, revistas, peças de roupas, discos, livros, cartazes e diversos materiais sobre a trajetória artística de Serguei. No momento em que esta dissertação foi escrita o “Templo do Rock” estava fechado para o público, pois o cantor alegou que a prefeitura não estava repassando as verbas necessárias para a manutenção do local que nos últimos anos vem apresentando diversos problemas estruturais, exibindo várias paredes com infiltrações e necessitando de reformas.

<sup>419</sup> *O Mick Jagger brasileiro mora em Saquarema. Trip* n. 107, dezembro de 2002. p. 96.

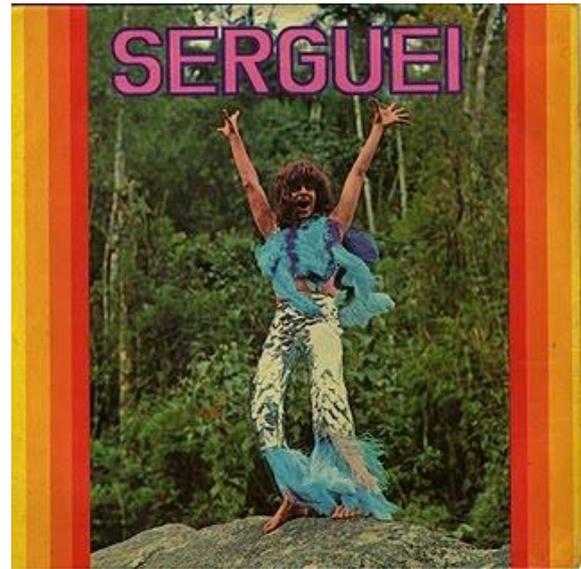
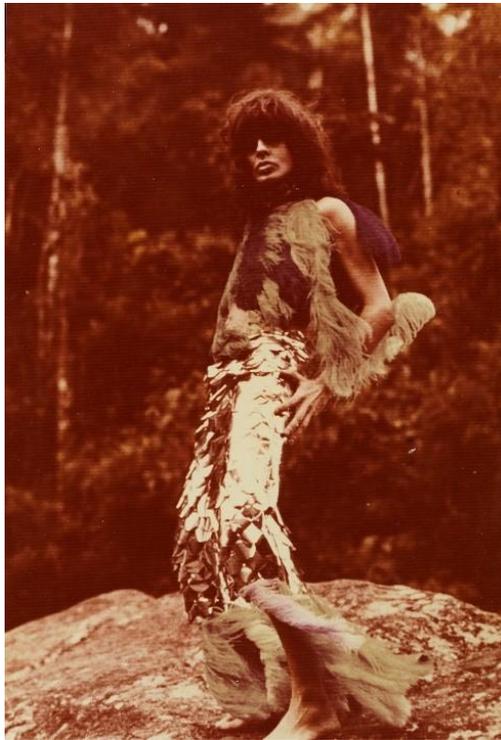
<sup>420</sup> SCHILER, João Henrique apud CANESTRELLI, DIAS e RIDOLFI. *Op. Cit.* p. 187.

<sup>421</sup> FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*. São Paulo: 34. 2000. p. 168.

<sup>422</sup> MOTTA, Nelson. *Música Humana Música*. São Paulo: Salamandra. 1980. p. 20.

mantiveram a relação de amizade após a parceria ocorrida em 1970, no ano de 1975, ano em que foi lançado o compacto *“Pegue Zê”/ “De sol a sol”*, o cantor enviou uma fotografia ao produtor musical, peça que integra o acervo do Museu da Imagem e do Som, onde posa com a mesma indumentária presente na capa do disco, apresentando uma expressão oposta a alegre iconografia impressa no compacto. No verso do retrato há uma estrofe escrita à mão que transparece as origens contraculturais e libertárias de Serguei, assim como o isolamento e melancolia do artista em relação a carreira:

*“Ave do paraíso real/ Pássaro solitário do Brasil/ Flor do campo liberdade-triste/ Expressão valente-nobre guerreiro/ Canto de paz”*<sup>423</sup>



**Figura 20.** Foto endereçada a Nelson Motta por Serguei em 1975. Coleção Nelson Motta, acervo do Museu da Imagem e do Som/RJ.

**Figura 21.** Capa do compacto simples *“Pegue Zê”/ “De sol a sol”*. Popsteel. 1975.

De acordo com o panorama referente à produção artística e comportamental onde os músicos relacionados a esta dissertação estão inseridos, é possível trazer à tona reflexões em relação a contracultura na contemporaneidade, a fim de compreender fatores e influências que motivaram as evocações manifestadas por gerações que sucederam os anos sessenta e setenta. Afinal, há um horizonte que aponta para o imaginário da contracultura, capaz de apresentar rupturas e continuidades do termo no século XXI. Também é importante realizar outros

<sup>423</sup> MIS/RJ. Acervo Nelson Motta.

questionamentos e observações, pois mesmo com a aparente homogeneidade de certas características do conceito no panorama global, a contracultura vivida no Brasil ditatorial possui elementos distintos dos que existiram em outros países. Por uma via houve a influência difusora de questões que foram colocadas naquele momento através dos meios de comunicação globais, por outra via ocorreram distinções que tornaram as manifestações *sui generis* em território brasileiro, questões que serão abordadas no capítulo seguinte.

### III

## NÃO FALE COM PAREDES: AS MÚSICAS E TEMÁTICAS DA CONTRACULTURA

Para compreender os elementos da contracultura expressos no Brasil, é essencial analisar os compactos e LPs de artistas e bandas inseridas neste contexto, observando assim quais temáticas eram abordadas nas letras, quais estéticas musicais eram utilizadas e quais músicas sofreram problemas com a censura. Abrangendo assim os elementos relacionados à contracultura e à realidade brasileira contidos nestas produções. Além disto, é significativo evidenciar e entender a inserção destes artistas na indústria fonográfica, assim como as questões que permitiram e moldaram as gravações das músicas.

A relação das bandas com as gravadoras nem sempre foi harmoniosa, é necessário compreender as peculiaridades do rock praticado neste período. Assim como analisar as matérias relativas aos artistas na mídia, afinal é importante observar onde havia espaço para estas bandas e como eram recebidas nos meios jornalísticos nas décadas de sessenta e setenta.

### 3.1. Rock e indústria

Devido às inovações tecnológicas e desenvolvimento da indústria cultural,<sup>424</sup> a música se tornou cada vez mais um elemento presente no cotidiano, principalmente a partir do século XX, devido ao crescimento vertiginoso da indústria fonográfica. Como observam os autores Steve Chapple e Reebee Garofalo, nos anos cinquenta com o aumento da produção industrial dos Estados Unidos, a economia foi estimulada de forma que ocorreu o crescimento do consumo de bens não essenciais, entre estes bens estão incluídos os discos.<sup>425</sup> Neste cenário de consumo interno irrompeu o *rhythm and blues*, um som negro e urbano. Este gênero foi responsável por romper a barreira da base social negra no mercado branco, abrindo caminho para o *rock and roll*, gênero de influência negra, popularizado por astros como Chuck Berry e Little Richard, assim como astros brancos como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis.<sup>426</sup> No início

---

<sup>424</sup> Esta pesquisa utiliza a terminologia indústria cultural em contraposição à cultura de massas. De acordo com Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, cultura de massas transmite a noção de absoluta espontaneidade vinda das massas. Já indústria cultural evidencia o papel do mercado inserido na lógica do capital.

<sup>425</sup> CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. *Rock & indústria: história e política da indústria musical*. Lisboa: Editorial Caminho. 1989. p. 15.

<sup>426</sup> Idem. p. 16.

as grandes gravadoras ignoraram tal fenômeno, porém a adesão acabou sendo inevitável devido aos sucessos comerciais alcançados pelo gênero musical.

Segundo Eric Hobsbawm, o embrião desta nova forma de pensamento está presente desde a década de cinquenta entre a juventude. O rock surgiu do gueto de catálogos de “raça”, dissolvendo assim a barreira segregadora para tornar-se um idioma de maior penetração entre os jovens.<sup>427</sup> Isto foi possível devido ao clima de prosperidade do pós-guerra que possibilitou entre alguns fatores o maior poder aquisitivo da juventude que entrou no mercado de trabalho, assim como a criação de grandes populações universitárias. Devido a esta demanda ocorreu a criação de um mercado voltado para a cultura jovem. O perfil até então conservador das gravadoras só mudaria na década de sessenta com a “Beatlemania”. Os Beatles e outros grupos britânicos causaram um êxito comercial tão impressionante que os empresários da indústria fonográfica perceberam que não poderiam mais ignorar determinados estilos musicais. De acordo com Ahmet Ertegun, fundador da Atlantic Records “Estava em jogo demasiado dinheiro para que o gosto pessoal se pudesse manter no assunto”.<sup>428</sup> Em relação ao consumo de discos, as vendas alcançariam o número de 277 milhões de dólares no ano de 1955, 600 milhões em 1959 e 2 bilhões em 1973.<sup>429</sup>

Como foi observado no primeiro capítulo, no decorrer da década de sessenta a contracultura trouxe aspectos inovadores à sociedade, neste contexto os novos grupos apresentavam comportamentos autênticos, proveniente das condições econômicas e sociais da década, assim o sucesso comercial de artistas do *folk rock* e da “invasão britânica” assegurou a divulgação dessas ideias para um maior número de pessoas.

As letras relacionadas à experiências psicodélicas, atração física e sexo, as roupas coloridas, a teatralização das apresentações, a incorporação de novos instrumentos às composições, a livre improvisação e experimentos que ocasionaram em músicas muito mais longas que o padrão *pop* existente até então, entre outros fatores, eram elementos que diferenciavam esta nova música de tudo que havia sido feito até o momento. Além disto, é necessário observar que muitos destes comportamentos fugiram ao poder dos executivos e empresários, afinal a contracultura apesar de ter sido utilizada amplamente pela indústria, para muitos jovens não possuía valor de mercado, pelo contrário, era a negação a este modelo econômico. Foram muitos os que inovaram e tocaram seus instrumentos nas ruas, longe dos padrões industriais. E mesmo analisando os atores da contracultura que se envolveram com a

---

<sup>427</sup> HOBBSAWM, Eric. *Op. Cit.* p. 324.

<sup>428</sup> FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social.* Rio de Janeiro. São Paulo: Record. 2002. p. 55

<sup>429</sup> CHAPPLE, Steve e GAROFALO, *Op. Cit.* p. 85.

indústria cultural, é inegável a mudança ocorrida na década de sessenta quando se observam as gravações e comportamentos da geração anterior.

No caso brasileiro, os artistas relacionados a esta pesquisa inserem-se no período da expansão da indústria fonográfica no país. O crescente deslocamento do eixo econômico para as áreas urbanas, assim como os constantes avanços tecnológicos propiciaram gradual aumento em relação ao consumo de bens como toca-discos, compactos e *Long Plays*. De acordo com Alberto Ribeiro da Silva:

Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. A indústria do disco cresce em faturamento, entre 1970 e 1976, em 1375%. Ao mesmo tempo, a venda de discos, no mesmo período, aumenta de 25 milhões de unidades para 66 milhões de unidades por ano. A produção de fitas cassete, uma novidade no Brasil, cresce de 1 milhão, em 1972, para 8,5 milhões em 1979.<sup>430</sup>

Luiz Carlos Maciel no ano de 1972 anunciou este êxito em uma das últimas edições do jornal *Rolling Stone*: “Vocês sabiam, por exemplo, que este ano, coincidindo com o aparecimento da *Rolling Stone*, a venda de discos de rock subiu em cerca de 70% neste país?”<sup>431</sup>

**Tabela I:** Venda de produtos da indústria fonográfica no Brasil 1968-1980 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LPs)<sup>432</sup>

<b>Ano</b>	<b>Unidades</b>
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, RJ: 03-95.

<sup>430</sup> SILVA. Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a Música Popular Brasileira sob Censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta. 1994. p. 20-21

<sup>431</sup> MACIEL. Luiz Carlos. *Rolling Stone*, n. 33, 12 de dezembro de 1972, p.2

<sup>432</sup> Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Rio de Janeiro, março de 1995. In: DIAS, Márcia Tosta. *Op. Cit.* p. 55.

Marcia Tosta Dias elenca os fatores que possibilitaram a expansão da indústria fonográfica. A autora ressalta que as gravadoras consolidaram *casts* estáveis através de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, assim como se solidificou a viabilidade da música juvenil através da *Jovem Guarda* que por sua vez trouxe à tona Roberto Carlos, um dos maiores vendedores de discos da indústria fonográfica brasileira.<sup>433</sup> Junto a esta consolidação, ocorreu a crescente profissionalização e expansão da mentalidade empresarial dos processos mercadológicos em relação à indústria de bens fonográficos, assim como em relação aos grandes espetáculos,<sup>434</sup> ou seja, os artistas gradualmente abandonam as características amadoras. Outro fator importante diz respeito a nova estratégia mercadológica que buscou privilegiar a produção de LPs em detrimento de compactos simples e duplos na virada da década de sessenta para a década de setenta:

Um segundo fator diz respeito a chegada definitiva do LP, no início dos 70, e as mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico. A indústria, que movimentava o mercado com compactos simples e duplos (57% dos discos vendidos em 1969 e 36% em 1976), com a instituição do LP pode restringir gastos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos. A partir de então, verifica-se o decréscimo do consumo de compactos [...]<sup>435</sup>

A consolidação dos *casts* nas gravadoras tem relação direta com este fator, afinal o LP trouxe mudanças estratégicas adotadas pela indústria. Assim, foi atribuída maior importância ao artista<sup>436</sup> e o produto final, o LP, passou a ser visto como um trabalho de autor. Outro elemento importante para a expansão da indústria fonográfica foi a isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), implementado em 1967, assim empresas transnacionais que possuíam vínculos com empresas nacionais que as representavam, passaram a instalar-se no país.<sup>437</sup> Como é possível observar, ocorreram investimentos referentes à infraestrutura, assim como a mundialização de referências culturais na música brasileira, propiciando maior agilidade aos processos instaurados pela indústria fonográfica.

---

<sup>433</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Op. Cit.* p. 55.

<sup>434</sup> *Idem.* p. 56.

<sup>435</sup> *Idem.*

<sup>436</sup> PAIANO, Enor. *Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECAIUSP, 1994. p. 210.

<sup>437</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Op. Cit.* p. 59.

**Tabela II:** Venda de compactos simples e duplos no Brasil 1969-1989 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LPs)<sup>438</sup>

Ano	Compactos (simples e duplos)	LP
1969	11.067	6.588
1975	13.213	16.995
1979	17.372	38.252
1981	11.360	28.170
1985	4.208	32.578
1989	89.7	56.724

Fonte: ABPD, RJ: 03-95

No Brasil, o incremento nas vendas não era proporcional em relação ao gênero rock como observou Ana Maria Bahiana ao cotejar as vendas do rock e de outros gêneros populares como a *Soul Music* e *Discotheque* na década de setenta:

o rock – com um consumo numericamente baixo (os grandes vendedores estrangeiros do gênero, como os grupos Rolling Stones e Led Zeppelin, atingiram, no Brasil, marcas medíocres de vendagem, entre as 10 e as 30 mil cópias, no máximo, com uma saída média, mensal, entre 2 e 5 mil unidades vendidas [...]) Num momento posterior, a soul music e a música de discotheque [...] consumidas em escala alta (principalmente a discotheque, cujos exemplares atingiram piques de venda muitas vezes superiores à casa das 100 mil cópias).<sup>439</sup>

Este fator referente a rentabilidade do rock influenciou a maneira como as gravadoras relacionaram-se com as bandas nacionais, questão que será abordada ao longo do capítulo.

### 3.2. O rock underground e a indústria fonográfica

O gênero rock obteve vendas modestas ao longo das décadas exploradas por esta dissertação, conquistando vendagens expressivas apenas em determinadas ocasiões. Os primeiros êxitos nacionais ocorreram com a *Jovem Guarda* na década de sessenta, alavancando as carreiras de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, *Golden Boys*, *Os Incríveis*, entre outros. No ano de 1968 a *Jovem Guarda* tem sua derrocada, a última transmissão do programa ocorreu em junho, porém Roberto Carlos, o maior ídolo da atração,

<sup>438</sup> Associação Brasileira dos Produtores de Discos, Rio de Janeiro, março de 1995. In: DIAS, Márcia Tosta. *Op. Cit.* p. 56.

<sup>439</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Importação e assimilação: rock, soul e discotheque.* In: *Anos 70: Música Popular.* Rio de Janeiro: Europa. 1979. p. 41.

não participava do programa desde janeiro,<sup>440</sup> desta maneira durante a década seguinte, o cantor seguiria na trilha do sucesso, obtendo êxitos ainda maiores com temáticas românticas através de performances onde passou a ser acompanhado por uma *big band*, obtendo sucesso de crítica e público, em detrimento dos outros artistas relacionados a *Jovem Guarda*.

Apesar das modestas vendagens de compactos e LPs de rock, ao longo da década de setenta, é possível citar o grupo *Secos e Molhados*, Raul Seixas e a banda *O Terço* como artistas que utilizaram o gênero como linguagem e alcançaram vendagens expressivas, assim como espaço na mídia. Estes artistas venderam respectivamente 800 mil, 600 mil e 500 mil cópias<sup>441</sup> dos LPs “*Secos e Molhados*”<sup>442</sup> (1973), “*Gita*”<sup>443</sup> (1974) e “*Criaturas da noite*” (1975).<sup>444</sup> Experiências como estas demonstram que existia um filão concernente ao rock na indústria fonográfica, fator observado desde a segunda metade da década anterior quando o principal produto vinculado aos grupos de rock eram os compactos simples e duplos.

Como observa Sean Stroud, com o sucesso do grupo *Secos e Molhados* em 1972, e o perfil de classe média de músicos de rock como Raul Seixas e Walter Franco, o restrito grupo de fãs do gênero no Brasil começou a ampliar, desta forma, as mudanças culturais ocorridas no exterior estavam finalmente ocorrendo no país.<sup>445</sup> Por isto, diversas bandas assinaram contratos com grandes e pequenas gravadoras sem conquistar sucessos expressivos. De fato, a grande maioria alcançou apenas públicos diminutos e pouco espaço na mídia. Em relação ao LP de maior êxito do *Terço*, o já mencionado “*Criaturas da noite*”, o empresário Mário Buonfiglio expôs as diversas recusas por parte das gravadoras para produzir o disco:

Levei a fita para uma gravadora que não tinha nada a ver [com o trabalho do Terço], a companhia discográfica Copacabana. Eles lançavam os maiores bregas da época [...] Mas tinha um maluco lá, chamado Sam, um gringo argentino ligado ao rock do seu país, que gostou do trabalho e disse: “Vamos lançar isso.”<sup>446</sup>

Sobre este percurso, o guitarrista Sergio Hinds, observando pouca capacidade de inserção no mercado fonográfico, declarou a *Revista Pop* em setembro de 1975: “A gente começou a achar que o nosso trabalho estava sendo boicotado. Afinal, o lançamento do nosso

<sup>440</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 183.

<sup>441</sup> *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Op. Cit.* Verbetes *Secos e molhados*, *Raul Seixas e O Terço*. Acessado em 9 de julho de 2014. A título de comparação, a fim de mensurar as vendagens citadas, os LPs de Roberto Carlos de 1971, 1972, 1973, 1974 e 1976 venderam respectivamente 630 mil, 732 mil, 750 mil, 800 mil e 1 milhão cópias. In: ARAÚJO. *O Réu e o rei*. São Paulo: Cia das letras. 2014. pp. 11-71.

<sup>442</sup> LP “*Secos e Molhados*”. Continental. 1973.

<sup>443</sup> LP “*Gita*”. Philips. 1974.

<sup>444</sup> LP “*Criaturas Da Noite*”. Copacabana. 1975.

<sup>445</sup> STROUD, Sean. *Op. Cit.* p. 60.

<sup>446</sup> BUONFIGLIO, Mário apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 289.

disco abre um precedente. É o primeiro LP de rock brasileiro totalmente produzido pelo grupo, sem interferência nenhuma de gravadoras”.<sup>447</sup> Dois anos antes os pernambucanos Lula Côrtes e Lailson gravaram o LP “*Satwa*” de forma independente, utilizando as instalações da gravadora Rozenblit. O disco instrumental, com pequenas incursões vocais, de influência *folk* e psicodélica, permeado pelo tricórdio de Lula Côrtes, uma cítara marroquina e o violão de 12 cordas de Lailson, tornou-se um marco da contracultura nordestina, porém ao contrário do LP do *Terço*, possuiu alcance extremamente reduzido devido a tiragem diminuta e distribuição substancialmente regional.

A banda *The Bubbles*, uma das principais atrações nos clubes cariocas passou a frequentar os diversos programas de televisão destinados ao público jovem nos anos sessenta. Além da competência capaz de atrair grandes públicos aos bailes causando notoriedade ao grupo, um fator importante foi a influência dos pais de Cesar e Renato Ladeira, o radialista Cesar Ladeira e a atriz Renata Fronzi, personalidades da época. Através deles foi dada a chancela para que os quatro rapazes se apresentassem em diversos programas de televisão, como foi observado anteriormente. Após a participação no programa *TV Fone* veio o convite da gravadora carioca Musidisc<sup>448</sup> para realizar o primeiro compacto.

Gravado em agosto de 1966, o compacto simples<sup>449</sup> trouxe duas versões de músicas internacionais, prática muito corrente neste período através dos artistas da *Jovem Guarda*: “*Porque sou tão feio*” e “*Não vou cortar o cabelo*”, trazendo à tona temáticas juvenis relacionadas a rebeldia. De acordo com Nelio Rodrigues, este trabalho passou despercebido, assim como recebeu parca divulgação por parte da Musidisc.<sup>450</sup> Também na Musidisc, a banda foi utilizada como apoio do ator Grande Otelo na música “*O doutor e a babá*” no compacto<sup>451</sup> que também possuía a música “*Lapa 67*”. Sem perspectiva de gravar materiais próprios, em 1968 os artistas acompanharam Márcio Greyck na gravação do segundo LP do cantor nos estúdios da Phillips. Desta experiência veio a oportunidade de gravar um compacto pela Phillips com as músicas “*Ob-la-di, ob-la-da*” e “*Honey pie*” dos *Beatles*, seguindo novamente a prática em voga de realizar versões de sucessos internacionais. O compacto foi arquivado, assim como o resultado final da empreitada seguinte, onde mais uma vez

<sup>447</sup> RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 288.

<sup>448</sup> Localizada na Rua Joaquim Silva na Lapa, a Musidisc foi fundada pelo cantor Nilo Sergio e funcionou como gravadora de 1952 a 1971, produzindo cerca de 500 discos.

<sup>449</sup> *The Bubbles*. Compacto simples. “*Não vou cortar o cabelo*”/ “*Porque sou tão feio*”. Musidisc. 1966.

<sup>450</sup> RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 49.

<sup>451</sup> Grande Otelo. Compacto simples. “*O doutor e a babá*”/ “*Lapa 67*”. Musidisc. 1966.

participaram como banda de apoio: o LP “*Vida e obra de Johnny McCartney*” do cantor Leno, produzido por Raul Seixas em 1970 e considerado anticomercial pela gravadora CBS.<sup>452</sup>

A oportunidade de lançar outro compacto simples viria em 1971, quando a banda passou a responder pelo nome *A Bolha*, abandonando assim as temáticas e estéticas da *Jovem Guarda*. Com a participação no “*VI Festival Internacional da Canção*” promovido pela TV Globo, *A Bolha* foi convidada para gravar a canção que havia defendido, intitulada “*18:30*”. Os festivais televisivos eram bastante competitivos e funcionavam como importantes vitrines, como observa Edu Lobo: “Nós todos compositores guardávamos a nossa melhor música para os festivais da Record. Pra nós aquilo era como se fosse uma final de campeonato de futebol”.<sup>453</sup> O resultado da exposição nos festivais gerava assim contratos com gravadoras que buscavam novos artistas e compositores, este aspecto está presente no texto integrante da compilação do “*V Festival Internacional da Canção*”:

Novos nomes aparecem e tornam-se populares da noite para o dia. Compositores já consagrados concorrem em igualdade com principiantes e têm a oportunidade de confirmar seu prestígio. Isso acontece todo ano, durante o Festival Internacional da Canção Popular, onde se misturam tôdas as tendências, estilos e recursos para atrair a atenção de público e júri.<sup>454</sup>

A música “*18:30*” foi acompanhada por “*Sem nada*” e lançada pela gravadora Top Tape.<sup>455</sup> Na capa os rapazes são expostos com roupas coloridas, cabelos compridos e adereços típicos da contracultura como um medalhão e calças “boca de sino”, demonstrando assim a nova postura também traduzida através da sonoridade e temas das canções.

Em 1971 a banda também participou do compacto duplo da cantora Maria da Graça Burgos, que até então assinava a maioria das capas de seus produtos de forma enxuta: Gal. O compacto duplo produzido por Roberto Menescal apresentou as canções “*Sua Estupidez*”, “*Você Não Entende Nada*”, “*Zoológico*” e “*Vapor Barato*”.<sup>456</sup> O quarteto havia trabalhado com Gal Costa no ano anterior em uma bem sucedida temporada na boate Sucata no Rio de Janeiro, e executou as músicas “*Zoológico*”, composição de Gilberto Gil e Capinan e “*Vapor Barato*” de Jards Macalé e Waly Salomão. Até então a banda já havia passado pelas gravadoras Musidisc, Phillips e CBS (com Leno), demonstrando assim importantes inserções

<sup>452</sup> RODRIGUES. *Op. Cit.* 2014. p. 117.

<sup>453</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2006. p. 208.

<sup>454</sup> Vários artistas. Long Play. *Festival Internacional da Canção Popular: parte internacional*. Polydor. 1970.

<sup>455</sup> “*Sem nada*”/ “*18:30 - parte I - Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóóóó - parte II*”. Top Tape. 1971.

<sup>456</sup> Gal Costa. Compacto duplo. “*Sua Estupidez*”/ “*Você Não Entende Nada*”/ “*Zoológico*”/ “*Vapor Barato*”. Philips. 1971.

na indústria fonográfica, embora acumulasse participações onde era coadjuvante. A oportunidade de gravar o LP viria dois anos depois.

Outra banda carioca, o *Módulo 1000*, seguiu um caminho com certas distinções em relação *A Bolha*. Como era comum neste período, as gravadoras normalmente não arriscavam lançar LPs de artistas estreantes, desta maneira o grupo também iniciou a carreira fonográfica através de compactos simples. Diferente da *Bolha*, o *Módulo 1000* não chegou a gravar músicas com a estética difundida pela *Jovem Guarda*, a banda só chegaria a produção de seu primeiro compacto em 1970, período em que a *Jovem Guarda* havia perdido grande parte do poder de influência em relação ao rock produzido no Brasil. Com a difusão do *Tropicalismo* no final da década anterior, havia o anseio por parte dos artistas e das gravadoras de unir a música *pop* internacional a regionalismos nacionais. Assim, através do contato com os compositores Sergio Fayne e Vitor Martins, o grupo chegou a gravadora Odeon para gravar o compacto “*Big mama*”/ “*Isto não quer dizer nada*”. De acordo com a matéria “À procura de um som”, publicada na *Folha da tarde*:

Sergio, ex-integrante do Bossa 4, e Vitor, queriam, através de suas composições encontrar uma nova forma de expressão dentro da música popular brasileira. Eles desejam algo que fosse resultado de uma mistura de diferentes ritmos brasileiros, como o samba, o xaxado, a moda de viola, o baião, etc. e imaginaram o pessoal do Módulo 1000 [...] <sup>457</sup>

A dupla possuía uma música gravada por Erasmo Carlos, intitulada “*Gloriosa*”<sup>458</sup> e maior familiaridade com a indústria fonográfica. Assim, além de lançar o compacto com um som bastante distinto da estética praticada pelo grupo, devido a orientação dos compositores, o *Módulo 1000* gravou outras duas canções em parceria com a dupla: a já citada “*Gloriosa*” e “*Cafusa*”, que como diz o nome, buscava trazer a miscigenação através da estética que fundia instrumentos elétricos a percussão do samba.

O compacto observado como promissor pelo jornal *Folha da tarde*<sup>459</sup> não obteve repercussão. “*Gloriosa*” e “*Cafusa*” foram lançadas em duas compilações da gravadora, divididas com outros artistas: “*Juventude*”, que trazia o *cast* da Odeon voltado para a música jovem e “*V Festival Internacional da Canção Vol I*” que abrangia as canções classificadas para o festival transmitido pela TV Globo em 1970, entre elas a vencedora “*BR-3*”, defendida por Toni Tornado e *Trio Ternura*. Estas coletâneas demonstram a circularidade e diálogo existentes entre as diversas influências e estéticas sonoras produzidas no meio artístico, que

<sup>457</sup> À procura de um som. *Folha da Tarde*. 6 de março de 1970 apud RODRIGUES, Nelio, 2014. *Op. Cit.* p. 148.

<sup>458</sup> Erasmo Carlos. Long Play. “*Erasmo Carlos e Os Tremendões*”. RGE. 1970.

<sup>459</sup> *Folha da Tarde*. 31 de agosto de 1970 apud RODRIGUES, Nelio, 2014, *Op. Cit.* p. 149.

por sua vez foram absorvidas pela indústria fonográfica. Assim, podemos observar a relação híbrida que o rock alcançou no panorama presente neste período, utilizando uma expressão muito corrente na época entre os entusiastas da contracultura, o rock “transou” com as mais diversas influências musicais existentes. Também é possível observar um diálogo tenso entre os artistas e a indústria fonográfica que não conseguia compreender o gênero rock e seu espaço no meio musical. A coletânea “*Juventude*” demonstra esta questão, enfileirando faixas que realizavam uma miscelânea capaz de unir artistas como Adriana, Bobby di Carlo, Deny e Dino, João Luiz, Eduardo Araújo, *Golden Boys*, *Trio Esperança* e Silvinha - artistas identificados a *Jovem Guarda* -, ao *Módulo 1000*, banda que possuía como matriz o som da contracultura estadunidense e britânica e que apresentava em suas gravações canções bastante avessas ao que praticava nos palcos. O guitarrista Daniel Cardona Romani observa estas características e concessões necessárias: “você pode imaginar Módulo 1000 junto com Eduardo Araújo, junto com Silvinha, com Deny e Dino? [...] naquela época ninguém conseguia gravar, ninguém”.<sup>460</sup>

Estar atrelada a uma grande gravadora como a Odeon trouxe a possibilidade de participar da compilação “*Underground*” que unia também as bandas *A Tribo*, *Som Imaginário* e *Equipe Mercado*. Cada vez mais os integrantes do *Módulo 1000* se aproximavam da concretização de um LP próprio, capaz de exprimir a essência estética da banda. Desta vez as músicas presentes no disco seriam composições dos integrantes da banda: “*Curtíssima*” e “*Ferrugem e foligem*”, ambas influenciadas pelo *Tropicalismo*.

A edição de 16 de janeiro de 1971 do *Correio da manhã* publicou: “Mariozinho Rocha está produzindo na Odeon um LP com figuras undergroundianas da Pindorama. O plano do disco é um barato [...] quatro minutos para cada um deles fazer o que lhes der na cuca, contando que saia na fita e passe na censura”.<sup>461</sup> De fato o LP não passou na censura, foi vetado devido ao nome: “*Underground*”, que não agradou a TCDP.<sup>462</sup> Por consequência, o título do LP foi alterado para “*Posições*”, nome capaz de dar conta da proposta do LP: unir quatro bandas de sonoridades, poéticas e influências distintas, a fim de apresentar ao público composições contraculturais. O *Correio da manhã* finalmente noticiou no mês de julho: “*Underground*, o LP proibido que a Odeon deixou de lançar há três meses foi liberado pela

<sup>460</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>461</sup> *Correio da manhã*. 16 de janeiro de 1971 apud RODRIGUES, Nelio, 2014, *Op. Cit.* p. 155.

<sup>462</sup> Idem. p. 156.

censura”.<sup>463</sup> Não é difícil compreender porque a palavra foi vetada, como observa Luís Carlos Maciel, na época editor do jornal contracultural *Flor do Mal*:

[...] underground é uma palavra que tá se usando já há alguns anos para designar uma coisa que é um fenômeno social, que começou a acontecer nos países industrializados do mundo ocidental [...] Uma característica desse movimento histórico-social, que pode ser ligado a outras, na história etc e tal, é a característica de ser uma consciência crítica radical da sociedade e que, naturalmente, por tê-la, era marginalizado, ou se não marginalizavam [...]<sup>464</sup>

Antônio Bivar na matéria “*É duro ser udigrudi*”, publicada no *Pasquim* trouxe outra referência ao termo:

*Underground* é tudo aquilo que (ainda) está por baixo, do ponto de vista classe média da palavra [...] Todas as minorias se juntam pra que o que está por baixo suba à tona. Numa reunião do Gay Power em Nova York, um travesti agressivo, segurando um microfone fállico na mão, exige os direitos de andar travestido na rua. Ele fala aos berros diante de uma plateia constituída de entendidos, Black Panthers, Woman’s Liberation, hippies e atônitos [...] Este foi um exemplo de underground.<sup>465</sup>

Deste modo, o termo integrante do vocabulário dos adeptos da contracultura estava inserida entre as palavras tidas como subversivas no período ditatorial brasileiro, não sendo bem vista pelos censores.

Luís Carlos Sá do *Correio da Manhã* classificou o trabalho como “um ponto firme e bem marcado da nova música brasileira”.<sup>466</sup> O produtor musical e jornalista Júlio Hungria não poupou elogios ao novo lançamento da Odeon, para ele o LP deveria:

[...] ser recebido como um disco manifesto de uma nova música brasileira. Aberta como o próprio título do LP sugere (são quatro posições diferentes dentro de um mesmo contexto), ampla no campo da pesquisa, internacionalista sem preconceitos, superbrasileira, mas sem nacionalismos. E principalmente nova. Um disco indispensável [...] Poderá, no futuro, assumir a importância de um *Chega de Saudade*.<sup>467</sup>

Como pode ser observado, o crítico musical Júlio Hungria situou “*Posições*” ao lado do influente LP bossanovista de João Gilberto,<sup>468</sup> lançado em 1959 também pela Odeon, disco responsável por influenciar e ampliar o interesse musical de artistas como Caetano Veloso,

<sup>463</sup> *Correio da manhã*. 12 de junho de 1971 apud RODRIGUES, Nelio, 2014, *Op. Cit.* p. 156.

<sup>464</sup> BOTTINO, Cícero. *Bondinho. Underground*. Março de 1972. In: COHN, Sergio; JOST, Miguel (Orgs.). *Op. Cit.* p. 143.

<sup>465</sup> BIVAR, Antônio. *É duro ser udigrudi. Pasquim* n. 79. Dezembro de 1970. P. 15.

<sup>466</sup> SÁ, Luís Carlos. Texto presente na contracapa do LP. Vários artistas. Long Play. “*Posições*”. Odeon. 1971.

<sup>467</sup> HUNGRIA, Júlio. *Jornal do Brasil*. 4 de julho de 1971 apud RODRIGUES, Nelio, 2014, *Op. Cit.* p. 156.

<sup>468</sup> João Gilberto. Long Play. *Chega de Saudade*. Odeon. 1959.

Gilberto Gil, Chico Buarque e Roberto Carlos durante a juventude, assim como realizou uma comparação com o LP “*Tropicalia ou Panis et Circencis*”.<sup>469</sup> LP lançado em 1968 que reuniu Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, *Os Mutantes*, Gal Costa, Nara Leão, Torquato Neto, entre outros artistas, e propôs ser o manifesto do *Tropicalismo*, movimento que vinha sendo anunciado neste ano junto a outros trabalhos, como o primeiro LP individual de Caetano Veloso,<sup>470</sup> onde estava presente a música “*Tropicália*”.

Henfil utilizou o LP no enredo de uma de suas tiras, publicada no *Jornal dos Sports*, que anunciou: “hoje tem um disco da Odeon para jovens [...] o que tem de som no disco é práfu a cuca da turba jovem”,<sup>471</sup> além de enumerar os artistas participantes do disco. “*Posições*” foi lançado com uma capa que faz referência à cultura indiana, expressa por uma figura que é uma mescla de divindade oriental com vários membros e um indígena, assinalado pelo cocar e por um tucano que repousa ao lado de sua guitarra elétrica, fazendo assim referência à influência oriental da contracultura e expondo a brasilidade desta quando expressa no país. As capas dos álbuns são documentos importantes para se observar a relação entre a produção cultural de uma época, assim como a concepção do produto dentro do mercado de bens, afinal estas fontes buscam transparecer o conceito musical e comercial de um disco, assim como estabelecer certa identificação com um público-alvo e relação com determinados gêneros e artistas localizados no campo da arte.<sup>472</sup>

O entusiasmo de Henfil e Júlio Hungria não se concretizaram nem em vendas nem em prestígio, o LP de apenas 23 minutos de duração passou discretamente pelas lojas e pouco se falou do trabalho depois disto. Apenas o *Som Imaginário* seguiria gravando LPs na Odeon. O grupo que possuía integrantes como Wagner Tiso e Zé Rodrix havia lançado um LP no ano anterior e mais dois seriam lançados até o ano de 1973. O *Módulo 1000* conseguiria concretizar a realização do primeiro disco de 12 polegadas em 1972 através da Top Tape, a mesma gravadora em que *A Bolha* gravou o primeiro compacto após alterar direcionamento musical e nome.

---

<sup>469</sup> Vários artistas. Long Play. *Tropicalia ou Panis et Circencis*. Philips. 1968.

<sup>470</sup> Caetano Veloso. Long Play. *Caetano Veloso*, Phillips. 1968. O primeiro LP da carreira de Caetano Veloso foi um trabalho conjunto com Gal Costa no ano anterior, intitulado “*Domingo*”.

<sup>471</sup> RODRIGUES, Nelio, 2014, *Op. Cit.* p. 156.

<sup>472</sup> HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica. 2012. p. 75.



**Figura 22.** Capa do LP “Posições”. Odeon. 1971.

**Figura 23.** Ilustração presente na parte interna do LP “Posições”.

O cantor Serguei possui uma insólita trajetória na indústria fonográfica. Ao longo da década de sessenta passou pelas gravadoras Equipe, Continental e Orange. Na década seguinte realizou trabalhos na Polydor, Popsteel e Arlequim, sempre lançando compactos simples, o primeiro LP do artista foi gravado após 25 anos de carreira artística.

Rubens Bassini,<sup>473</sup> percussionista de renome na indústria fonográfica, apresentou Serguei ao músico e produtor Ed Lincoln, possibilitando assim a gravação do primeiro compacto simples do artista, como relatou o cantor 19 anos depois ao Museu da Imagem e do Som:

Estava naquela onda do iê-iê-iê, a Jovem Guarda era a resposta brasileira ao chamado “baby boom” em 66. Ed Lincoln me chamou para gravar. Eu gravei o primeiro disco na Equipe: “Alucinações de Serguei” [...] eu já tinha abandonado a aviação, essa foi a minha grande oportunidade [...] ele disse: “vai ser uma carreira meteórica, você vai durar nenhum ano”, que ele achava que eu era vazio, era louco assim, descabelado, com as lentes de contato azul, que requebrava, dançava, me movimentava [...] Então ele errou, são 21 anos que estou na história.<sup>474</sup>

Este compacto simples lançado pela gravadora Equipe contou com a participação do conjunto *The Youngster*, banda de apoio Roberto Carlos no sucesso “*Quero que vá tudo pro inferno*”. Com o êxito do disco que contava também com a música “*Eu não volto mais*”, Serguei passou a ser solicitado por programas de televisivos, aparecendo assim pela primeira vez na televisão no programa *TV Fone*, apresentado por Mário Luiz na TV Globo e em sequência no programa *Rio Jovem Guarda*.

<sup>473</sup> O percussionista participou do LP “*Chega de saudade*” de João Gilberto e tocou com artistas como Baden Powell e Jacob do Bandolim, entre outros.

<sup>474</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

O segundo compacto simples do cantor contou com a música “*Eu sou psicodélico*” e foi lançado pela Continental, gravadora que possuía artistas de sucesso da *Jovem Guarda* no cast como *Os Incríveis* e *Os Vips*. Assim como em sua primeira inserção na indústria fonográfica, Serguei continuou investindo em temáticas que evocavam a contracultura em sua nova canção, linha que seria seguida nos futuros lançamentos: “*Alfa Centauro*” e “*Ouriço*”, constituindo assim uma identidade contracultural junto à presença de palco pouco convencional para a época:

[...] enquanto todo mundo cantava duro, batendo a mão na perninha mantendo o ritmo, eu já abria os braços e cantava. Aquilo já era uma liberação de formas, já era um novo estilo dentro do rock and roll: os quadris! Tirava a camisa, jogava para o alto [...] era bem atrevido, mostrava a língua sem saber que os Rolling Stones faziam. Eu botava as mãos nas cadeiras e requebrava os quadris, eu jogava os ombros, eu pintava máscaras no meu rosto [...] usava roupas com muitas penas [...]<sup>475</sup>

De fato, a carreira do cantor não pode ser analisada apenas pelos registros fonográficos produzidos ao longo de sua trajetória. A performance corporal de Serguei trouxe movimentos exacerbados e culturalmente associados ao universo feminino como o rebolado e o movimento dos quadris. O figurino explorado pelo artista enfatizava a coreografia através de elementos como o dorso seminu e roupas coloridas, além disto a expressão facial realçada pela maquiagem também associada ao feminino completava a presença de palco marcante do cantor, anos antes de Ney Matogrosso explorar tais aspectos. A capa do compacto simples de 1975 traria uma fotografia do artista com estas características.

Após o lançamento de “*Ouriço*” pela Polydor, o artista seguiria realizando compactos dispersos por pequenas gravadoras. Outra característica destas incursões diz respeito às mudanças estéticas direcionadas pelas gravadoras. Em 1975 a Popsteel produziu “*Pegue Zê*”,<sup>476</sup> um rock rural com a presença de acordeão, quatro anos depois o compacto lançado pelo selo Arlequim<sup>477</sup> trouxe ritmos como samba e salsa através das músicas “*Te Chamei*” e “*Devagar Também é Pressa*”.

Assim como outros artistas vinculados ao rock, Serguei teceu críticas quanto a condição do músico produtor do gênero no Brasil, realizando uma comparação com a experiência de ter vivido nos Estados Unidos em diversos momentos de sua vida:

---

<sup>475</sup> Idem.

<sup>476</sup> Composição presente no compacto simples. “*Pegue Zê*”/ “*De sol a sol*”. Popsteel. 1975.

<sup>477</sup> Compacto Simples. “*Serguei samba salsa*”. Arlequim. 1979.

Aqui é tudo feito com muito sacrifício, então o músico brasileiro é obrigado a improvisar mais, ele aprende a improvisar, ele toca as vezes guitarras péssimas [...] de maneira que o músico americano não, já pega o que há de melhor nas mãos desde cedo [...] é uma coisa mais artesanal, o cara é obrigado a ter mais dificuldade.<sup>478</sup>

Nelson Motta, responsável pela produção do compacto simples “*Ouriço*”/ “*O burro cor-de-rosa*” destaca as dificuldades de se gravar rock no Brasil durante a década de setenta ao relatar a experiência de produzir o compacto duplo “*Os Novos Baianos no final do Juízo*”:<sup>479</sup>

Um desastre completo [...] foi impossível gravar o que eles tocavam com fidelidade. No pequeno estúdio de quatro canais da Philips, em cima do Cineac Trianon, eles tocaram como se estivessem em Londres, e como no Brasil ainda não se sabia gravar rock, especialmente mais pesado, a gravação ficou péssima e a mixagem uma porcaria, os sons empastelados, uma lambança sonora produzida por minha incompetência técnica, só superada pelo engenheiro de som.<sup>480</sup>

A partir da segunda metade dos anos setenta, Serguei passou a declarar que gravaria seu primeiro álbum,<sup>481</sup> fato que não se concretizou, o primeiro LP do artista seria lançado apenas em 1991 após uma destacada apresentação no palco do “*Rock in Rio II*” ocorrida no mesmo ano.

O álbum de 1991 foi lançado pela BMG e possui uma antiga música de autoria do cantor, censurada no período do governo militar, intitulada “*Tô na lona*”. Foram gravados sucessos dos anos sessenta como “*Help*” dos *Beatles* e “*Summertime*”, música lançada por “*Big Brother and the Holding Company*” tendo Janis Joplin nos vocais, peças fundamentais dos shows do artista. Também foram gravadas composições inéditas de Frejat e Ney Matogrosso: “*Coleção de vícios*” e “*Lindo anjo*” respectivamente, assim como versões em português de “*I Can’t Get No, Satisfaction*” (*Rolling Stones*) e “*Roll Over Beethoven*” (Chuck Berry), além de regravações de antigas músicas com novas roupagens. Um texto do escritor Paulo Coelho,<sup>482</sup> parceiro de Raul Seixas em composições como “*As minas do rei Salomão*”, “*Al Capone*”, “*Gita*” e “*Eu nasci há dez mil anos atrás*”, está presente na contracapa do LP:

Quantas vezes você deve ter perguntado aos céus por que insistir tanto num sonho, se nada parecia dar resultado. As gerações iam e vinham, mostravam o que tinham para mostrar, e parecia que sua voz falava nas trevas, ou num planeta distante, onde

<sup>478</sup> Idem.

<sup>479</sup> *Novos Baianos*. Compacto duplo. “*Os Novos Baianos no final do juízo*”. Philips. 1971.

<sup>480</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000. p. 250.

<sup>481</sup> *Serguei: um hino para os punks*. Abril de 1978. Recorte disponível em <http://sergueinews.blogspot.com.br/>. Acessado em 20 de novembro de 2014.

<sup>482</sup> Até então Paulo Coelho já havia lançado três livros que se tornariam grandes êxitos comerciais: “*O Diário de um Mago*” (1987), “*O Alquimista*” (1988) e “*Brida*” (1990).

ninguém escutava. Entretanto você insistia [...] Assim você passou por todas as provas, resistiu a todas as tentações de abandonar o caminho, e continuou. Tudo aprecia difícil, mas os artistas têm o raro dom de amar as coisas difíceis [...] Quando todos garantiam que o tempo havia passado, você demonstrava que o tempo não existia para quem acredita no que for.<sup>483</sup>

Em 2002 o selo Baratos Afins lançou uma coletânea contendo treze faixas que realçam as características contraculturais e psicodélicas do artista. De acordo com Luiz Calanca, o fundador do selo: “[as músicas] estão sendo resgatadas e apresentadas às novas gerações via Baratos Afins, que acredita estar preservando parte de nossos valores culturais”.<sup>484</sup> O pesquisador musical Fernando Rosa ao constatar que todos os produtos fonográficos do cantor não estavam disponíveis em CD observou: “A coletânea lançada pela Baratos Afins resgata a obra do roqueiro [...] dando pela primeira vez a real dimensão da importância da obra de Serguei”.<sup>485</sup>

O lançamento do primeiro LP da banda *A Bolha*, intitulado “*Um passo à frente*”<sup>486</sup> ocorreu em maio de 1973, após a incursão do produtor Fabian Ross as principais gravadoras da época, assim foi assinado o contrato com a Continental. O nome do LP diz respeito a evolução musical ocasionada após as influências sofridas por experiências como o “*Festival da Ilha de Wight*”, o contato com os tropicalistas e a inclusão de temáticas instrumentais diversificadas. Desta forma as composições passaram a abarcar a psicodelia e contracultura, assim como a sonoridade passou a utilizar matrizes como o rock progressivo<sup>487</sup> em voga nos anos setenta. O álbum contou com uma composição compartilhada com o “guru” da contracultura Luiz Carlos Maciel, intitulada “*Neste rock forever*” e possui canções com durações pouco habituais. A música que confere o título ao LP e a canção “*Esfera*” possuem 9 e 10 minutos respectivamente.

<sup>483</sup> *Serguei*. Long play. “*Serguei*”. BMG. 1991.

<sup>484</sup> CALANCA, Luiz. *20 Anos antes de nascer o Rock 'n Roll*. Disponível em <http://www.baratosafins.com.br/>. Acessado em 10 de julho de 2014.

<sup>485</sup> ROSA, Fernando. *Serguei Herói outsider do rock nacional*. Disponível em <http://www.baratosafins.com.br/>. Acessado em 10 de julho de 2014.

<sup>486</sup> Bolha, A. Long Play. *Um Passo à Frente*. Continental. 1973.

<sup>487</sup> O Rock progressivo foi difundido no fim da década de sessenta principalmente nos EUA e Inglaterra. O gênero se tornou bastante popular na década de 1970 através de bandas como *Pink Floyd*, *Yes*, *King Crimson*, *Genesis*, *Emerson Lake and Palmer*, *Jethro Tull* e *Gentle Giant*. Possui influências do rock experimental produzido pelos *Beatles* e do *hard rock* realizado por bandas como *Led Zeppelin*, além da música clássica e jazz. Entre suas características destacam-se as composições de longa duração muitas vezes ultrapassando os dez minutos, a grande variação de harmonias e melodias e a longa duração dos solos dos mais diversos instrumentos. Além dos instrumentos convencionais em relação ao gênero rock, são inseridos nas músicas o órgão Hammond, o teclado mellotron e sintetizadores Moog, entre outros.

Questionados sobre o direcionamento musical, os integrantes da banda declararam à revista *Super Pop*: “Nossa principal influência é dos grupos estrangeiros”.<sup>488</sup> A matéria também destacou os planos da banda: “Além do disco, outras transas já estão pintando: viagens pelo Brasil e alguns shows em tevê”. A revista *Amiga* ressaltou: “É rock pesado e cantado em português”,<sup>489</sup> destacando também o início da temporada de concertos que seriam realizados pela banda, fato que não se concretizou. Após o lançamento do LP, a banda sofreu uma grande derrocada devido à dificuldade de obter contratos para realizar shows pelo país, assim como encontrar rádios dispostas a veicular o som que havia produzido. Diferente dos shows-bailes que realizavam anteriormente quando se chamavam *The Bubbles* na década de sessenta, os concertos de rock realizados na década seguinte possuíam uma concepção diferente: seria apresentado o repertório autoral dos artistas para um público disposto a contemplar a banda. Adversidades como estas aconteciam de forma geral com artistas vinculados ao rock, assim como ocorriam com bandas de maior expressão midiática como por exemplo *Os Mutantes*. Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias declararam em 1972 à revista *Bondinho*:

O maior problema que existe pra gente fazer música no Brasil é a gente saber que tipo de público a gente tá atingindo. Quer dizer, a gente nunca sabe quem é que está ouvindo a nossa música [...] a música que a gente faz não é a música de consumo [do público brasileiro] [...] a gente deve fazer música para todo mundo, mas se não é todo mundo que aceita a nossa música, a agente fica fazendo coisas para uma minoria [...] É incrível o número de pessoas que vem falar pra gente e que tão a fim de fazer um festival ou um show, e ninguém faz, ninguém tem condições [...] pra tocar disco, por incrível que pareça, a gente tem que puxar o saco de disc-jóqueis. Tem que passar por muitas coisas desagradáveis que nós não gostamos. Nós já experimentamos ficar sem fazer essas coisas, mas não deu certo.<sup>490</sup>

É interessante pontuar a banda *Os Mutantes* ao realizar este estudo, a fim de demonstrar a dificuldade de inserção do rock em relação ao público consumidor neste período. De fato, o trio formado pelos irmãos Baptista e Rita Lee realizava músicas consumidas por uma minoria quando comparado o êxito comercial da banda com as vendas dos artistas que lideravam as paradas de sucesso no Brasil. De acordo com dados fornecidos pelo guitarrista Sergio Dias, expostos na biografia da banda realizada por Carlos Calado, o maior sucesso comercial dos *Mutantes* obteve venda de 30 mil cópias: o LP de

<sup>488</sup> *Super Pop*. Junho de 1973. Recorte disponível em <http://velhidade.blogspot.com.br/>. Acessado em 20 de novembro de 2014.

<sup>489</sup> *Amiga*. 22 de maio de 1973 apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 130.

<sup>490</sup> *Bondinho*. Janeiro de 1972. In: COHN, Sergio; JOST, Miguel (Orgs.). *Op. Cit.* p. 34.

estética progressiva “*Tudo foi feito pelo sol*”, lançado em 1974.<sup>491</sup> Disco que não costuma ser privilegiado em matérias jornalísticas ou pesquisas referentes a banda, afinal pouco se abordou acerca da trajetória dos *Mutantes* após a saída de Rita Lee em 1972. Os demais trabalhos do grupo não ultrapassavam a média de 15 mil cópias.<sup>492</sup> A diferença entre *Os Mutantes*, em relação *A Bolha*, *Módulo 1000* e *Serguei* é que Arnaldo, Sergio e Rita faziam parte do grupo de “prestígio” da gravadora Polydor, ou seja, os artistas capazes de dar status à gravadora como produtora de objetos culturais. Marcia Tosta Dias realiza esta distinção ao atribuir as nomenclaturas “artista de catálogo” e “artista de marketing”, o primeiro grupo seria composto pelo já mencionado *cast* estável capaz de gerar retorno através de sucessos a longo prazo, já o segundo grupo teria como objetivo vender o maior número de cópias em tempo reduzido,<sup>493</sup> neste segmento estavam inseridas as apostas das gravadoras. *A Bolha* viu o LP de estreia fracassar no ano de 1973, sem maiores divulgações por parte da gravadora ou exposição do conteúdo do disco através de turnês.

Ronnie Von é um dos exemplos de “artista de catálogo” da Polydor. Após o enorme sucesso de músicas como “*Meu bem*” (versão de “*Girl*” dos *Beatles*), “*A praça*” e “*Pra chatear*” entre os anos de 1966 e 1968, o cantor logrou grande popularidade, não apenas pelas músicas presentes nas paradas de sucessos, como também pelo prestígio do programa comandado por ele na TV Record de São Paulo nas tardes de sábado, a partir de outubro de 1966: “*O pequeno mundo de Ronnie Von*”, atração onde *Os Mutantes* foram apresentados para o grande público. Por isto, Ronnie Von pôde gravar três LPs experimentais entre 1968 e 1970,<sup>494</sup> renunciados pelo LP de 1967 que teve as participações de Caetano Veloso e *Os Mutantes*. O objetivo do artista era realizar uma reviravolta em sua carreira, após ser incessantemente taxado pela crítica de imitador da *Jovem Guarda*, cantor romântico e cafona, dispondo assim de produção, recursos e instrumentos inalcançáveis para a grande maioria das bandas brasileiras. Autonomia também alcançada pelos artistas que participaram do disco “*Clube da esquina*”,<sup>495</sup> LP lançado por Lô Borges e Milton Nascimento em 1972 que expressa intenso diálogo com a contracultura e rock internacional. Como lembra o compositor Márcio Borges no livro “*Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*” em relação ao teor de uma conversa com o diretor musical da EMI, Milton Miranda: “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês

<sup>491</sup> CALADO, Carlos. *Op. Cit.* 1995. p. 319.

<sup>492</sup> Idem.

<sup>493</sup> DIAS, Marcia Tosta. *Op Cit.* p. 82.

<sup>494</sup> “*Ronnie Von*” (1968), “*A Misteriosa luta do Reino de Parassempre contra o Império de Nuncamais*” (1969) e “*A Máquina Voadora*” (1970).

<sup>495</sup> LP duplo. “*Clube da Esquina*”. EMI. 1972.

gravam o que quiserem.”<sup>496</sup> Em clima de liberdade semelhante, Ronnie Von firmou parceria com o diretor musical Arnaldo Saccomani e com o arranjador Damiano Cozzella, o que originou discos com referências à psicodelia estrangeira e letras subjetivas, com a chancela do presidente da Phillips (empresa associada a Polydor) André Midani, a contragosto e com ressalvas, já que desde o primeiro LP desta fase experimental do artista as vendas haviam despencado. O lançamento do disco de 1968 por exemplo, exibe uma capa colorida e surrealista com uma foto de Ronnie sem camisa no centro, vestindo uma calça preta. A primeira faixa “*Meu novo cantar*” apresenta a nova proposta do cantor:

*“Olha, eu não sei de onde venho nem pra onde vou [...] Doa a quem  
doer/ Então eu vou cantar/ Meu canto é pra valer / Meu canto é pra  
mudar”*<sup>497</sup>

Assim, a trilogia de Ronnie Von apresentou trabalhos que empregaram estética influenciada pelos arranjos do produtor George Martin dos *Beatles* na fase iniciada com “*Revolver*” (1966) que se estendeu aos demais lançamentos do quarteto de Liverpool, utilizando desta maneira instrumentos pouco convencionais no rock nacional deste período como o clarone, oboé, fagote e contrafagote, assim como vinhetas que simulavam comerciais, sons de vidros quebrando, telefonemas, ruídos e barulhos “espaciais”, em faixas que exibiram títulos inusitados como “*Mil novecentos e além*”, “*De como meu herói Flash Gordon irá levar-me de volta a Alfa do Centauro, meu verdadeiro lar*” e “*Viva o chopp escuro*”, composições que permaneceram inéditas em shows do cantor, por destoarem bastante das músicas de sucesso almejadas pelo público. Embora Ronnie tenha dialogado com a estética experimental e realizado discos de pouco apelo comercial, afirma não ter conhecido as bandas brasileiras que dialogavam com a psicodelia no período de concepção dos LPs,<sup>498</sup> assim como nunca ter sido um artista *underground*, postura que de fato nunca adotou.<sup>499</sup> A proposta expressa nos discos não agradou a crítica, assim como as músicas presentes nestas obras não fizeram parte das programações radiofônicas. Sergio Bittencourt, filho de Jacob do Bandolim quebrou o disco “*A Misteriosa luta do Reino de Parasempre...*” em 1969 no programa de

<sup>496</sup> BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração editorial. 2002. p. 209.

<sup>497</sup> Composição presente no LP “*Ronnie Von*”. Polydor. 1968.

<sup>498</sup> *Época*. *Ronnie Von: psicodelia brasileira*. 20 de agosto de 2010. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/>. Acessado em 13 de dezembro de 2014.

<sup>499</sup> CANESTRELLI, Ana Paula, DIAS, Tatiana K. de Mello e RIDOLFI, Aline. *Op. Cit.* p. 20.

Flávio Cavalcanti.<sup>500</sup> Apesar do fracasso de vendas, a figura de um astro *pop*, construída por trabalhos anteriores não foi afetada.

Em relação *A Bolha*, o segundo LP da banda seria produzido após um hiato de gravações que duraria quatro anos. Em 1977 os músicos já haviam participado da turnê de Erasmo Carlos como banda de apoio e o guitarrista Renato Ladeira havia ingressado na banda *Bixo da Seda* que realizou o primeiro registro fonográfico em 1976 pela Continental. Contando com Renato Ladeira apenas como compositor, o grupo registrou músicas inéditas e versões de sucessos da década de sessenta que costumavam fazer parte do repertório dos bailes na época dos *Bubbles*: “*É proibido fumar*”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, e “*Vem quente que eu estou fervendo*”, de Carlos Imperial e Eduardo Araújo. A estética progressiva foi abandonada, e a gravação dos antigos sucessos da *Jovem Guarda* tinham como objetivo auxiliar a veiculação do novo trabalho através de canções familiares ao público brasileiro. A estratégia não funcionou e a banda se dispersou no ano seguinte devido aos problemas que persistiam: a insuficiência de shows e o fracasso comercial. Porém os músicos continuariam presentes no cenário musical brasileiro durante as décadas de setenta e oitenta através dos grupos *Bixo da Seda*, *Herva Doce* (integrados por Renato Ladeira), *Brylho*, *Hanoi-Hanoi* (integrados por Arnaldo Brandão) e *A Cor do Som* (integrado por Gustavo Schroeter).



**Figura 24.** Capa do LP “*Um passo à frente*”. Continental. 1973.

**Figura 25.** Capa do LP “*É proibido fumar*”. Polygram. 1977.

O *Módulo 1000* começou a gravar o primeiro LP no segundo semestre de 1972 como anunciou Torquato Neto em sua coluna intitulada “*Geleia Geral*” no jornal *Última Hora*: “*Módulo 1000* começou a gravar seu LP. Não fale com paredes é o nome da transa e o pessoal

<sup>500</sup> FRANÇA, Jamari. *O príncipe psicodélico da música jovem volta a atacar com relançamento de CDs*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/>. Acessado em 17 de dezembro de 2014.

da Top Tape está garantindo produção das mais maneiras para os meninos”.<sup>501</sup> Ademir Lemos, um dos discotecários pioneiros no Brasil e produtor musical de grande influência na gravadora, trouxe o quarteto para a Top Tape.

As gravações foram acompanhadas pelo técnico de som Valter (sem maiores especificações), especializado em gravações de samba, pouco familiarizado com a estética do rock e ortodoxo em relação a forma de gravar. O guitarrista Daniel Cardona Romani relata o processo de gravação do álbum:

O Valter era um cara que estava acostumado a gravar sambão. Então ele só gravava sambão. Nós entramos lá e dissemos assim: “Valter, o negócio é o seguinte: eu vou querer usar eco na minha guitarra”. “Eco? Para que?” [...] Então os caras ficavam doidos. Então ele era um técnico que não entendia nada do que a gente estava fazendo [...] a gente não conseguiu quase fazer nada.<sup>502</sup>

Ao contrário do que Torquato Neto anunciou, a produção deixou muito a desejar, afinal foi realizada em um pouco espaço de tempo, além disto o despreparo técnico em relação ao que estava sendo gravado foi parar no material da edição final. O guitarrista exprime estas questões, assim como o processo de composição acelerado de “*Não fale com paredes*”: “Eu acho que o som do LP saiu ruim, ele saiu abafado e além de sair abafado ele saiu com uma velocidade alterada. O LP está soando um semitom acima do que as músicas são”.<sup>503</sup>

Ainda sobre a realização do álbum, Daniel relatou:

[...] foram as primeiras tentativas da gente fazer música, diziam assim: “você não faziam letra, letra de vocês não tem nada”. É, não tinha nada porque a gente não tinha ainda know how de como fazer letra, era minimalista. Mas essas músicas foram todas compostas para gravar esse disco, teve a perspectiva de gravar esse disco e a gente fez. Não teve assim uma produção, esse disco não foi muito pensado. Ninguém sentou para fazer coisa esmerada. Foi saindo isso, a gente ia tocando, saía isso. Não teve muito preparo.<sup>504</sup>

A banda Pernambucana *Ave Sangria* enfrentou situação semelhante ao gravar seu único LP em 1974. O sexteto foi contratado pela Continental e teve à disposição um orçamento baixo para concluir o álbum. O prazo para a realização do disco foi de cinco dias, assim como a capa original concebida pelo músico e cartunista Lailson foi recusada pela gravadora que não se dispôs a arcar com os direitos pela ilustração. A produção do LP, realizada no estúdio Hawai no Rio de Janeiro foi exercida por Márcio Antonucci, da dupla *Os*

<sup>501</sup> NETO, Torquato. *Última Hora*, 8 de outubro de 1971 apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 164.

<sup>502</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>503</sup> Idem. Acerca desta questão técnica Daniel explica: “um semitom significa que avançou uma casa, então se a música estava em lá maior com “*Não fale com paredes*”, está soando lá sustenido, uma casa para frente”.

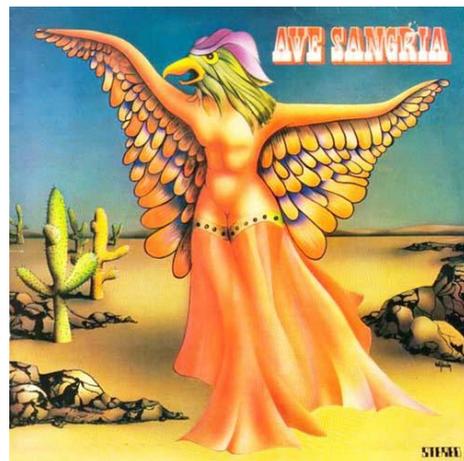
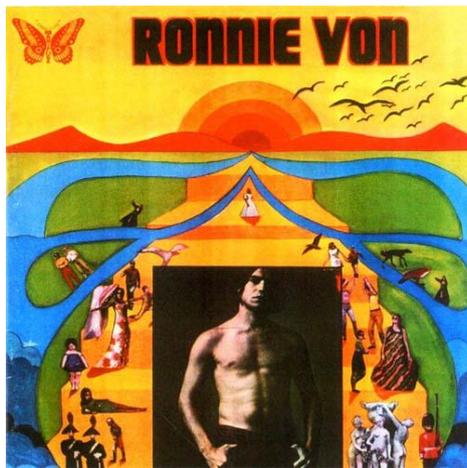
<sup>504</sup> Idem.

*Vips*, ligada a *Jovem Guarda*. Em entrevista ao jornal alternativo *Oxente* em abril de 1989, o guitarrista Paulo Rafael declarou: “A gente foi produzido por Márcio Antonucci... por aí você vê, neguinho não entendia direito. A gente tava com outro tipo de mensagem, era outro tipo de música [...] E foi uma loucura porque o cara não entendia nada... então não tinha nem ideia do que iria fazer com a gente”.<sup>505</sup>

Outra banda carioca, a *Equipe Mercado*, também passou por problemas técnicos em relação a gravação de disco e embates na indústria fonográfica. O compacto simples “*Campos de arroz*”/ “*Side B rock*”,<sup>506</sup> produzido pela Phillips obteve como resultado uma péssima qualidade de som, como observou Torquato Neto na edição de 11 de novembro de 1971 do jornal *Última Hora*:

O disco da Equipe Mercado está sendo recolhido das lojas em virtude da péssima condição em que foi entregue: mixagem e prensagem pesadíssima, irmãos, para derrubar qualquer serviço alheio, pode? [...] A Equipe Mercado faz um trabalho experimental e curte isso com muita dificuldade (as gravadoras como dificultam!)<sup>507</sup>

No ano anterior a referida banda precisou pasteurizar e reduzir a composição “*Poesonscópio de mil novecentos e quarenta e quinze*”<sup>508</sup> para dois minutos e meio a fim atingir a exigência da gravadora Odeon que não aprovou a versão original muito mais longa e experimental.



**Figura 26.** Capa do LP “*Ronnie Von*”. Polydor. 1968.

**Figura 27.** Capa do LP “*Ave Sangria*”. Continental. 1974.

<sup>505</sup> TELES, José. *Op. Cit.* p. 173.

<sup>506</sup> Equipe Mercado. Compacto simples. “*Campos de arroz*”/ “*Side B rock*”. Philips. 1971.

<sup>507</sup> NETO, Torquato apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 259

<sup>508</sup> Compacto simples “*Mary K no esgoto das maravilhas*”/ “*Poesonscópio de mil novecentos e quarenta e quinze*”. Odeon. 1970.

Em relação ao LP do *Módulo 1000*, a capa desenvolvida pelo artista plástico Wander Borges foi projetada para se abrir em três partes, expondo em sua parte interna uma grande imagem colorida de inspiração psicodélica: um homem de cabelos longos usando um manto esverdeado, pairado abaixo do arco-íris, acima do sol e das nuvens. Junto a ele encontram-se duas mulheres nuas, também representadas com cores intensas, contrapondo assim a concisa capa frontal que traz apenas letras pretas junto ao fundo cinza.

O presidente da Top Tape, José Rozenblit,<sup>509</sup> insatisfeito com o produto final entrou em atrito com o grupo, pois acreditou que o disco não possuía apelo comercial e portanto iria se converter em um prejuízo para gravadora. Fato que não alterou o lançamento de “*Não fale com paredes*”, afinal os LPs já haviam sido prensados quando José Rozenblit tomou conhecimento das músicas que foram alvo de reprovação. Esta perspectiva pode ser observada nas considerações realizadas por Theodor Adorno e Max Horkheimer acerca da indústria cultural, para os autores há a determinação dos chefes das indústrias de não realizar algo que não se pareça com o que já é produzido segundo o conceito de consumidor existente, ou que esteja fora do padrão estabelecido pela indústria.<sup>510</sup> Desta maneira, como observam Adorno e Horkheimer, as intenções pessoais dos dirigentes encarnam as tendências sociais objetivas, assim as empresas esquadrinham o mercado com o objetivo de identificar o público alvo e produtos adequados a este.<sup>511</sup> As características exibidas em “*Não fale com paredes*”, assim como em outros produtos fonográficos presentes nesta pesquisa expõem composições de sonoridades, letras e iconografias que foram vistos com suspeita, pois se revelaram bens pouco usuais: “acréscimos ao inventário cultural experimentado são perigosos e arriscados”.<sup>512</sup>

O álbum foi lançado em março de 1972 e embora tenha recebido pouca promoção por parte da gravadora, obteve crítica positiva do jornal *O Globo* que classificou o LP como: “uma experiência nova brasileira, coroada de êxito”.<sup>513</sup> A edição número 4 do jornal *Rolling Stone* publicou no mês de março um anúncio de destaque que ocupou a primeira página inteira. A peça publicitária expôs a capa de “*Não fale com paredes*” junto a foto dos

---

<sup>509</sup> Também proprietário da Fábrica de discos Rozenblit Ltda. juntamente com os irmãos Jose, Isaac e Adolfo. A gravadora proprietária dos selos “Mocambo” e “Artistas unidos” foi fundada em 1954 no Recife e chegou a ocupar 22% do mercado na década de sessenta, vindo a fechar na década de oitenta quando não ocupava mais uma posição de destaque na indústria fonográfica.

<sup>510</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. in LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paul: Paz e Terra. 2010. p. 169.

<sup>511</sup> Idem. 172.

<sup>512</sup> Idem. p. 183.

<sup>513</sup> *Globo*. 22 de março de 1972. Disponível em *Acervo O Globo*: <http://acervo.oglobo.globo.com/> . Acessado em 13 de novembro de 2014.

integrantes da banda acompanhados de um balão ao estilo das histórias em quadrinhos, assim Daniel, Eduardo, Candinho e Luiz Paulo comunicam ao leitor do periódico *underground*, tido como o jornal dos “antenados”: “Nosso som é o som do mundo para ser sacado e curtido”.<sup>514</sup> Como observa Roy Shuker, as revistas especializadas que abordavam o universo musical, não lidavam apenas com a música, abordavam também suas outras características. Assim as propagandas propunham um estilo, buscando transformar suas audiências em consumidores.<sup>515</sup>

A frase citada na propaganda presente no *Rolling Stone*, foi retirada da entrevista que seria publicada na edição de abril que trouxe a matéria “*Módulo 1000 nas bocas*”. O texto aborda a trajetória da banda que faz considerações sobre a música *pop* e circunstâncias após a gravação do álbum: “Música pop não é somente eletrônica e em inglês [...] o pouco dinheiro que se ganha vai sendo aplicado na melhoria da aparelhagem e na sobrevivência, quando dá”, assim como comentam sobre as questões técnicas que envolvem a realização de shows: “Um dos principais problemas dos conjuntos eletrônicos é a aparelhagem, geralmente deficiente, pois as fabricadas aqui não atendem às necessidades [...] e para importar sai caríssimo”.<sup>516</sup>

Na edição de maio do periódico, Ezequiel Neves demonstrou não nutrir admiração pelo rock de estética pesada e criticou o som praticado pelas bandas *Módulo 1000* e *Mutantes* em sua coluna, intitulada “*Toque*”:

O rock tupiniquim a julgar pelos dois últimos lançamentos do gênero, *Não fale com paredes* do Módulo 100 e *No país dos Bauretz*, dos Mutantes, vai de mal a pior. O disco do Módulo não resiste nem mesmo a uma análise superficial. A gente mata a charada (?) deles num minuto: a única coisa que sabem fazer é caricaturar grupos ingleses, também muito ruins, como o Black Sabbath e o Uriah Heep. Já li e ouvi contar que o pessoal do Módulo está fazendo som há mais de dois anos, que ouve toda espécie de som que sai no exterior. Se isso é verdade, eles estão transando som errado e ouvindo também os discos errados. Os 32 minutos de *Não fale com paredes* equivalem a uma lição de como *não* fazer som *heavy*. É uma babaquice total ficar repetindo interminavelmente os mesmos riffs. Isso só acentua a falta de talento, a incompetência mesmo dos componentes do grupo como instrumentistas e compositores.<sup>517</sup>

Após o lançamento do LP a banda não alcançou visibilidade no rádio e televisão, além disto os integrantes não faziam mais parte do *cast* da Top Tape após o atrito com o presidente da empresa. Desta forma, o *Módulo 1000* se desfez no ano seguinte, assim o tecladista Luiz

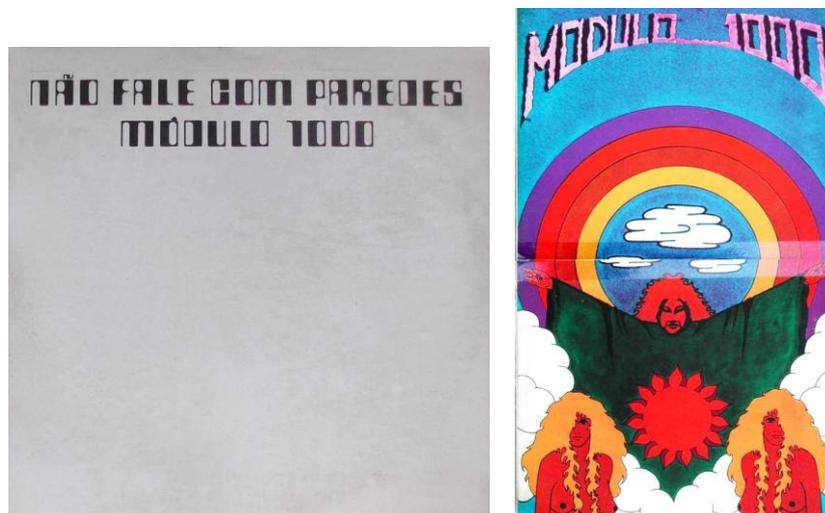
<sup>514</sup> *Rolling Stone* n. 4. 21 de março de 1972. p.2.

<sup>515</sup> SHUKER, Roy (org.) *Popular music: the key concepts*. Routledge, London & New York, 2005. pp. 176-177.

<sup>516</sup> *Rolling Stone* n. 5. 4 de abril de 1972. p.17.

<sup>517</sup> NEVES, Ezequiel. *Rolling Stone* n. 8. 16 de maio de 1972. p. 4.

Paulo Simas e o baterista Candinho se uniram a Ritchie, Lulu Santos e Fernando Gama na primeira formação da banda *Vimana*, posteriormente Lobão iria substituir Candinho.



**Figura 28.** Capa do LP “*Não fale com paredes*”. Top Tape. 1972.

**Figura 29.** Ilustração presente na parte interna do LP “*Não fale com paredes*”.

Como pode ser observado através de relatos de músicos envolvidos com gravações relacionadas ao rock realizado entre os anos sessenta e setenta no Brasil, por meio de entrevistas e periódicos, assim como pela audição atenta de compactos e *Long Plays*, o gênero dialogou com o atraso técnico do país em relação às gravações, atrelado a este fator, os artistas conviviam com uma estrutura que proporcionava estúdios, técnicos e produtores voltados para a produção de outros estilos musicais. O complexo processo de gravação que envolve etapas como a captação do som e mixagem dos instrumentos imprimiu nos sulcos dos vinis características difusas e peculiares. Além disto outras etapas são necessárias para compreender o lançamento dos discos, Márcia Tosta Dias aponta as etapas da linha de produção presentes na estrutura das gravadoras:

[...] concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio, mixagem, preparação da fita master; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão.<sup>518</sup>

Estas etapas eram respeitadas no trato com artistas de sucesso e/ou prestígio, em relação as bandas estreantes muitas destas etapas eram negligenciadas. A concepção dos produtos passava pelo crivo dos produtores. Os profissionais responsáveis por atribuições como coordenação do trabalho de gravação, montagem do repertório do disco e orçamento do

<sup>518</sup> DIAS. Márcia Tosta. *Op. Cit.* p. 69.

projeto, possuíam pouca familiaridade com as estéticas pretendidas pelas bandas, tornando assim as gravações realizadas nos estúdios distantes das sonoridades praticadas nos palcos.

Os elos mais deficientes se referem às etapas finais do processo: distribuição, marketing, divulgação e difusão. Neste ponto os jovens produtores de rock amargaram resultados negativos. Poucas bandas despontaram para o sucesso, além de todos os fatores já citados, estes artistas não eram as prioridades de suas gravadoras. Receberam atenção de grandes veículos de comunicação em determinados momentos porém não obtiveram exposições prolongadas ou de grande alcance, como aponta Daniel Cardona Romani:

Nós temos inúmeras entrevistas na Rolling Stone, as revistinhas, a Amiga, revistinha até de telenovela. A Intervalo, a TV Guia, Capricho. Nós fizemos várias entrevistas. Jornal tem vários, então eu não vi resistência da imprensa, eu não vi resistência da TV. Nós tocamos na TV também, eu não vi resistência. [...] Então se você pensar em termos amplos, de um grande público, sim, aí foi recebido com reservas. Talvez até o grande público nem tenha sabido, nem recebeu com reserva porque nem soube, uma coisa que não existiu.<sup>519</sup>

O pesquisador musical Nelio Rodrigues, autor do livro “*Histórias secretas do rock brasileiro*”, uma das poucas pesquisas a abordar a trajetória de bandas relacionadas à contracultura e psicodelia nos anos sessenta e setenta, realizou considerações acerca da posição marginal que este tipo de música se encontra: “grandes bandas não tiveram acesso a mais discos ou a disco porque não entendiam essas bandas naquela época. [...] outros tiveram discos lançados e esquecidos [...] são discos que não são reeditados, a maioria não saiu em CD. Tem gravadora que nem sabe onde está o contrato, perderam as fitas master”.<sup>520</sup>

### 3.3. As músicas e temáticas da contracultura, entre a censura e a difusão

Através da análise da discografia formada por compactos e LPs relacionados ao período abordado por esta dissertação, é possível observar os diversos gêneros e tendências musicais em permanente diálogo, gerando assim um campo de influências difusas: a banda pernambucana *Ave Sangria* integrou o rock a elementos regionalistas como o baião, o xaxado e o maracatu, os gaúchos da banda *Almôndegas* por sua vez uniram as influências do rock às tradições folclóricas do Rio Grande do Sul. *A Barca do Sol* utilizou diversos instrumentos como a viola e a flauta ao unir o chorinho, assim como as múltiplas influências dos sons

<sup>519</sup> Depoimento concedido ao autor por Daniel Romani Cardona. 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>520</sup> Depoimento concedido ao autor por Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues. 27 de Fevereiro de 2014. Rio de Janeiro.

praticados nos “*Festivais da Música Popular brasileira*” ao rock progressivo. O período dos festivais, nascedouro do termo MPB, influenciou artistas que formaram bandas como *O Terço* e *Som Imaginário* que uniram tais inspirações ao rock progressivo que foi expresso por uma vasta quantidade de bandas, entre estas *Módulo 1000*, *A Bolha* e *Os Mutantes*. O *hard rock* foi manifestado por *Rita Lee & Tutti Frutti*, *O Peso*, *Made in Brasil* e *Spectrum*. Em meio ao ecletismo e hibridação das estéticas sonoras e comportamentais exercidas pelas bandas, as tônicas das canções alçaram diferentes temáticas como o comportamento jovem, a relação com as drogas, questões cotidianas, utopias, conflitos, relações afetivas e sexuais. Portanto muitos dos assuntos integrantes do inventário do rock nacional esbarraram na censura moral devido a não aceitação de determinados comportamentos e temas abordados nas canções, assim como através da censura exercida pelo governo militar.

É importante exprimir as temáticas expostas nas músicas gravadas pelos artistas que dialogaram com a contracultura, detectando ações de censura e conflitos, tendo em mente que estas temáticas veiculadas através dos meios de comunicação integrantes da indústria cultural produzem apropriações das canções por parte do público que pluraliza as representações e sentidos sociais, alcançando assim significados que não foram tencionados pelos compositores de forma substancial. Desta maneira, é necessário apontar e contextualizar as temáticas exercidas pelas canções através das letras e estéticas musicais (elemento muitas vezes preterido pelos pesquisadores), assim como expor embates através da análise documental.

### **3.3.1. “Pra quem sabe ler, um pingo é letra”:<sup>521</sup> vida em comunidade e temática de fuga em “Geração Bendita”**

Entre os artistas referenciados nesta pesquisa, a banda *Spectrum* é uma exceção. Seguindo um caminho pouco usual, gravou um LP sem ter realizado previamente o lançamento de compactos, pratica comum no âmbito da indústria fonográfica durante este período, como foi observado anteriormente. Nesta incursão os artistas enfrentaram problemas para gravar “*Geração Bendita*” no ano de 1971, concebido como a trilha sonora do filme de mesmo nome, dirigido por Carlos Bini.

Durante o contexto de guerra fria e ditadura militar, acirrado pela competitividade e autoridade, muitos jovens tornaram-se adeptos de um conjunto de pensamentos que defendia a

---

<sup>521</sup> Trecho da composição “*Pingo é letra*” do LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

liberdade, criação e cooperação. As comunidades hippies passaram então a ser noticiadas no final da década de sessenta, uma das primeiras aparições do termo “hippie” na imprensa brasileira foi publicada na edição de fevereiro de 1968 da revista *Realidade* na matéria “*Façam amor, não a guerra*”, informando que o movimento teria começado no ano de 1967 em São Francisco nos Estados Unidos. Entre estas informações, o periódico localiza uma das incipientes manifestações ao trazer um comunicado veiculado em janeiro de 1967 em uma estação de rádio da Califórnia: “Amanhã, grande reunião das tribos no terreno de poço da avenida. Tragam sininhos, plumas, flores, tambores, colares, flautas, crianças, qualquer outra coisa, você mesmo”.<sup>522</sup> Esta publicação não abordou manifestações ocorridas no Brasil, estas matérias se tornariam mais comuns na década seguinte, muitas vezes expondo exotismos e a repressão.

Como salienta Gilberto Velho, o fenômeno da contracultura fez com que indivíduos renunciassem a determinadas obrigações e direitos, impulsionando assim modos de vida diferentes do que é sancionado e legitimado.<sup>523</sup> Por conseguinte, as temáticas relacionadas a contracultura muitas vezes não passavam pelo crivo dos órgãos responsável pelo controle de manifestações artísticas como o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP),<sup>524</sup> incluindo aí as canções de artistas vinculados ao rock, frequentemente taxadas como subversivas e inadequadas à moral e bons costumes, ou seja, desabonavam as normas: “muito especialmente vinculadas às classes médias urbanas”, como observa Carlos Fico.<sup>525</sup> As preocupações e censuras de ordem moral não eram novidades introduzidas pelo governo militar instituído em 1964:

[...] desde o Estado Novo “a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado”, mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. A censura musical e todas as outras que fizeram parte do conjunto conhecido por diversões públicas eram feitas previamente, o que conferiu ao processo censório uma grande capacidade de coerção. A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. [...] A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas.<sup>526</sup>

<sup>522</sup> *Realidade. Façam amor, não a guerra*. Fevereiro de 1968 apud DIAS, Lucy. *Op. Cit.* p. 97.

<sup>523</sup> VELHO, Gilberto Cardoso Alves. *Mudança social, universidade e contracultura*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 205.

<sup>524</sup> Através do decreto 20.493/46 foi regulamentado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Em 1972 o SCDP passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas.

<sup>525</sup> FICO, Carlos. *Prezada Censura*. In *Topoi - Revista de História*. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002. p. 277

<sup>526</sup> CAROCHA, Maika Lois. *Censura musical durante o regime militar (1964-1985)*. In *História: questões & debates*. Curitiba: UFPR. n. 44, pp 189-211, 2006. p. 195.

Assim como o filme “*Geração Bendita*”, uma parcela significativa do repertório que compõe os trinta minutos do LP realizado nos estúdios da editora Todamérica<sup>527</sup> foi censurada previamente. Como salienta Carlos Fico, com a subida de Costa e Silva ao poder e instauração do AI5, foram implantados sistemas meticolosos de repressão, entre estes instrumentos a criação da polícia política, a reformulação e ampliação da espionagem, a censura sistemática em relação a imprensa e a instrumentalização da censura de diversões públicas - de caráter prévio -, com o objetivo de refrear aspectos políticos e morais de produções artísticas como teatro, cinema, TV<sup>528</sup> e composições musicais.



**Figura 30.** Capa do LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

**Figura 31.** Grupo *The Sake* com integrantes da banda *Spectrum* durante o período de convívio com a comunidade hippie do sítio Quiabo’s. Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/fotos.htm> . Acessado em 27 de dezembro de 2014.

A música “*Trilha antiga*”, de autoria da dupla Fernando Correa Júnior e José Carlos Corrêa da Rocha (Toby), foi uma das composições vetadas em abril de 1971. O trecho a seguir recebeu atenção especial do censor que pediu explicações sobre a mensagem:

*“Somos jovens velhos/ Infância perdida/ Mocidade violada/ Infância perdida”*<sup>529</sup>

A “*Trilha antiga*” em questão pode ser considerada como a dimensão oficializada da vida social examinada por Gilberto Velho, como é possível observar na sequência:

<sup>527</sup> A gravadora Todamérica foi fundada em 1945 pelo grupo que incluía Wallace Downey, Antônio Almeida, Alberto Ribeiro e Braguinha. Em 1960 a Todamérica deixou de ser gravadora para somente efetuar edições musicais.

<sup>528</sup> FICO, Carlos. *Op. Cit.* p. 255.

<sup>529</sup> Composição presente no LP “*Geração Bendita*”. *Op. Cit.*

*“Vamos nos distanciar/ Dessa estrada tão antiga/ Vamos abrir novos caminhos/ Longe do caos de um mundo mesquinho”*<sup>530</sup>

No documento enviado a TCDP a dupla argumentou: “eu disse: mocidade violada, infância perdida, porque na maior parte as crianças não são o que querem ser”. Prosseguem em outro trecho: “[a música] Aborda o fato do ser humano, na maioria deles, ser dirigido tal qual um veículo”.<sup>531</sup>

A desaprovação em relação a sociedade tecnocrática e a temática da fuga também estão presentes em *“Pingo é letra”*:

*“O homem tingiu vermelho a terra/ O branco, a paz, perdeu há muito a guerra/ Gente, eu vou me embora/ Vou sair por aí/ Vou procurar um mundo melhor”*<sup>532</sup>

O excerto que chamou a atenção do censor em relação à composição foi a citação ao provérbio popular: *“Pra quem sabe ler/ Um pingo é letra”*. O parecer pede esclarecimento sobre o significado dos versos, insinuando assim uma mensagem implícita, a linguagem de fresta, recurso utilizado por compositores para se esquivar de um possível veto. Fernando e Toby explicaram:

É um ditado, tal como “para bom entendedor meia palavra basta”. Nós nesta música queremos chamar a atenção para algo real, que acontece diariamente [...] São guerras, crimes, etc., e o sangue continua a rolar [...] “Para quem sabe ler um pingo é letra” é apenas uma mensagem pedindo aos homens que tentem compreender melhor seu semelhante, o seu irmão. É como um grito de advertência e de medo ao mesmo tempo, pensando no dia de amanhã.<sup>533</sup>

Da mesma forma, *“Quiabo’s”*, música que abre o LP e exalta temas relacionados à contracultura em voga como paz, amor, natureza e liberdade, foi vetada:

*“Caminhando, no quiabos vou chegar/ Lá encontro em verdade o meu lugar/ Gente pura pra se amar/ Muita paz, vou meditar/ Não importa, sexo, cor ou idade/ No Quiabo’s, você tem liberdade”*<sup>534</sup>

<sup>530</sup> Idem.

<sup>531</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento anexado as composições *“Quiabo’s”*, *“Pingo é letra”* e *“Trilha antiga”*. 27 de abril de 1971.

<sup>532</sup> Composição presente no LP *“Geração Bendita”*. *Op. Cit.*

<sup>533</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento anexado as composições *“Quiabo’s”*, *“Pingo é letra”* e *“Trilha antiga”*. *Op. Cit.*

<sup>534</sup> Composição presente no LP *“Geração Bendita”*. *Op. Cit.*

Assim, foi informado pela TCDP: “Deixamos de aprovar a letra musical acima para ensinar à parte a possibilidade de explicar o conteúdo da música, principalmente o significado do “Quiabo’s”.<sup>535</sup> Fernando e Toby em resposta ao documento oficial, argumentaram que Quiabo’s se tratava do sítio localizado em Nova Friburgo onde foi realizado o filme sobre um grupo de hippies e que a composição buscava trazer vocabulário e expressões comuns aquele ambiente: “Nesta composição foram usadas algumas palavras muito frequentes entre eles (os Hyppies) [sic], tais como: sexo, cor ou idade, que quer dizer que, para eles o amor é livre”.<sup>536</sup>

Em um período onde a contracultura era fonte de inspiração para diversos artistas, músicas que utilizavam vegetais e frutos em seus versos eram vistas com desconfiança pelos censores, assim a inspiração proveniente da natureza muitas vezes foi indicada como incitação à utilização de drogas. O cantor cearense Ednardo, autor do sucesso “*Pavão misterioso*” teve a música “*Manga Rosa*” censurada:

*“A manga rosa/ Maria Rosa/ Rosa, Maria, Joana/ Peitos gostosos/  
Rosados doces/ Mama mama mamãe/ Teu sumo escorre da minha  
boca”<sup>537</sup>*

Para os técnicos de censura Leila Chalfoun e Paulo Santos, a composição interpretada à primeira vista como de conteúdo erótico esconde sua real intensão: “descrever uma experiência com a Manga Rosa que nos meios entendidos é o nome vulgar da erva conhecida como maconha”.<sup>538</sup> A dupla Dom e Ravel, autores das patrióticas “*Eu te amo meu Brasil*” e “*Você também é responsável*”, passaram por situação semelhante. A música intitulada “*Árvore*” foi censurada em 1972:

*“Árvore/ Ela é mágica árvore/ Tácita como um bloco de mármore/  
Que demais/ O segredo escondido atrás/ Desta paz que traz/ Nessa  
absurda luta/ Na disputa com a natureza irmão”<sup>539</sup>*

Da mesma maneira como ocorreu em relação à composição “*Quiabos’s*” da banda *Spectrum*, foi pedido pela TCDP a explicação da árvore que dá título à música, assim como o propósito da composição.<sup>540</sup>

<sup>535</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento anexado as composições “*Quiabo’s*”, “*Pingo é letra*” e “*Trilha antiga*”. *Op. Cit.*

<sup>536</sup> Idem.

<sup>537</sup> Composição presente no LP “*Ednardo*”. Long Play. CBS. 1979.

<sup>538</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Parecer n. 1566, anexado a composição “*Manga Rosa*”. 10 de agosto de 1979.

<sup>539</sup> Composição presente no compacto simples “*Árvore*”/ “*Viver*” da banda *Os Incríveis*, lançado pela RCA em 1972.

As temáticas contraculturais e hippies, assim como as estéticas musicais, geravam por parte dos cidadãos brasileiros reações que iam da aversão à advertência aos órgãos responsáveis pela censura, como é o caso registrado em carta enviada à DCDP por uma mulher que se denominou como “colaboradora e censora particular-confidencial” ao alertar sobre os comportamentos realizados pela juventude em decorrência da exposição à música:

O estudante, antes normal, torna-se um viciado, escravo, nervoso, excitado sexual, descuidado no vestuário ou “hippie”, pois enfraquece o sistema nervoso por tanta excitação contínua em acordes dissonantes e sem emoção, pois nós todos temos que ter uma válvula de escape.<sup>541</sup>

A música “*A paz, o amor e você*” retoma a temática de fuga que persiste ao longo de “*Geração Bendita*”:

*“Pelo caminho eu quero abraçar/ Liberdade/ Gente da vida que vive a cantar/ Liberdade/ Gente que esquece que a vida é má/ Liberdade/ Pelo caminho do amor/ Liberdade/ Pelo caminho da paz.”*<sup>542</sup>

A palavra liberdade dita sucessivas vezes demonstra a busca pela libertação na sociedade tecnocrática, e não deixa de exprimir anseios em relação ao contexto de autoritarismo vivido no Brasil. Walnice Nogueira Galvão delimitou este tipo de discurso presente nas canções deste período como “o dia que virá”, onde por um lado as arbitrariedades eram denunciadas, e por outro o compositor buscava confortar o ouvinte ao revelar em tom utópico que ocorrerá o momento da emancipação no futuro.<sup>543</sup> O “dia que virá”, além de estar presente no “caminho do amor” da canção “*A paz, o amor e você*”, está na procura por um mundo melhor de “*Pingo é letra*”, na caminhada ao lugar onde há paz e liberdade em “*Quiabo’s*” e no apelo religioso da faixa “*Maria imaculada*”:

*“Vem nos defender/ Vem nos ajudar/ Vem nos ensinar/ É por essa Geração que Maria vai descer/ Nossa linda geração/ Maria vai defender.”*<sup>544</sup>

<sup>540</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Requerimento anexado a composição “*Árvore*”. 24 de novembro de 1972.

<sup>541</sup> Carta de 21 de maio de 1974 apud FICO, Carlos. *Op. Cit.* p. 272.

<sup>542</sup> Composição presente no LP “*Geração Bendita*”. *Op. Cit.*

<sup>543</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira apud ARAÚJO, Paulo Cesar de. 2003. *Op. Cit.* p. 93.

<sup>544</sup> Composição presente no LP “*Geração Bendita*”. *Op. Cit.*

Paulo Henriques Britto chama este tom de lamento presente na contracultura brasileira dos anos setenta de “temática noturna”, onde “o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura”, postura que exprime desencantamento e desânimo em contraposição a “temática solar” produzida na euforia dos anos sessenta nos EUA.<sup>545</sup>

### 3.3.2. “Quero viajar quero ir pra qualquer lugar”:<sup>546</sup> da rebeldia adolescente às experiências psicodélicas da Bolha

As temáticas e sonoridades presentes ao longo da trajetória da banda *A Bolha* fornecem importantes informações para se compreender as mudanças ocorridas no panorama que tange a transição entre o final dos anos sessenta e início dos anos setenta. Em um primeiro momento, influenciados pelos primeiros LPs dos *Beatles* e pela *Jovem Guarda*, Cesar, Renato, Lincoln e Ricardo uniram a estética do *iê-iê-iê* presente nos bailes a aspectos de aspiração juvenil. Após a temporada na boate Sucata junto a Gal Costa e o período na Europa onde os rapazes tiveram contato com as temáticas da contracultura, a banda passou por uma reformulação ampla, incluindo a entrada de dois dos principais compositores da *Bolha*: Arnaldo Brandão e Pedro Lima.

“*Não vou cortar o cabelo*”, presente no compacto simples de 1966, responsável por inaugurar a discografia da banda, aborda em tom cômico o conflito de gerações utilizando um tema cotidiano nos anos sessenta, a oposição e estranhamento em relação aos cabelos compridos adotados pelos rapazes influenciados pelo *rock and roll*:

“*Você pode pedir/ Eu não vou desistir/ Você pode falar/ Mas não vou cortar/ Até para a polícia podem telefonar/ No meu cabelo ninguém poderá tocar*”<sup>547</sup>

Jorge Mautner abordou esta questão no artigo intitulado “*Cabelo*”, presente na edição publicada em 1º de fevereiro de 1972 no jornal *Rolling Stone*:

<sup>545</sup> BRITTO, Paulo Henriques. *A temática noturna no Rock Pós-Tropicalista*. In DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 192.

<sup>546</sup> Trecho da composição “*Sem nada*” presente no compacto simples “*Sem nada*”/ “18:30”. Op. Cit.

<sup>547</sup> Composição presente no compacto simples “*Não vou cortar o cabelo*”/ “*Porque sou tão feio*”. Musidisc. 1966.

No mundo todo o cabelo comprido é uma revolução cultural. O paganismo, o desbunde, as novas tribos. Eu andei por aí e vi muita coisa que entrou no meu cérebro, carne, alma, nervos [...] O meu dentista em New York [...] me perguntou [...] “Teu cabelo comprido, Kid é só coisa da moda, você não tem nenhuma personalidade. Por que não usa um cabelo descente e higiênico?” [...] a reação contra o cabelo comprido é uma reação de repressão sexual clara e definitiva [...] No Rio de Janeiro, o que predomina é a agressão machista banhada em gozação (coisa que imediatamente a suaviza) por parte da ala conservadora da classe média. O cabelo comprido assusta porque sugere o unissex, e o ser andrógino, para o apavorado cérebro do moralista [...] Toda pessoa de cabelo comprido é de antemão meu amigo e camarada. Sinto-me pertencendo a uma tribo com nítida distinção de todas as outras [...] a polícia é cheia de preconceito contra os cabeludos e assim grande parte da população [...]”<sup>548</sup>

Como o artista observa, o cabelo fazia parte do índice elencado pelas manifestações contraculturais, funcionando como uma chave de sociabilidade e reciprocidade entre os jovens que se identificavam com o rock e os temas suscitados pelo gênero. Assim como na música dos *Bubbles*, Jorge Mautner aponta o conservadorismo da sociedade e a polícia como um agente repressor. O músico Daniel Cardona Romani descreve a repressão em relação aos integrantes da banda *Módulo 1000* devido à aparência:

Eu me lembro que eu mandei fazer uma bota igual a dos Beatles de salto carrapeta naquela época. Eu era xingado o dia inteiro na rua porque eu andava de calça preta, camisa de manga longa igual aos Beatles, com gola alta aqui no pescoço tipo do “Help”, aquela roupa do “Help”, e salto alto. A gente andava “bicho”, era xingamento para todos os lados [...] eu e mais dois amigos fomos presos comendo pizza e tomando Coca Cola no restaurante... num bar porque tinha um delegado na época, se não me engano Padilha, então ele jogava uma laranja pela sua calça. Se a laranja passasse, a calça fosse larga, você estava liberado, mas se você estivesse usando calça justa aí você ia em cana. E eu me lembro que nossa calça era justa, claro. Entramos em cana e fomos na caçapa do camburão que era chamado Veraneio Vascaína que era preto e branco. E fomos para delegacia, eu me lembro, e sacanearam a gente. O cara me obrigou a cantar lá, batucar na mesa. Obrigou o Beto a desfilar igual modelo [...]”<sup>549</sup>

Roberto Carlos em entrevista ao *Pasquim* publicada em outubro de 1970 revelou ter passado discriminação devido ao tamanho do cabelo: “O meu cabelo é grande há mais de doze anos. Inclusive eu tive muitos problemas porque todo mundo achava que usar cabelo grande era negócio de bicha.”<sup>550</sup>

Em “*Verdade Tropical*”, Caetano Veloso relata uma situação ocorrida em 1969 no quartel do Exército em Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro, quando ficou preso por mais de um mês. Nesta ocasião um oficial ordenou que o cantor andasse na frente e não olhasse para

<sup>548</sup> MAUTNER, Jorge. Rolling Stone n. 1. *Cabelo*. 1º de fevereiro de 1972. pp. 10-11.

<sup>549</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>550</sup> *O Pasquim*, n. 68, 7 de outubro a 13 de outubro de 1970 apud SOUZA, Tárík de. (Org.). *Op. Cit.* p. 145.

trás, por minutos Caetano pensou estar sendo levado para a execução ou tortura, porém se surpreendeu ao chegar ao seu destino, uma barbearia:

O corte de cabelo era, para eles, mas não para mim, um assassinato simbólico. Se eu tivesse pensado em meu cabelo, teria imediatamente adivinhado o que ia se passar, e não teria tido medo de que me matassem. Num nível muito alto e sutil, tinha se dado um diálogo totalmente equívoco entre mim e aqueles militares imbecis.<sup>551</sup>

A *Bolha* retomaria ao assunto na década seguinte com “*Sub entendido*”:

“*Senti um vento frio e gozado/ Então eu pude ouvir / Falavam mau do meu cabelo/ E do meu jeito de vestir.*”<sup>552</sup>

O cabelo e a repressão moral foram temáticas exploradas em diversas músicas que compõe o cancionário das bandas deste período. O grupo *Brazilian Bites*, uma das principais atrações do “circuito de bailes” do Rio de Janeiro abordou a questão da coerção familiar quanto a necessidade de cortar os cabelos com humor semelhante aos *Bubbles* nas músicas “*Cabelos longos, ideias curtas*” e “*É onda*”. A primeira música, lançada em compacto simples pela Polydor, chegou ao 7º lugar entre as gravações mais vendidas de julho de 1967, de acordo com a pesquisa realizada pelo IBOPE neste período:<sup>553</sup>

“*Não seja quadrado/ É melhor se mancar/ E no meu, cabelão deixe de reparar/ Essa história é velha, dos cabelos longos/ Ideias curtas, isso já passou*”<sup>554</sup>

“*Meu coração parou de bater/ Quando alguém se pôs a dizer/ Que o meu amor ia me deixar/ Porque o meu cabelo eu não queria cortar*”<sup>555</sup>

Com o lançamento do compacto “*Sem nada*”/ “*18:30*”, no ano de 1971, ocorrem mudanças estéticas e de assuntos abordados pela *Bolha*. “*Sem nada*” de Arnaldo Brandão indica esta alteração:

<sup>551</sup> VELOSO, Caetano. *Op. Cit.* p. 267.

<sup>552</sup> Composição presente no CD “*É só curtir*”. Som Livre. 2005. O CD reuniu composições censuradas assim como músicas que não foram contempladas pelos lançamentos fonográficos realizados nas décadas de sessenta e setenta.

<sup>553</sup> Pesquisa IBOPE “*Gravações mais vendidas na semana*”, compreendida de 6 a 11 de março de 1967, realizada na cidade do Rio de Janeiro. Arquivo Edgar Leuenroth: UNICAMP. Campinas.

<sup>554</sup> “*Cabelos longos, ideias curtas*”. Composição presentes no LP “*É Onda*”. *Op. Cit.*

<sup>555</sup> “*É onda*”. Composição presente no LP “*É Onda*”. *Op. Cit.*

*“E a quanto tempo eu/ Quero viajar/ Quero ir pra qualquer lugar/  
Vazio seu estar/ Careta seu pensar”*<sup>556</sup>

Embora nesta música a viagem não esteja explicitamente vinculada a devaneios relacionados a qualquer tipo de droga, em composições futuras esta temática seria elaborada de forma mais evidente pelos integrantes. Na composição Arnaldo Brandão indica a vontade de ir para qualquer lugar que não seja um ambiente tradicional, forma similar às abordagens realizadas por Fernando e Toby nas composições de *“Geração Bendita”*. Portanto, a temática da fuga e crítica ao pensamento conservador presente neste período povoaram a musicalidade da *Bolha*, assim como as imagens metafóricas e surreais.<sup>557</sup>

Como observa Alexandre Saggiorato em *“Anos de chumbo: o rock e a repressão durante o AI-5”*:

A atmosfera dessas letras utópicas deu-se através dos ideais contraculturais e depois através do desbunde, que ocasionou, por toda repressão e censura, em letras metafóricas não localizadas no tempo e espaço. As canções através de “viagens”, trem, porto, partidas, festas, drogas, estações, bruxarias e até mesmo óvnis – simbolizando algumas vezes, um meio de locomoção para chegar a um lugar quimérico – caracterizavam novos valores para uma nova sociedade.<sup>558</sup>

Um destes exemplos é a composição *“Sunshine”* de Pedro Lima:

*“Sunshine é a luz que brilha/ Sunshine é a luz da minha mente [...] Estamos numa boa/ Ele abra todos os caminhos/ Na estrada da vida tão engarrafada/ E agora posso ir sozinho/ Sem me perder nessa caminhada”*<sup>559</sup>

Na década de sessenta, o LSD era conhecido por diversos nomes como “ácido”, “doce” e *“sunshine”*. Pedro Lima faz uma clara referência a droga alucinógena e sua utilização para alcançar a fuga individual - indicada pelo trecho “ir sozinho” -, em meio a vida na sociedade tecnocrática. A droga conhecida por ser capaz de causar alucinações visuais como alterações na percepção de profundidade em relação aos ambientes, assim como de tamanhos, formas dos objetos, cores, movimentos e sons, além de despertar a sensação de euforia, era uma das mais famosas drogas entre os adeptos da contracultura, embora a penetração no Brasil fosse restrita. O LSD recebeu atenção de importantes publicações dos

<sup>556</sup> Compacto simples *“Sem nada”/ “18:30”*. *Op. Cit.*

<sup>557</sup> RODRIGUES. *Op. Cit.* 2014. p. 115.

<sup>558</sup> SAGGIORATO, Alexandre. *Op. Cit.* p. 90.

<sup>559</sup> Esta composição não foi gravada em nenhum lançamento fonográfico da banda.

EUA, o tema foi capa das revistas *Newsweek* de maio de 1966 e *Life* de setembro do mesmo ano. Tom Wolfe tornou notória a temática do LSD através do livro “*The Electric Kool-Aid Acid Test*”, publicado em 1968, onde descreve a história de Ken Kesey, escritor que ganhou fama após a publicação do livro “*Um estranho no ninho*”,<sup>560</sup> e que em seguida reuniu um grupo com a alcunha “Festivos gozadores” cujo propósito era difundir a utilização do LSD como instrumento capaz de abrir as portas da percepção,<sup>561</sup> como pode ser observado no trecho a seguir:

Kesey compreende que eles, os Festivos, já possuem a perícia técnica e o equipamento necessário para criar um estado de exaltação mental como o mundo jamais viu, alvoroço total, ligação total, amplificado e ... controlado – além do instrumento mais eficiente jamais sonhado para abrir as portas da mente do mundo: qual seja, o LSD de Owsley.<sup>562</sup>

A composição de Pedro Lima passou pelo crivo da censura da TCDP, possivelmente devido à falta de familiaridade dos censores em relação a denominação da palavra “*sunshine*”. A composição “*Mutantes e seus cometas no País do Baurets*” que dá nome ao quinto LP da banda *Os Mutantes* teve o mesmo destino, não recebeu veto apesar de utilizar a gíria *baurets* no título, denominação dada à maconha. *A Bolha* utilizaria a expressão “*sunhsine*” novamente em “*Sub entendido*”, onde também foi retomada a temática da repressão moral, simbolizada pelos cabelos compridos, a exemplo das composições realizadas na época em que se chamava *The Bubbles*:

“*Tomei um sunshine na praia/ E sai viajando por aí/ Quando alguma coisa bateu/ E eu fiquei fora de mim/ Senti um vento frio e gozado/ Então eu pude ouvir /Falavam mau do meu cabelo/ E do meu jeito de vestir/ Mas que coisa sub, sub entendido*”<sup>563</sup>

O guitarrista Renato Ladeira aborda a relação dos integrantes da *Bolha* com as experiências psicodélicas neste contexto: “Era a nossa realidade da época, e expressávamos nas músicas e letras da banda. Um momento de descoberta que atingia os jovens do mundo todo. E nós também queríamos saber como era”.<sup>564</sup>

<sup>560</sup> Publicado em 1962 com o título “*One flew over the cuckoo's nest*”. O livro recebeu adaptação cinematográfica dirigida por Miloš Forman e protagonizada por Jack Nicholson em 1975.

<sup>561</sup> Apropriação da expressão utilizada por Aldous Huxley em relação às experiências com o peiote, presente no título do livro publicado em 1954.

<sup>562</sup> WOLFE, Tom. *O Teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco. 1993. p. 245.

<sup>563</sup> Composição presente no CD “*É só curtir*”. *Op. Cit.*

<sup>564</sup> Depoimento concedido ao autor por Renato Fronzi Ladeira através de e-mail. 08 de janeiro de 2015.

O cantor paraguaio Juan Senon Rolón, radicado no Brasil desde a década de sessenta e conhecido pelo nome artístico Fábio, antes de entrar nas paradas de sucesso com a música “Stella” em 1969, estreou com o provocante compacto simples “Lindo sonho delirante”/ “Reloginho” no ano anterior. A composição presente no lado A do compacto, de autoria do cantor com o produtor artístico Carlos Imperial explicita a temática da droga no refrão que repete diversas vezes: “Lindo sonho delirante/ Hoje eu quero viajar”, além de trazer passagens insólitas:

*“Onde está o meu castelo/ Meu tapete voador/ A menina de amarelo/  
Dos beijos/ Meu cavalo de flor”*<sup>565</sup>

Prática que se popularizou no final da década de sessenta após o lançamento de discos como “Surrealistic Pillow” e “The Piper at the Gates of Dawn” no ano de 1967, das bandas Jefferson Airplane e Pink Floyd respectivamente, sobretudo devido a composição “Lucy in the sky with diamonds” dos Beatles, onde são proferidas frases aparentemente sem sentido:

*“Imagine você mesmo em um barco em um rio/ Com árvores de  
tangerina e céus de marmelada”*<sup>566</sup>

O rumor presente nas publicações da época informava que o título da composição de John Lennon e Paul McCartney era uma referência ao LSD. “Lindo sonho delirante” parece ter seguido este caminho. A capa do compacto simples estampa a sigla da composição (LSD) em letras garrafais acima da foto do cantor.

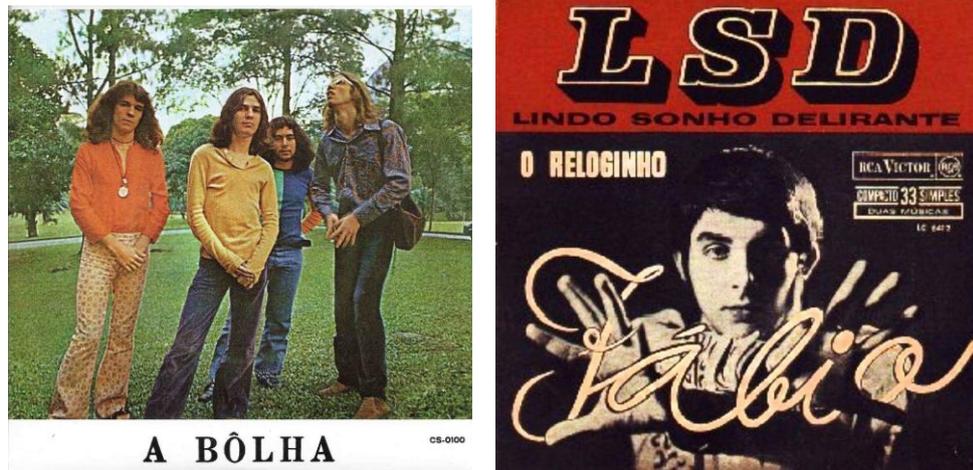
A Bolha teve outra música censurada pela TCDP em abril de 1971, a composição de Pedro Lima “É só curtir”. Renato Ladeira teceu comentários em relação a censura desta música:

A gente lutava sim contra os absurdos que aconteciam na censura federal. As músicas que tocávamos nos shows tinham que passar pela censura. E a gente burlava nos shows. A Bolha teve várias músicas vetadas pela Censura Federal. Uma delas é a música É só curtir que gravamos no nosso novo CD, ela só foi vetada porque não poderia ser utilizada a palavra “curtir”. A gente ria de tudo isso, mas a tocávamos muito em show, só não podíamos gravar, tocar na TV<sup>567</sup>

<sup>565</sup> Composição presente no compacto simples: “Lindo sonho delirante”/“O relóginho”. RCA. 1968.

<sup>566</sup> Tradução livre do trecho: “Picture yourself in a boat on a river with tangerine trees and marmalade skies”. Composição presente no LP “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. Parlophone. 1967.

<sup>567</sup> SAGGIORATO. Alexandre. *Op. Cit.* p. 81.



**Figura 32.** Capa do compacto simples “Sem nada”/ “18:30 - parte I - Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóó – parte II”. Top Tape. 1971.

**Figura 33.** Capa do compacto simples lançado por Fábio: “Lindo sonho delirante”/“O relóginho”. RCA. 1968.

A gíria “curtir”, expressão utilizada amplamente pelos jovens do período era associada ao comportamento subversivo e contracultural. Tal era o estranhamento em relação a gíria que sete anos após a censura da composição da *Bolha*, Caetano Veloso participou do programa *Vox Populi* da TV Cultura e foi realizada a seguinte pergunta ao artista em tom severo pelo apresentador:

Apresentador: durante um período bem significativo da história brasileira, parcelas da juventude utilizavam o verbo “curtir” que me parece um significado vago, impreciso e que em alguns grupos humanos expressavam um certo culto a irracionalidade, o que é pra você “curtir”? [...]

Caetano Veloso: todo brasileiro da minha idade para baixo sabe o que é, sem explicar [...]

Apresentador: sabe Caetano, me parece que enquanto parcelas significativas da juventude brasileira “curtiam”, coisas muito importantes passavam despercebidas a estas mesmas parcelas.

Caetano Veloso: se as pessoas estavam “curtindo”, alguma coisa ali estava se dando de importante [...] A gente começou a descobrir que era importante vivenciar momentos com intensidade, digamos que “curtir” signifique isso [...] <sup>568</sup>

“É só curtir” une a temática da fuga com a perspectiva de mudança às imagens metafóricas que indicam uma suposta “viagem” de ácido:

*“Vou viver bem longe, bem perto do infinito/ Todos vão dizer que saí para fugir/ E eu vou falar que saí para mudar/ Um novo mundo lá fora/ É só abrir/ Não precisa pensar/ É só curtir, é só curtir”*<sup>569</sup>

<sup>568</sup> *Vox Populi*, TV Cultura, 1978. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_eJM8LiqU0](https://www.youtube.com/watch?v=P_eJM8LiqU0) . Acessado em 2 de setembro de 2014.

<sup>569</sup> Composição presente no CD “É só curtir”. *Op. Cit.*

Outra composição vetada foi “*Não sou daqui*”, de autoria de Arnaldo Brandão, apresentada à TCDP em abril de 1971. A música aborda temática similar a composição de Pedro Lima, acrescida de um relato referente ao autoritarismo presente nas abordagens policiais sofridas pelos jovens cabeludos, taxados como subversivos e perigosos:

*“Peguei meu soma,<sup>570</sup> fui viajar/ Através do tempo sem pensar/  
Querendo apenas onde ir/ Quando então eu vi surgir/ Claro e escuro  
ele parou/ E eu lhe disse não ser daqui/ Onde trabalho, onde vivo/  
Diga seu número, quem é você/ Disse meu nome; vem comigo”<sup>571</sup>*

A psicodelia não foi expressa apenas nas temáticas abordadas nas composições da *Bolha*, a estética sonora experimental e subjetiva permeou as composições e apresentações da banda nos palcos, a exemplo de artistas como *Jimi Hendrix Experience* e *Cream*. Esta vertente está presente em canções como “*Um Passo à Frente*”, “*Esfera*” e “*Desligaram meus controles*”, esta última composta por Arnaldo Brandão:

*“Tentando olhar para o vazio/ Mundo que pode conceber/ Estranha  
impressão do desconhecido/ Um vulto etéreo ser/ Além do tempo,  
além do espaço [...] Estou pronto pra partir”<sup>572</sup>*

Em uma clara influência em relação à melodia, harmonia e temática da composição “*Set the controls for the heart of the Sun*” da banda *Pink Floyd*, “*Desligaram meus controles*” utiliza uma estética contemplativa através da sonoridade realizada pelo teclado e guitarras distorcidas com o auxílio de pedais que lentamente introduzem o verso “*Desligaram meus controles*” repetido diversas vezes de forma ritmada e lenta como se os músicos buscassem hipnotizar o ouvinte, assim como fez a banda inglesa. A experiência subjetiva e psicodélica era completada através das luzes coloridas e projeções de bolhas de óleo e água, tipicamente utilizadas por grupos que buscavam compor um cenário psicodélico repleto de imagens abstratas e multicoloridas.

---

<sup>570</sup> Na ficção “*Admirável mundo novo*” (1932) de Aldous Huxley, “soma” é a droga utilizada pelos personagens para atingir o sentimento de felicidade.

<sup>571</sup> Esta composição não foi gravada em nenhum lançamento fonográfico da banda

<sup>572</sup> “*Desligaram meus controles*”, presente no CD “*É só curtir*”. *Op. Cit.*

### 3.3.3. “Olho por olho, dente por dente”:<sup>573</sup> a censura e experimentação do Módulo 1000

O *Módulo 1000* antes de gravar o experimental LP “*Não fale com paredes*” passou por diversas mudanças de integrantes, reformulações sonoras e influências musicais. Caminho semelhante ao de diversas bandas que sobreviveram ao difícil trajeto percorrido entre o início amador nas garagens e escolas, ao “circuito de bailes”, e finalmente a presença em programas de televisão, profissionalização e gravações de discos.

A despreziosa banda *Os Quem* fundada por Daniel Romani e Eduardo Leal na segunda metade da década de sessenta passou a se chamar *Os Escorpiões*, utilizando como linguagem sonora o rock executado de forma *pop* e direta dos *Beatles* e da *Jovem Guarda*. Seguindo esta mesma linha musical a banda passaria a se chamar *The Brazilian Monkes*, devido ao enorme êxito comercial que a banda estadunidense *The Monkees* alcançou nos anos de 1966 e 1967. Entre as bandas de garagem era uma prática comum utilizar o termo “*Brazilian*”, acrescido do nome de uma grupo de sucesso, nomes como *The Brazilian Beatles* e *The Brazilian Rolling Stones* já estavam sendo utilizados. Em seguida, com o nome *Código 20*, a banda passaria a alçar novas sonoridades, incluindo no repertório temas como “*O cantador*”, composição de Dori Caymmi e Nelson Motta, e “*Travessia*”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, músicas de sucesso, integrantes de festivais televisivos. Por um breve período o *Código 20* passou a ter uma voz feminina: Myrna, irmã de Daniel, que interpretava as canções mais românticas do repertório.

A grande virada da banda viria em 1969, durante o período em que os integrantes viveram em São Paulo, já com o nome *Módulo 1000*. A partir deste momento a perspectiva seria compor em português. Os *covers* dos *Beatles*, *Jovem Guarda* e sucessos de festivais deram lugar a *covers* de *Jimi Hendrix* e *Pink Floyd*, auxiliados pelo teclado de Luiz Paulo Simas, dando gênese ao som que seria registrado no futuro LP. A necessidade de mudar de nome surgiu devido à semelhança com a alcunha de outra banda da cidade, o *Código 90*.<sup>574</sup> De acordo com Daniel, além de remeter à corrida espacial travada entre EUA e URSS durante a Guerra Fria e a chegada do homem à Lua em julho daquele ano, o nome foi escolhido por suscitar a ideia de conquista e evolução.<sup>575</sup> Nesta perspectiva futurística e moderna, o primeiro

<sup>573</sup> Título da composição presente no LP “*Não fale com paredes*”. *Op. Cit.*

<sup>574</sup> RODRIGUES. *Op. Cit.* 2014. p. 145.

<sup>575</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

registro fonográfico da banda, realizado em 1970, traria “*Big Mama*” de Sergio Fayne e Vitor Martins, referindo-se a temática da fertilização *in vitro*.<sup>576</sup>

“*Big Mama/ Mãe de amanhã/ Sou gente gênio num ventre de vidro/  
Pronto pro parto, série conferida/ Meu nome, número, mente medida/  
E dos tubos de ensaio eu saio pra vida*”<sup>577</sup>

Em relação a composição, *A Folha da Tarde* publicou:

Sergio e Vitor decidiram criar alguma coisa bem ritmada, partindo da divisão musical do baião, aproveitando outras influências [...] as letras de Vitor, embora de uma comunicação fácil, possuem implícitas, análises sobre os principais acontecimentos do mundo moderno [...] A letra atual de Vitor [Big Mama], aliada ao ritmo novo criado por Sergio, pode ser o próximo acontecimento da música popular brasileira.<sup>578</sup>

Entre 1970 e 1971, período em que o *Módulo 1000* possuía contrato assinado com a gravadora Odeon, um elemento estético do compacto simples “*Big Mama*”/ “*Isto não quer dizer nada*” estaria presente nos outros lançamentos da banda: a fusão do samba aos instrumentos elétricos do rock, influência diretamente relacionada aos festivais televisivos, especialmente o “*III Festival de Música Popular Brasileira*”, realizado pela TV Record, evento que trouxe à tona o movimento Tropicalista, onde Gilberto Gil apresentou “*Domingo no parque*” com *Os Mutantes*, e Caetano Veloso apresentou “*Alegria, alegria*” com a banda de rock argentina *Beat Boys*, consagrando junto à crítica a união que se fazia entre “música brasileira” a “música estrangeira”. Esta estética presente desde o período em que o grupo se chamava *Código 20*, principalmente devido a influência do vibrafonista Paulo Cezar Willcox, começou a se transformar no LP conjunto “*Posições*”. Neste trabalho as distorções e sonoridade pesada de “*Ferrugem e fuligem*” evidenciam a psicodelia assumida pela banda, estética que se consolidaria em “*Não fale com paredes*”. Assim como a primeira versão do LP que viria a se chamar “*Posições*” foi vetada em 1971, as duas composições de Daniel e Luiz Paulo junto a Vitor Martins presentes no disco: “*Curtíssima*” e “*Ferrugem e fuligem*”, foram censuradas. “*Curtíssima*” como sugere o título, possui letra econômica, constituída por apenas quatro versos, posteriormente convertidos em uma gravação de um minuto e trinta e três segundos de duração após a liberação por parte da DCDP:

<sup>576</sup> O primeiro “bebê de proveta” nasceu em 1978 na Inglaterra, ou seja, oito anos após a gravação de “*Big Mama*”.

<sup>577</sup> Composição presente no compacto simples “*Big mama*”/ “*Isto não quer dizer nada*”. Odeon. 1970.

<sup>578</sup> *A procura de um som. Folha da Tarde*. 6 de março de 1970 apud RODRIGUES, Nelio. 2014. *Op. Cit.* p. 148.

*“Eu quero ver as imagens/ Não tenho medo/ Nem guardo segredo/ Só não quero dançar”*<sup>579</sup>

A música censurada em janeiro de 1971 não possui parecer em relação ao veto, apenas o comentário “À consideração superior”,<sup>580</sup> ou seja, recomendações passadas pela DCDP aos técnicos de censura em relação a temas que não poderiam estar presentes em composições musicais ou que deveriam ser evitados. Mesmo com a ausência do parecer, é possível encontrar elementos que podem ter suscitado a decisão da TCDP da Guanabara quanto ao veto para a gravação da música. O termo “dançar”, correspondente a expressão “se dar mal” após o verso “Nem guardo segredo” pode sugerir um dos interrogatórios realizados durante o governo militar, onde presos políticos eram coagidos a contar seus “segredos” sob tortura, ou mesmo uma viagem de LSD capaz de suscitar imagens e que poderia terminar em uma *bad trip*,<sup>581</sup> como interpretou Nelio Rodrigues.<sup>582</sup>

Em “*Ferrugem e fuligem*” o censor não aprovou a seguinte estrofe:

*“Peixes lubrificados/ Mares, ares tomados/ Cores, flores enferrujadas/ Mentos carbonizadas/ Dentes sujos”*<sup>583</sup>

O verso “Mentes carbonizadas”, assim como os “Dentes sujos” foram assinalados como impróprios, recebendo também o seguinte comentário no final do documento: “À consideração superior”.<sup>584</sup> O primeiro verso por sugerir a carbonização em um período de regime autoritário, demonstra o indício que pode ter levado ao veto, mesmo que o ato esteja atribuído à mente e não ao corpo, afinal livros, filmes, peças teatrais e músicas capazes de influenciar mentes eram muitas vezes alvos de proibições. A motivação em relação ao verso “Dentes sujos” pode ser atribuída a um caráter estético. Chico Buarque teve a composição “*Partido alto*” de 1972 vetada devido a utilização da palavra “titica”. Posteriormente a palavra foi substituída por “coisica” na gravação da trilha sonora do filme “*Quando o carnaval chegar*” de Carlos Diegues. Já a composição “*Ciranda da bailarina*”, parceria do

<sup>579</sup> Composição presente no LP conjunto “*Posições*”. Odeon. 1971.

<sup>580</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento correspondente a composição “*Curtíssima*”. 29 de janeiro de 1971.

<sup>581</sup> Gíria utilizada no período para denominar sensações fisiológicas e psicológicas desagradáveis, desencadeadas pelo uso de substâncias psicoativas, principalmente o LSD.

<sup>582</sup> RODRIGUES. *Op. Cit.* 2014. p. 157.

<sup>583</sup> Composição presente no LP conjunto “*Posições*”. *Op. Cit.*

<sup>584</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento correspondente a composição “*Ferrugem e Fuligem*”. 29 de janeiro de 1971.

cantor com Edu Lobo realizada dez anos depois, foi censurada devido a palavra “pentelho”. Caso semelhante ocorreu com a banda *Os Mutantes* que teve a música “*Cabeludo patriota*” vetada por dois motivos, o primeiro, de tom nacionalista devido a utilização da palavra patriota no título, assim como a menção às cores verde e amarelo na composição, e o segundo devido ao termo caspa, “plasticamente feio” de acordo com a técnica de censura Selma,<sup>585</sup> responsável por analisar a composição.

O repertório de “*Não fale com paredes*”, disco que seria lançado de 1972, vinha sendo composto em um período anterior as músicas presentes no LP “*Posições*”, durante a estadia em São Paulo, quando foram contratados pela boate Mutirão. As composições foram concluídas no retorno ao Rio de Janeiro, na casa de Marinaldo Guimarães, o empresário da banda, no bairro Rio Comprido. No registro fonográfico foi unida a sonoridade do rock progressivo com destacada presença do teclado, a exemplo de bandas internacionais como *Yes* e *Emerson, Lake and Palmer* ao som pesado do *hard rock* produzido por bandas como *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*, utilizando efeitos de ecos e distorções.

Em entrevista publicada pelo *Estado de Minas* a banda declarou: “O título já diz tudo. Não adianta falarmos a vida toda com quem não entende nada. O importante não é somente ficar falando, é fazer também, e nós fazemos”.<sup>586</sup> As questões referentes ao regime militar eram debatidas entre os membros da banda e expressas nas composições como observa o guitarrista: “Essa questão política, ela era conversada, da repressão porque a gente sofria isso na censura, fazia letra, a letra podia ser censurada. Você não podia ir pra cá nem pra lá porque a aparência da gente era uma aparência assustadora. Então a gente vivia assim”. Para o baixista Eduardo Leal, as composições do *Módulo 1000* demonstravam: “nossa indignação de viver em uma sociedade sem liberdade de expressão”.<sup>587</sup> Esta noção de enquadramento e limitação foi expressa nos versos de Vitor Martins, presente no final da composição que dá título ao LP, assim como é visível o anseio em relação à liberdade:

*“Uma pessoa/ É uma figura/ É uma imagem/ Numa moldura/ Minha  
imagem quer sair do quadro/ Dessa vitrine sem profundidade”*<sup>588</sup>

<sup>585</sup> CALADO, Carlos. *Op. Cit.* p. 264.

<sup>586</sup> *Módulo 1000*: a MPB da era eletrônica. *Estado de Minas*. 29 de julho de 1972. Recorte presente no acervo da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa. Belo Horizonte.

<sup>587</sup> *Musical Box*. Dezembro de 2011 apud RODRIGUES. *Op. Cit.* 2014. p. 166.

<sup>588</sup> Composição presente no LP “*Não Fale com paredes*”. *Op. Cit.* Os dois últimos versos da composição submetida a TCDP em 11 de outubro de 1971 não foram utilizados na gravação do LP.

A música “*Olho por olho, dente por dente*” traz referência ao provérbio que finaliza o famoso manifesto da ALN e MR-8,<sup>589</sup> veiculado nos meios jornalísticos em 4 de setembro de 1969, período em que a banda vivia em São Paulo, nesta ocasião ocorreu o rapto do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick:

[...] queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente.<sup>590</sup>

Em relação à análise da composição pela TCDP, Daniel Cardona Romani realizou o seguinte comentário: “não implicaram com ‘*Olho por olho, dente por dente*’ [...] aquele fechamento... comunicado dos sequestradores do embaixador. Escreveram ‘olho por olho, dente por dente’ no final, isso não pegaram”.<sup>591</sup> A canção creditada aos quatro membros da banda exemplifica o estilo de composição presente ao longo dos 31 minutos de “*Não fale com paredes*”, letras minimalistas e metafóricas, permeadas por temáticas que fazem referência ao período ditatorial brasileiro:

“*Olho por olho/ Dente por dente/ Quanto maior o pulo/ Maior a queda*”<sup>592</sup>

Esta tendência minimalista não agradou Ezequiel Neves que em maio de 1972, dois meses após o lançamento do LP, escreveu em sua coluna no jornal *Rolling Stone*: “não fiquei sabendo o que significa aquelas ridículas letras monossilábicas. Aliás, ouvindo o disco a gente fica sempre com uma interrogação na cabeça. A interrogação provocada pelo equívoco total”.<sup>593</sup> Na seção de cartas do jornal, intitulada “*Correspondência & consultório sentimental*”, após a veiculação da publicidade do LP e matérias com a banda, “*Não fale com paredes*” provocou elogios e desaprovações por parte dos leitores:

Senhores,  
Ouvi o Não fale com paredes do Módulo 1000 e achei muito primário, muito amador, sim com tudo que eles usaram: os distorcedores, os teclados; tudo muito Black Sabbath, isto é, muito lixo, sinceramente. Algumas incursões razoáveis em

<sup>589</sup> Ação Libertadora Nacional e Movimento Revolucionário Oito de Outubro respectivamente.

<sup>590</sup> Disponível em <http://www.marxists.org/>. Acessado em 29 de abril de 2014.

<sup>591</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>592</sup> Composição presente no LP “*Não Fale com paredes*”. *Op. Cit.*

<sup>593</sup> NEVES, Ezequiel. *Rolling Stone* n.8. p. 4.

campos já pesquisados (sem essa de SOM UNIVERSAL). É terrível a gente ter que aturar isto de nossa tribo que não é a aldeia global, porém uma tribo perdida da idade da pele curtida. Salve o nosso CAETANO VELOS. Miguel Júnior, Rio – GB<sup>594</sup>

O leitor fez referência ao conteúdo publicado na entrevista com a banda em abril de 1972 que anunciou: “Para eles o rock é a música popular-atual-universal, o som da grande tribo eletrônico-primitiva que troca milhões de informações por segundo”.<sup>595</sup> As opiniões de Miguel Júnior e Ezequiel Neves geraram respostas de outros leitores:

Senhoresssss,

Não tá com nada a pichação que um leitor deu no Módulo 1000. Se o trabalho dos caras não é perfeito nem maduro, pelo menos estão fazendo alguma coisa em vez de ficarem curtindo um saudosismo que já tá enchendo o saco. Marcos Alan T. Costa, Rio – GB.<sup>596</sup>

Turma,

[...] Que malhe o Módulo 1000, tá certo, que não tem nada de universal, mas malhar Black Sabbath? Maxtovsar, [sic] Rio – GB.<sup>597</sup>

Sr. Editor,

Fiquei horrorizado com as críticas que fizeram do disco do Módulo e dos Mutantes. Qual é essa de querer destruir pessoas que se esforçam para fazer um bom som? Será que só quem faz boa música é americano, inglês, árabe, japonês...? Bené, Tijuca – GB.<sup>598</sup>

A música que inicia o LP, “*Turpe Est Sine Crine Caput*”, é outro exemplo do estilo de composição sucinto presente nas letras da banda:

“*Ipsfo facto, ipsfo facto/ Turpe est sine crine caput*”<sup>599</sup>

A composição formada por dois versos em latim cuja tradução aproximada é: “Isto é o fato, isto é o fato/ É horrível uma cabeça sem cabelos” é mais uma das referências no cancionário do rock nacional em relação ao conflito de gerações e utilização de cabelos longos pelos jovens adeptos da contracultura e do estilo musical. A música gerou repressão em julho de 1972 quando o quarteto se apresentou em Divinópolis, no Estado de Minas Gerais:

<sup>594</sup> *Rolling Stone* n.7. 2 de maio de 1972. p. 3.

<sup>595</sup> FERREIRA, Carlo. *Módulo 1000 nas bocas*. *Rolling Stone*, n. 5, 4 de abril de 1972. p. 17.

<sup>596</sup> *Rolling Stone* n. 11, 27 de junho de 1972. p. 6.

<sup>597</sup> Idem.

<sup>598</sup> *Rolling Stone* n. 11, *Op. Cit*, p. 21.

<sup>599</sup> Composição presente no LP “*Não Fale com paredes*”. *Op. Cit*.

Quando a gente tocou “Turpe Est Sine Crine Caput” os agentes federais subiram no palco, desligaram nosso equipamento e levaram a gente para interrogatório, tivemos que dizer o que significava isso porque eles acharam que era uma mensagem subversiva e não era.<sup>600</sup>

Em relação à repressão utilizada pelo regime militar, Ana Maria Bahiana observa que:

Não importava se o show era pequeno, médio ou grande, ao ar livre ou teatro, nativo ou internacional: entrar nele nunca era garantia que dele se sairia. A polícia em suas diversas facções e atribuições era uma aparição constante, súbita e imprevisível, e tanto podia dar uma olhadela de intimidação quanto levar alguns espectadores para um passeio de camburão.<sup>601</sup>

“*Espelho*” é outra composição que expressa o cerceamento em relação à liberdade de expressão, assim como evoca a temática da fuga, intensamente expressa pela geração de bandas adeptas da contracultura:

*“Espelho/ Eu quero ver o outro lado da realidade/ Tem certeza do que está me mostrando?/ Quero entrar dentro de você/ Preciso sair deste lado/ Preciso mudar de lugar”*<sup>602</sup>

“*Não fale com paredes*” passou pela inspeção da TCDP sem vetos ou restrições, diferente do que havia ocorrido com as composições integrantes do LP “*Posições*”, o lançamento fonográfico anterior. O único comentário realizado pela censora Odette Martins Lanzziotti, responsável por analisar todas as composições integrantes do álbum foi direcionada a “*Espelho*”, categorizada como: “mais propriamente mística do que racionalista”.<sup>603</sup>

### 3.3.4. “As alucinações de Serguei”:<sup>604</sup> comportamento hippie e transgressão

Sergio Augusto Bustamante, iniciou a carreira fonográfica em 1966, mesmo ano do lançamento do compacto “*Porque sou tão feio*”/ “*Não vou cortar o cabelo*” dos *Bubbles*. O cantor estreou com o compacto simples “*As alucinações de Serguei*” que também contém a temática do conflito de gerações:

<sup>600</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>601</sup> BAHIANA, Ana Maria. 2006. *Op. Cit.* p. 69.

<sup>602</sup> Composição presente no LP “*Não Fale com paredes*”. *Op. Cit.*

<sup>603</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento correspondente a composição “*Espelho*”. 14 de outubro de 1971.

<sup>604</sup> Lado A do compacto Simples “*As Alucinações de Serguei*”/ “*Eu não volto mais*”. *Op. Cit.*

*“Mas a mamãe me diz assim/ Corta este cabelo, essa juba de leão/  
Falei então pra ela, nunca uma tesoura/ Não quero ser careca eu  
prefiro ser Sansão/ Serguei alargue essas calças/ Que parecem dois  
funis/ Camisas coloridas faça delas cortinado/ Calça apertadinha só  
quem usa é transviado/ Boca de sino pra marujo fica bem/ Bermudas  
de florzinha pra meu filho não convém [...] Burguesia respeitosa/  
Escravizada a tradições/ Não entende nosso mundo/ Nosso mundo de  
emoções, ai vai nosso protesto/ Juventude sangue quente/ Nossa  
música avançada representa nossa gente/ Mamãe me compreenda/  
Vossa lenda é do passado/ O agudo da guitarra é pra nós o avançado/  
Nossa meta é a liberdade/ Nossa música é a emoção”<sup>605</sup>*

Símbolos que constituem o repertório da juventude identificada com a contracultura, mencionados pela *Bolha*, *Módulo 1000* e *Spectrum* estão presentes: os cabelos compridos, as calças apertadas e a música como fio condutor destes comportamentos. A composição também faz referência à *Jovem Guarda*, reverenciando e provocando o programa que estava no auge do sucesso:

*“Vocês gostam de Wanderléa? (Coro: não!) / Vocês gostam do rei  
Roberto Carlos? (Coro: não!) / Vocês gostam de Serguei? (Silêncio)/  
Então eu vou cantar as minhas alucinações [...] Nessas alucinações  
veja o rei Roberto Carlos/ Dirigindo seu carango tremendão todo  
adoidado/ Ele tem cabelos longos, ideias longas também/ E comanda  
a Jovem Guarda é barra limpa esse rei”<sup>606</sup>*

O lado A do compacto simples funciona como uma apresentação do artista ao público. O silêncio que se faz após a indagação: “Vocês gostam de Serguei?”, prenuncia o desconhecimento do público em relação ao cantor, diferente do coro que diz “não!” ruidosamente após a menção aos famosos apresentadores do programa *Jovem Guarda*, o que pode ser interpretado como um anseio em relação às novas perspectivas e comportamentos que surgiam neste momento, afinal em 1966 o rock passava por uma transição e o modelo seguido por Roberto Carlos e Wanderléa estava ficando para trás. Os *Beatles* inseriram inovações ao catálogo do rock através dos LPs “*Rubber Soul*” de 1965 e “*Revolver*” do ano seguinte, este último, resultado de diversos experimentalismos realizados no estúdio *Abbey Road* pelo produtor musical George Martin junto ao quarteto. Além dos *Beatles*, os *Beach Boys* trouxeram à tona o inovador álbum “*Pet Sounds*” e Bob Dylan por sua vez lançou o LP “*Blond on Blond*”. Um novo som estava sendo realizado por bandas como *The Who*, *The Doors* e *Big Brother and the Holding Company*. A contracultura começava a tomar forma e a

---

<sup>605</sup> Idem.

<sup>606</sup> Idem.

psicodelia passava a ser exposta nos nomes de LPs lançados naquele ano: “*The Psychedelic Sounds*” da banda *The 13th Floor Elevators*, “*Psychedelic Lollipop*” dos *Blues Magoos* e “*Psychedelic Moods*” da banda *The Deepes*.

“*Eu não volto mais*”, presente no lado B do compacto simples de Serguei aborda o terror em relação a guerra, questão acirrada pela Guerra Fria, demonstrando a aspiração de renúncia em relação a sociedade:

*“Eu não volto mais, eu não quero mais/ Vou fazer assim/ Eu prefiro a morte sorrindo do que ter a vida chorando/ Esta cruz que vou carregando/ Eu vou largar”*<sup>607</sup>

A temática torna-se mais evidente com a inserção de trechos falados por Serguei durante a execução do solo de guitarra: “Chega! Pra que viver? Pra onde eu vou não tem saída. E a bomba... E a bomba? [...] De 1914 a 1918 angústia, de 1939 a 45 o choro, e hoje? Continua o sofrimento, e eu? Parado? Não! Volto para o eterno.”<sup>608</sup> A música termina com um som típico dos filmes de ficção científica, representando um disco voador, como se o cantor abandonasse a conturbada vida na Terra. O discurso antibelicista presente na composição relaciona as duas Guerras Mundiais ao contexto daquele momento, onde o governo do presidente dos EUA Lyndon Johnson aumentava gradualmente o número de soldados no Vietnã que ultrapassava o número de 200 mil, assim como ocorria uma notável aceleração da corrida armamentista nuclear.<sup>609</sup> Em relação à Guerra do Vietnã, o grupo *Os Incríveis* lançou em 1967 “*Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*”, versão de uma canção italiana lançada pelo cantor Gianni Morandi no ano anterior que realiza uma espécie de crônica sobre um jovem fã de rock que é convocado para combater na guerra e é morto no confronto, em meio a sons de metralhadora e onomatopeias que simulam o som da arma:

*“[...] Cantava viva à liberdade, mas uma carta sem esperar/ Da sua guitarra o separou, fora chamado na América/ Stop! Com Rolling Stones, stop! Com Beatles songs/ Mandado foi ao Vietnã, brigar com vietcongs/ Ta-tá-ra-tá-tá [...] Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones/ Girava o mundo mas acabou, fazendo a guerra do Vietnã/ Cabelos longos não usa mais, nem toca a sua guitarra e sim/ Um instrumento que sempre dá a mesma nota ra-tá-tá-*

<sup>607</sup> Lado B do compacto simples “*As Alucinações de Serguei*”/“*Eu não volto mais*”. Equipe. 1966.

<sup>608</sup> Idem.

<sup>609</sup> HOBSBAWM. Eric. *Op. Cit.* p. 242.

*tá/ Não vê amigos, nem mais garotas, só gente morta caída ao chão/  
Ao seu país não voltará, pois está morto no Vietnã [...]»<sup>610</sup>*

As duas músicas lançadas no compacto de Serguei foram bastante executadas pelas rádios, principalmente pela Rádio Tamoio. Desfrutando de relativo sucesso após a estreia do disco, a revista *Sétimo Céu* da Editora Bloch publicou a matéria “*Eu sou o profeta do amor*”, apresentando o cantor como “um apaixonado pela música underground brasileira e por Caetano Veloso”,<sup>611</sup> O tema antibelicista e referências à contracultura estariam presentes em “*Eu sou psicodélico*”, composição de Carlos Cruz e Emanuel Rodrigues lançada em 1968:

*“A paz colorindo o bélico/ Eu sou psicodélico/ A vida para um hippie  
é mais vida/ O mundo é uma flor/ Sem espinhos e sem dor/ Plantada  
com amor”<sup>612</sup>*

Temática que fazia parte do cotidiano do artista que havia adotado a contracultura como estilo de vida, como anunciou em 1967 a matéria “*Serguei protesta descalço*” em tom de crônica na revista *Intervalo*, principal periódico sobre a televisão brasileira naquele período:

Há um moço no meio da avenida Rio Branco. Descalço, descabelado, vestindo um velho uniforme de motoneiro de bonde, tem um cartaz pendurado no pescoço. Proclamo o direito de ser jovem e feliz. Seu propósito é chamar a atenção de todo mundo que passa e ele consegue. Uma pequena multidão formou-se ao seu redor. Um senhor de cara amarrada resmungou: Este cabeludo devia tratar de trabalhar! O cabeludo é Serguei, o cantor alucinado, considerado meio maluco por alguns de seus colegas. Mas não sou louco, retruca êle. Eu apenas protesto, quero que todo mundo preste atenção em minha mensagem. E o melhor lugar para isto é no meio da sociedade burguesa. E o que eu digo é: abaixo ao convencionalismo! Viva a liberdade de ser livre! Viva a alegria de ser jovem!<sup>613</sup>

A figura “psicodélica” de Serguei se fez presente há mais de quatro décadas através das letras musicais, aparência andrógena e pelos discursos polêmicos do artista, publicizados por revistas, jornais e programas de televisão. Serguei costumeiramente foi observado de forma exótica em matérias que anunciaram com títulos extravagantes e cômicos: “*Cantor ameaça acabar com a vida*”, “*A língua do apocalipse*”, “*Ser ou não Serguei*”, “*Roqueiro diz*

<sup>610</sup> Composição presente no LP “*Para os jovens que amam os Beatles e os Rolling Stones*”. RCA. 1967. Versão realizada por Brancato Junior de “*C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*”. No mesmo ano os *Beatniks* lançaram a música em compacto simples pela Rozenblit, nesta versão a palavra “garoto” foi substituída por “rapaz”.

<sup>611</sup> *Sétimo Céu. Eu sou o profeta do amor*. 1966. Recorte presente no acervo pessoal de Serguei, disponível no “Templo do Rock” em Saquarema.

<sup>612</sup> Composição presente no compacto simples “*Eu Sou Psicodélico*”. Continental. 1968.

<sup>613</sup> *Intervalo. Serguei protesta descalço. Op. Cit.* p. 53.

que *MPB é música de corno*”, “*Serguei contra a CIA*”.<sup>614</sup> “*Eu sou psicodélico*”, apesar do título, exibe uma sonoridade calcada no rock realizado nos anos cinquenta por artistas como Chuck Berry e Bill Halley, utilizando o saxofone como base, estética que a *Jovem Guarda* ainda utilizava em muitas gravações. Um estilo antiquado para os adeptos do rock que seguiam as tendências e experimentalismos realizados pelos últimos lançamentos produzidos na Costa Oeste dos EUA e Grã-Bretanha.

A psicodelia de Serguei, presente nos versos proferidos pelo cantor desde 1966 estaria inserida nas sonoridades de “*Alfa Centauro*” (Toni e Alfredo) de 1969, “*O burro cor-de-rosa*” (Luiz Carlos Sá) e “*Ouriço*” (Paulinho Machado) de 1970, demonstrado um mundo povoado por criaturas fantásticas e comportamentos contraculturais:

*“Numa bolha de luz/ Me espalho pelo chão/ Meu alazão azul/ Tirei do temporal [...] Grilo e ouriços/ Pais de um bicho muito mal/ Sempre ele corre pra cima de mim/ Esse bicho horrível/ Vem correndo, correndo [...] Meus cabelos longos ouriçando, ouriçando”*<sup>615</sup>

As interpretações das composições permeadas por versos imaginativos e conteúdos oníricos correspondem a tais temáticas, como relatou Serguei ao Museu da Imagem e do Som em relação a gravação de “*Ouriço*”: “a voz era assim, uma voz forçada pra dizer que era um cara muito louco”.<sup>616</sup> Recurso que foi utilizado de forma similar em “*O burro cor-de-rosa*”, o lado B do compacto simples.

A voz rouca do cantor, os gritos em meio à guitarras distorcidas e à alegoria de um ouriço, representando uma viagem de LSD não agradaram os radialistas do período: “o Haroldo de Andrade disse que era subversivo, não sei o que pode ter de subversivo no disco. Outros disseram que era uma viagem de ácido, o que na realidade era, e se recusaram a divulgar a coisa e tal do gênero. Quer dizer, foi muita repressão, acabaram não tocando meu disco praticamente.”<sup>617</sup> No livro “*Música humana música*”, Nelson Motta relata o destino que o compacto obteve: “Não aconteceu nada com o disco, apesar da ‘divulgação de guerrilha’ que ele [Serguei] fez, maratoneando pelas rádios incansavelmente. Em vão: pouquíssimas pessoas tomaram conhecimento do disco.”<sup>618</sup>

<sup>614</sup> Recortes presentes no acervo pessoal de Serguei, disponível no “Templo do Rock” em Saquarema.

<sup>615</sup> Lado A do compacto simples “*Ouriço*”/ “*O burro cor de rosa*”. Polydor. 1970.

<sup>616</sup> Depoimento concedido por Serguei em 09 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

<sup>617</sup> Idem.

<sup>618</sup> MOTTA. Nelson. *Op. Cit.* 1980. p. 20.

Em “*Alfa Centauro*” Serguei investiu nos efeitos de distorção produzidos pela banda carioca *The Cougars*, incluindo também risadas e onomatopeias para contar a história de uma viajante espacial que vem de outra galáxia, carrega “um cigarro da onda” e “traz paz e amor”:

“*Ai vem ela/ Vestida de outro e prata/ Na mão o cigarro da onda [...] Ela é de Alfa Centauro/ Dois ou três mil anos luz/ Ela vem de uma galáxia distante/ Ela traz paz e amor*”<sup>619</sup>

O cigarro da composição da dupla Toni e Alfredo lançada no final da década de sessenta não provocou nenhum tipo de veto, diferente do que ocorreu com “*Mamãe não diga nada ao papai*”, presente no último compacto lançado pelo cantor, no ano de 1984. No disco Serguei utilizou a estética *New Wave*,<sup>620</sup> quando o *BRock*<sup>621</sup> já havia estourado no Brasil com a banda *Blitz* e diversos outros artistas que conseguiram espaço nas rádios e televisão como *Barão Vermelho* e *Paralamas do Sucesso*:

“*Mamãe não diga nada ao papai/ Mamãe eu não fiz nada de mais/ Se você cala eu também calo mamãe/ Sobre aquele rapaz/ Nada aconteceu/ Na escadaria do segundo andar/ Aqueles eram amigos meus/ E a fumaça era de um cigarro normal*”<sup>622</sup>

Serguei lamentou a censura em relação à música: “não gostaram da fumaça, achavam que lembrava um cigarro de maconha, droga, não sei o que. Vetaram, não sei... eu não entendo os não critérios da Censura Federal em Brasília.”<sup>623</sup> As metodologias e fundamentações da censura eram motivo de reações controvertidas pelos artistas, devido à imprevisibilidade, falta de critérios racionais e coerência, como relatou o cantor Wando: “Às vezes a gente usava de muita sutileza e a música não passava; outras vezes a gente deixava ir

<sup>619</sup> Lado A do compacto simples “*Alfa Centauro*”/ “*Aventura*”. Orange. 1969.

<sup>620</sup> *New Wave* é uma categoria generalizante que abarca manifestações musicais que incorporaram a sonoridade do *punk rock* a elementos da música eletrônica. *The Police*, *The Cure* e *Duran Duran* geralmente são relacionadas a este estilo musical.

<sup>621</sup> *Rock Brasil* ou *BRock*, como definiu Arthur Dapieve, foi o rock brasileiro deflagrado na década de oitenta. Neste momento o rock consagrou-se através sucessivas incursões bem sucedidas na indústria fonográfica. Lulu Santos, Ritchie e Lobão, ex-membros da banda de rock progressivo *Vimana*, - fundada em 1974, na qual fizeram parte Luiz Paulo Simas e Candinho do *Módulo 1000* -, tornaram-se astros nos anos oitenta. Como observa Renato Ladeira que durante os anos oitenta integrou o grupo *Herva Doce*: “A grande diferença dos anos 80 foram as rádios FM que abriram um espaço enorme para o nosso rock e o nosso pop”. In: ROSA, Fernando. *The Bubbles/A Bolha, uns ‘bolhas’ que mudaram o rock nacional*. Disponível em <http://www.senhorf.com.br/>. Acessado em 17 de dezembro de 2014.

<sup>622</sup> Lado A do compacto simples “*Mamãe não diga nada ao papai*”/ “*Alegria*”. Top Tape. 1984.

<sup>623</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

com certos exageros e a música era liberada. Não havia uma lógica”.<sup>624</sup> De acordo com Carlos Fico “A falta de critérios era flagrante e, muitas vezes, os próprios censores reclamavam do problema, pois muitas decisões eram tomadas com base em “subjetivismos e impressões pessoais”.<sup>625</sup> Este assunto foi abordado por Odette Martins Lanziotti, a censora responsável por analisar as composições do LP “*Não fale com paredes*” da banda *Módulo 1000*:

Os assuntos eram diversos, as vezes mandavam atentar sobre as mensagens políticas que eram sempre de duplo sentido... eles passaram a usar subterfúgios, então usavam duplo sentido, para poder ludibriar os censores, mas os censores também, como eram muito recomendados, muito vigiados, eles também ficavam muito atentos a tudo, então pouca coisa passava [...] Era muito cíclico o negócio. Determinada época mandavam atentar mais sobre a política. Eram visados Chico Buarque, Geraldo Vandré, Milton Nascimento e outros. Outra época mandavam atentar mais contra os tóxicos, sobre as drogas, depois atentava-se sobre os maus costumes.<sup>626</sup>

“*Tô na lona*”, composição de Serguei em parceria com Antônio Cláudio foi vetada em 13 de maio de 1971. Os seguintes versos enviados pela Continental à TCDP foram assinalados em tom de negativa:

*“Tô na lona sem trocado/ Tô mais duro que cimento armado/ E o meu salário é porcaria/ Não dá nem pra um pirulito por dia [...] E o imposto de renda/ Só aceita pagamento à vista [...] Pois é meu companheiro/ Sem ajuda, sem saúde e sem dinheiro/ Com mais filhos que os fios do bigode de D. Pedro I”*<sup>627</sup>

Em maio de 1971 o Brasil vivia o “milagre brasileiro”, período que abarca a maior parte do governo Médici. O país experimentava um excepcional crescimento econômico com média de 10% ao ano, expandindo assim o ramo da construção civil e o parque industrial. Desta forma, multiplicaram-se os viadutos, edifícios e estádios de futebol, assim como a produção de bens de consumo duráveis como eletrodomésticos e automóveis, ou seja, produtos consumidos pelos setores de maior poder aquisitivo e pela classe média. Em detrimento a isso, ocorreu o aumento da concentração de renda e da pobreza no país. O capital estrangeiro injetado na economia intensificou a dívida externa e propiciou investimentos em setores de infraestrutura como rodovias e ferrovias, assim como obras de grande porte como a Hidrelétrica Itaipu, Ponte Rio-Niterói, Rodovia Transamazônica e as usinas nucleares Angra

<sup>624</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar. *Op. Cit.* 2014, p. 442.

<sup>625</sup> FICO, Carlos. *Op. Cit.* p. 266.

<sup>626</sup> *Nos bastidores da censura*. Entrevista disponível em <http://www.censuramusical.com.br/>. Acessado em 10 de setembro de 2014.

<sup>627</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ. Documento correspondente a composição “*Tô na lona*”. 12 de maio de 1971.

I, II e III. Demonstrando exultação em relação ao panorama econômico brasileiro, o jornal *Folha de São Paulo* publicou em 8 de setembro de 1971 o editorial “*União governo-povo*”, manifestando-se em relação ao feriado ocorrido no dia anterior:

Poucas vezes em sua história teve o Brasil ocasião de comemorar com tantas fundadas razões de otimismo quanto este ano. Não foi por outra causa que 7 de setembro, em todo país, teve a assinalá-lo intensa vibração cívica e autêntica participação popular. Mais do que um passado glorioso, movia os brasileiros ao entusiasmo um futuro no que se pode decididamente acreditar [...] Tranquilidade, ordem, paz, caracterizam os dias que estamos vivendo, e, o que é mais importante, são fecundos fatores de desenvolvimento. O governo não apenas trabalha intensamente, mas garante a todos direito de trabalhar sem as perturbações de outros tempos<sup>628</sup>

Em 10 de setembro de 1972, *O Dia* publicou a manchete: “*Médici é o maior*”, informando os altos índices de popularidade alcançados pelo presidente. Discurso bastante diferente dos versos presentes em “*Tô na lona*” que expunham o revés desta situação, circunstância vivida pela maioria da população do país, assinalando assim os baixos salários, criticando a saúde pública e finalizando com a utilização desprovida de patriotismo dos “fios do bigode de D. Pedro I”. O que poderia ser observado como um insulto pelo governo militar,<sup>629</sup> que utilizava os “heróis nacionais” em caráter pedagógico, em especial nas escolas, através da disciplina Educação moral e cívica.

A música “*Tô na lona*” seria gravada por Serguei vinte anos depois do veto realizado pela DCDP, no LP produzido por Michael Sullivan em 1991, trabalho suscitado pela apresentação do artista no “*Rock in Rio II*”. Desta vez a composição não precisou passar pelo crivo da censura que havia sido extinta há apenas três anos:

Mesmo em meio ao processo de abertura, não houve afrouxamento da censura musical nem um desgaste, como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP funcionou até o ano de 1988, embora a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente. A DCDP foi finalmente extinta no ano de 1988, quando foi promulgada uma nova Constituição, na qual determinou-se a passagem da censura de diversões públicas para o âmbito do Ministério da Educação, com um caráter apenas classificatório.<sup>630</sup>

<sup>628</sup> *União governo povo. Folha de São Paulo*. 8 de setembro de 1971. p. 6.

<sup>629</sup> Em 1968 Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em São Paulo, sob o pretexto de terem desrespeitado o hino nacional e a bandeira brasileira em um show que realizaram na boate Sucata. Em seguida foram levados para o quartel do Exército em Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro, onde tiveram suas cabeças raspadas, processo que culminaria no exílio dos artistas posteriormente. Em novembro de 1970, uma colagem humorística do jornal *Pasquim* que tinha como tema o herói nacional do dia 7 de setembro, resultou na prisão de Jaguar (o autor da imagem), Sérgio Cabral, Fortuna e outros editores do periódico. A imagem reproduziu o famoso quadro “Independência ou morte” de Pedro Américo com o dizer: “eu quero mocotó!!”, referência à composição de Jorge Ben “*Eu também quero mocotó*”, um grande sucesso do “*V FIC*” da TV Globo, uma insinuação à coxa feminina através de uma gíria popular do período.

<sup>630</sup> CAROCHA, Maika Lois. *Op. Cit.* p. 211.

No início dos anos noventa a composição escrita durante o governo de Médici demonstrava atualidade. No dia 16 de março de 1990, um dia após assumir a presidência do Brasil, Fernando Collor de Melo anunciou um plano econômico que prometia acabar com a alta taxa de inflação, problema que se arrastava desde a década de setenta no país. Através de uma Medida Provisória as poupanças, o tipo de investimento mais acessível ao cidadão comum, assim como as aplicações financeiras acima de NCZ\$ 50 mil (cruzados novos) foram bloqueadas com a promessa de devolução 18 meses depois, período estipulado pela equipe da ministra Zélia Cardoso de Mello. Muitos brasileiros passaram por momentos difíceis que se somaram aos acontecimentos irrompidos no ano seguinte quando surgiram na imprensa as primeiras notícias de irregularidades em relação ao governo Collor, o que ocasionaria no impeachment do presidente em 1992.

O título da composição gravada pelo cantor foi alterado para “*Estou na lona*” e foram realizadas pequenas modificações nos versos, como o final: “*E ainda canto minha desgraça/ Todo ano na avenida em fevereiro*”, substituído em 1991 por “*Ainda canto meu problemas/ Não há dúvida/ Eu sou brasileiro*”,<sup>631</sup> porém todas as frases assinaladas pela censura em 1971 foram mantidas.

### 3.3.5. Posições: as diferentes maneiras de fazer rock no Brasil

O jornalista Luís Carlos Sá, na ocasião do lançamento de “*Posições*”, LP compartilhado pelo *Módulo 1000*, *Som Imaginário*, *A Tribo* e *Equipe Mercado*, escreveu o seguinte texto, presente na contracapa do álbum:

Já se gastou muito papel em ataques e defesas à nova música brasileira. Não custa gastar mais um pouco, no caso em defesa. Aqui neste disco temos quatro dos principais grupos do chamado pop nacional, quatro posições diferentes dentro do mesmo tema [...] essa nova música brasileira não se limita a copiar suas influências. Tenta sim, criar algo de novo a partir dessas influências, sem cair em monótonas repetições do que os Beatles ou os Rolling Stones já fizeram. Isto porque os músicos que compõem esses grupos não estão brincando de tocar ou cantar: todos sem exceção, tiveram uma escola que permite a eles criar. Criar com plena consciência daquilo que estão fazendo.<sup>632</sup>

Assim como o LP “*Posições*”, este capítulo abordou de forma pormenorizada, entre as diversas bandas citadas e analisadas durante a dissertação, quatro artistas detentores de posturas diferentes que em determinados momentos apresentaram harmonia e aproximações,

<sup>631</sup> Composição presente no LP “*Serguei*”. *Op. Cit.*

<sup>632</sup> Texto presente na contracapa do LP “*Posições*”. *Op. Cit.*

enquanto em outros momentos demonstraram pontos heterogêneos ou mesmo divergentes. Ao longo dos capítulos foram observadas questões com o objetivo de refletir acerca do rock produzido no Brasil em um período compreendido após as primeiras manifestações do gênero, ocorridas durante os anos cinquenta, assim como em um momento precedente à eclosão do rock como um fenômeno comercial, durante os anos oitenta. Durante as duas décadas que abarcam esta pesquisa o gênero foi permeado por conflitos e sonhos congregados pela contracultura, porém a vivência em relação à contracultura foi significada de diferentes maneiras através dos diversos atores históricos presentes nesta conjuntura. Tal como observou Luís Carlos Sá em relação à produção da Odeon no texto citado a cima, realizando desta maneira uma aproximação com *A Bolha*, *Módulo 1000*, *Spectrum* e *Serguei*, estes artistas receberam influência direta das bandas estrangeiras que despontaram na década de sessenta, desenvolvendo assim musicalidades que alçariam diferentes tônicas discursivas e sonoridades, embora a matriz fosse o rock. Em relação a este aspecto, Nelio Rodrigues expõe:

[...] o indivíduo que ouve um disco dos Lobos, um disco do Módulo 1000, um disco da Bolha, um disco dos Novos Baianos, um disco dos Mutantes, um disco do Som Imaginário, um disco da Barca do Sol, um disco do Liverpool, vai ver que são diferentes, são totalmente diferentes [...] essas bandas que eu estou citando tinham cada uma o seu caminho.<sup>633</sup>

Assim como posicionaram Luís Carlos Sá e Nelio Rodrigues, os artistas tiveram diferentes escolas e experiências, o que ocasionou em uma verdadeira amálgama composta por caminhos plurais e instigantes quanto a constatação de comportamentos que reverberaram nos diferentes aspectos da vida social, política e econômica. Criando assim composições que ora transpareceram ingenuidades e anseios típicos das juventudes, ora demonstraram condutas combativas e transposições comportamentais através de versos e acordes. Se há um elemento capaz de unir os quatro conjuntos de artistas analisados, isto diz respeito a “*invasão britânica*” de bandas, sobretudo simbolizada através do quarteto de Liverpool formado por Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr, um exemplo de fenômeno massivo e profícuo quanto a capacidade de influenciar uma geração de músicos. A banda capaz de causar a princípio o fenômeno da *Beatlemania*, em um segundo momento deixou de realizar apresentações ao vivo, abandonando a imagem bem comportada. Assim, o novo caminho utilizado foi o de criações subjetivas e inventividades realizadas nos estúdios, combinando o poder da indústria cultural às novas tecnologias, exercendo influência em diversas bandas

---

<sup>633</sup> Depoimento concedido ao autor por Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues. 27 de Fevereiro de 2014. Rio de Janeiro.

brasileiras nestas duas fases distintas. A *Jovem Guarda*, atração estimulada pela *Beatlemania*, é outro traço agregador quanto as bandas examinadas, atraindo assim os jovens em relação ao rock produzido no país, desta maneira vizinhos, colegas de escola e familiares começaram a formar grupos, caso que ocorreu no Rio de Janeiro com os *Bubbles* e *Os Quem*, em Nova Friburgo com o conjunto *2000 Volts*, assim como no exterior com Serguei que durante a metade da década de sessenta possuía o dobro da idade da maioria dos integrantes referentes às bandas citadas, porém semelhantemente foi alçado pelo rock manifestado neste período. O artista foi o único a não possuir em seu armário os famosos terninhos utilizados durante as apresentações de rock pelos astros internacionais e pela *Jovem Guarda*, reflexo das experiências vividas nos EUA, onde os festivais ao ar livre impulsionaram a figura do hippie e apresentações mais impetuosas durante as performances, cenário que se estabeleceu no país de forma mais evidente a partir dos anos setenta.

Os *Bubbles* e Serguei tiveram a oportunidade de participar do programa *Jovem Guarda*, assim como o *Módulo 1000* em suas diversas fases também teve a possibilidade de participar de atrações televisivas de sucesso como por exemplo o programa apresentado por Chacrinha. A banda friburguense *Spectrum* não experimentou tal ensejo, porém integrou a equipe de dois filmes dirigidos por Carlos Bini que exprimiram a contracultura de maneira como nenhum dos outros três núcleos de artistas realizou. “*Geração bendita*” é um longa-metragem local que tem como base uma cidade serrana, enquanto “*O guru das sete cidades*” é um *road movie*,<sup>634</sup> realizado no Piauí. Embora possuam tal diferença, ambos adotam a perspectiva hippie e contracultural para elaborar suas narrativas. As duas bandas cariocas também participaram de produções cinematográficas de forma quase anônima, nas obras “*Salário mínimo*”, de Adhemar Gonzaga e “*Despertar da Besta*” de Zé do Caixão, executando composições autorais registradas pelas câmeras, enquanto Serguei vislumbrava relativo sucesso em programas televisivos.

A sonoridade é talvez um dos fatores de maior singularidade em relação aos artistas abordados, embora todos tenham iniciado as carreiras realizando o gênero denominado no Brasil como *iê-iê-iê*, ou seja, o rock influenciado principalmente pelas bandas britânicas e canções italianas, normalmente utilizando duas guitarras, contrabaixo e bateria para expressar temas juvenis e românticos. Com o avanço da década de sessenta, mudanças de panorama e

---

<sup>634</sup> Gênero de filme em que a narrativa se desenvolve durante uma viagem. A trama usualmente não é conduzida por uma determinada situação-problema como normalmente ocorre nos roteiros cinematográficos, assim durante este tipo de filme diversos personagens e tramas surgem conforme e história é apresentada, afinal os protagonistas estão de passagem pelos diferentes cenários. O filme “*Sem Destino*” é um dos ícones em relação ao gênero.

influências durante a década seguinte, ocorreu a pluralização dos temas e estéticas utilizadas por estes artistas.

A banda *Spectrum* empregou em “*Geração Bendita*” (1971) arranjos vocais derivados do *folk* e sonoridade próxima ao *hard rock*, influenciada por bandas como *Steppenwolf*. As bandas *Módulo 1000* e *A Bolha* também experimentaram tais influências, unindo o *hard rock* ao rock progressivo nos LPs de estreia “*Não fale com paredes*” (1972) e “*Um passo à frente*” (1973), elementos já expressos em compactos lançados anteriormente. A propósito, embora as influências em relação aos gêneros possuam convergências, a audição dos discos revela sonoridades diferentes. Enquanto Renato Ladeira canta rocks com letras diretas - em sua maioria -, acompanhado pela banda que alterna entre o rock básico e o rock progressivo, revelando traços da banda *Pink Floyd*, entre outras que se destacaram neste período, Daniel Romani entoa frases subjetivas através de instrumentos estrepitosos. Entre estes artistas, Serguei abordou maior profusão de estilos musicais nos diferentes compactos lançados durante a carreira, desde a estética *rockabilly*,<sup>635</sup> utilizando assim o saxofone junto as guitarras, contrabaixo e bateria, passando pelo rock rural (“*Pegue Zé*”/ “*De Sol a Sol*”) e samba (compacto “*Samba Salsa*”) durante a segunda metade dos anos setenta, assim como *hard rock*, *heavy metal* (compacto “*O roqueiro maldito e sua banda Cerebelo*”)<sup>636</sup> e *New Wave* (compacto “*Mamãe não diga nada ao papai*”) durante a primeira metade dos anos oitenta. O LP de 1991 de certa forma sintetizaria a maior parte destas influências, embora a sonoridade revele especificidades estéticas das produções voltadas para o rock durante os anos oitenta.

O inventário de temáticas suscitadas também é extenso. *A Bolha* abordou os anseios comportamentais e experiências com drogas de forma mais eloquente, em relação as outras bandas, enquanto o grupo *Spectrum*, ao vivenciar a experiência de uma comunidade alternativa, expressou de forma mais acentuada a tendência hippie de embate em relação à tecnocracia. O *Módulo 1000* também abarcou estas diferentes tendências, transparecendo em determinados momentos conflitos em relação ao regime militar, questão prenunciada no título do único LP produzido pela banda.

Em meio a estas características, outra propriedade em relação aos artistas estudados diz respeito ao pertencimento destes jovens aos setores médios urbanos da população, assim

<sup>635</sup> Rock realizado durante os anos cinquenta, influenciado pelo *country*, *jazz*, *blues* e *boogie woogie*. Algumas características do som *rockabilly* incluem as harmonias e ecos vocais, assim como instrumentos que gradativamente passaram a ser pouco utilizados por bandas de rock como o piano, saxofone e contrabaixo acústico (*double bass*). Entre os artistas relacionados ao estilo musical podem ser citados Bill Haley, Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis e Little Richard.

<sup>636</sup> Compacto simples “*Serguei o roqueiro maldito e sua banda cerebelo*”. Fermata. 1983.

como setores mais abastados, em um menor grau. Afinal estar atualizado em relação às tendências musicais, possuir instrumentos, equipamentos, vestimentas, discos e possibilidade de frequentar shows eram aspectos mais suscetíveis à penetração da classe média, especialmente no contexto da ditadura militar, onde as diferenças sociais foram avultadas. Este traço permaneceria presente na geração produtora de rock durante os anos oitenta.

Por fim, é importante refletir sobre o papel exercido por estes artistas no *underground* do rock nacional e posição marginal em relação à historiografia da música brasileira. Ao longo da dissertação foram relacionados diversos elementos que influenciaram o preterimento destas bandas como o fraco desempenho do gênero rock em relação às vendas, a baixa qualidade dos instrumentos elétricos, comportamentos amadores, a pouca importância dada por parte da indústria fonográfica quanto ao registro das músicas, produção, distribuição e divulgação destes artistas, assim como a falta de uma formatação *pop* e radiofônica em relação à muitas das faixas presentes nos discos. Além destes e outros fatores elencados durante os capítulos, é importante ter em mente que durante as décadas de sessenta e setenta os responsáveis pela narrativa acerca da música brasileira estavam imbuídos de ideologia em relação à luta contra a ditadura, consagrando assim determinados artistas que de alguma maneira satisfaziam estes anseios. Artistas como *A Bolha*, *Módulo 1000*, *Spectrum* e *Serguei*, como foi observado, eram analisados como copiadores da música estrangeira, afinal todos iniciaram as carreiras demonstrando de forma tímida o cunho autoral, além disto, os discos registrados por estes artistas eram demasiadamente “estrangeiros” para a crítica musical devido às estéticas sonoras apresentadas e posturas presentes nas composições, situação diferente em relação às propostas de bandas como *Os Mutantes* e *Novos Baianos* que associaram-se à “linha evolutiva” proposta pelos tropicalistas, recebendo reconhecimento devido a “brasilidade” presente em suas composições.

No ano de 1966, Caetano Veloso fez sua famosa declaração sobre a “linha evolutiva” da música popular na revista *Civilização Brasileira*. Na concepção dele, João Gilberto trouxe a informação da modernidade musical, utilizada na recriação e renovação, a fim de dar um passo à frente na música popular brasileira, quando praticamente toda música popular “queria ver-se como tradicional, a bossa nova se jactava de ser nova”.<sup>637</sup> O que interessava a Caetano era seguir o caminho utilizado pela *bossa nova* ao utilizar a informação da modernidade musical na recriação e renovação. Permitindo assim transformações estéticas em relação às correntes nacionalistas e purismo folclórico. Assim, o cantor afirmou ter consciência de que

---

<sup>637</sup> Lima, Antonio Cicero. *O Tropicalismo e a MPB*. In: <http://tropicalia.com.br/>. Acessado em 10 de abril de 2015.

estava sendo fiel à *bossa nova* fazendo algo que lhe era oposto no sentido estético. Desta maneira, o *Tropicalismo*, e as duas bandas utilizadas como exemplos: *Os Mutantes* e *Novos Baianos*, possuem características abordadas por Antonio Cicero em relação a “linha evolutiva” proposta por Caetano Veloso:

De qualquer maneira, é evidente que a novidade introduzida por Caetano não se encontra em desenvolver do ponto de vista técnico a bossa nova mas sim na elucidação conceitual tanto da música popular brasileira quanto da música popular em geral. Ele o faz ao produzir canções que possuem duas qualidades:

- (1) ao invés de seguirem os modelos tradicionais da música brasileira (inclusive os da bossa nova), preferem experimentar coisas novas [...]
- (2) são consideradas por ele mesmo como pertencentes à MPB, e reconhecidas como tais pelo público.<sup>638</sup>

A segunda característica deve ser destacada, afinal a primeira: “experimentar coisas novas” na música brasileira, foi utilizada largamente pelas bandas relacionadas a esta dissertação, porém a segunda demarcação, o reconhecimento das obras como MPB, não faz parte da trajetórias dos artistas estudados ao longo dos capítulos, apesar das incursões em “*Festivais da música popular brasileira*” e diálogos com gêneros musicais como o samba, por exemplo, em determinadas composições. Luiz Galvão demonstra este viés na biografia “*Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*”:

O grupo Novos Baianos teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil, proposto e exercido pelo Tropicalismo. Quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 1964, nós do Novos Baianos assumimos a bandeira dessa luta, travada, principalmente, nos programas de televisão, que foram palco desse momento revolucionário da música [...] Antes, quando a Bossa Nova dera tal clima, eu escolhi essa barca e, da linha evolutiva, nunca mais me afastei.”<sup>639</sup>

Desta maneira, além de todas questões técnicas e mercadológicas em relação à indústria fonográfica, para se compreender o local ocupado no que diz respeito aos artistas analisados, tendo como objetivo refletir sobre a questão: “afinal por que foram esquecidos?”; é necessário observar o discurso existente em relação a determinados artistas, em detrimento de outros, assim como os locais reservados para estes em livros, artigos, dissertações, teses, matérias jornalísticas e instituições culturais.

---

<sup>638</sup> Idem.

<sup>639</sup> GALVÃO, Luiz. Op. Cit. p. 289.

## Conclusão

Ao analisar as experiências geracionais da contracultura localizadas entre as décadas de sessenta e setenta, é possível observar o grau de atração que o tema exerce em relação às gerações mais recentes, assim como uma aparente nostalgia quanto a geração que viveu este período. Como observa Italo Mariconi:

[...] queria chamar atenção para o fato de que a meu ver existe uma certa carência de compreensão da positividade dos anos 80, 90 e 00. Nós estamos o tempo todo voltando para os anos 60 e 70, e para a contracultura, o que eu acho muito bom, não nego a importância intelectual dessa permanente anamnese que constituiu uma experiência formativa de geração [...] [as gerações mais recentes] parecem querer se comunicar com um mundo que intuem fascinante e, ao mesmo tempo completamente incompreensível.<sup>640</sup>

Em relação a esta questão, Maria Claudia Coelho ao realizar um estudo abordando estudantes cariocas de teatro identificou:

[...] no discurso e no comportamento de meus entrevistados, uma série de traços que me pareceram ecoar nos temas e expressões consagradas do movimento conhecido como contracultura, a começar pela crítica ao ‘sistema’ e à ‘burguesia’, oposto à valorização do ser ‘alternativo’ e ‘cabeça aberta’.<sup>641</sup>

A antropóloga destaca o seguinte depoimento de um dos estudantes de teatro:

Eu tava escutando umas músicas anos 60, e eu adoro aquelas músicas, entendeu? E tem músicas que não tem qualidade muito boa, mas as vibrações das pessoas, a vibração daquela época, eu tenho inveja dos anos 60 terrível, sabe? Eu queria ter nascido em 43, 40 e queria ter vivido aquela época – e essa vibração que conta demais pra mim, sabe?<sup>642</sup>

Ideário observado de forma semelhante por Maria Isabel de Almeida e Fernanda Eugenio que analisaram a cena eletrônica contemporânea e relação com as drogas. De acordo com as pesquisadoras há todo um imaginário contracultural capaz de suscitar questões relativas a rupturas e continuidades frente às imagens, práticas e alocações presentes na contemporaneidade: “os sujeitos que pesquisamos o acionaram vez por outra em seus

---

<sup>640</sup> MORICONI, Italo. *Para repensar o impensado*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 77.

<sup>641</sup> COELHO, Maria Claudia Pereira. *Herdeiros da contracultura: os estudantes de teatro cariocas na década de 80*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 107.

<sup>642</sup> Idem. p. 106.

discursos, não raro com um certo tom de ‘nostalgia’ pelo que nunca viveram”.<sup>643</sup> Daniel Romani do *Módulo 1000* observa tal aspecto permear a memória em relação as bandas *undergrounds* das décadas de sessenta e setenta:

Eu acho que o pessoal vê demais no Módulo 1000, como eu acho que vê demais nas outras bandas. Eu acho que essas bandas todas não são tudo isso que todo mundo vê não [...] existe um atavismo ao passado. Acho que existe uma canonização de todas as bandas, inclusive do Módulo 1000. Existe uma canonização, uma coisa que torna a figura intocável, uma coisa sensacional, assim um show: “foi magistral”, “foi uma viagem inesquecível na minha vida”, “foi uma coisa!”, “momentos que eu jamais viverei”.<sup>644</sup>

O músico Moraes Moreira ao ser questionado pela revista *Trip* sobre o *revival* em relação a contracultura, respondeu:

Sempre estive viva essa semente que foi plantada nos anos 70, e ela continua vingando até hoje em vários lugares. Quem está querendo isso não são os saudosos nem os nostálgicos, é a juventude, e, quando a juventude faz essa releitura, tudo se renova. Não é reviver o passado, é jogar para o futuro.<sup>645</sup>

De acordo com este panorama de constante retorno a contracultura, mesmo participando como coadjuvantes no cenário musical brasileiro, os produtos e informações referentes as bandas de rock relacionadas a contracultura e psicodelia permanecem conservados através de distintas estruturas de comunicação, por meio de colecionadores de discos e periódicos, blogs de memórias, sites que fornecem o intercâmbio de músicas, assim como arquivos pessoais de artistas disponibilizados na internet, por sua vez absorvidos por uma nova geração de ouvintes. Estes canais de interlocução em sua maioria não fazem parte dos grandes meios de comunicação, afinal a maior parte dos artistas abordados nesta dissertação não está presente nas principais publicações jornalísticas, antologias musicais ou programações de rádio e TV. Através de buscas na internet é possível encontrar informações compartilhadas por gerações distintas: a que viveu os anos sessenta e setenta e a geração atual que possui admiração por este período, demonstrando assim um patrimônio afetivo<sup>646</sup> que revela músicas hoje fora de catálogo, recortes de jornais guardados por fãs e ex-integrantes de

---

<sup>643</sup> ALMEIDA, Maria Isabel de; EUGENIO, Fernanda. *Paisagens existenciais e alquimistas pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às drogas no contexto da contracultura e nas cenas eletrônicas contemporâneas*. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza. *Op. Cit.* p. 156.

<sup>644</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>645</sup> EIROA, Camila. *Revival Hippie*. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/revival-hippie.html>. 8 de março de 2014. Acessado em 18 de dezembro de 2014.

<sup>646</sup> Paulo Cesar de Araújo utilizou este termo em seu estudo acerca da música brega. ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.* 2003. p. 367.

bandas, assim como cartazes, *folders*, ingressos de shows e todo inventário de elementos relacionados a este cenário.

Diferente do que ocorria nos anos sessenta e setenta, as resenhas realizadas por críticos musicais atualmente não possuem o mesmo grau de influência em relação ao que merece ou não ser escutado, através do processo de intermediação cultural. Neste período, os críticos gozavam de maior credibilidade e autoridade, e isso se convertia em audiência. A afinidade entre o crítico e o leitor fazia com que este procurasse indicações concernentes com princípios valorativos de uma personalidade com quem concordava inteiramente ou em parte.<sup>647</sup> Entusiastas da contracultura como F. Peracoli e Johnny F. por exemplo, respectivamente os moderadores dos blogs *Brazilian Nuggets*: “um blog dedicado à pouco conhecida psicodelia brasileira”<sup>648</sup> e Lágrima psicodélica: “Blog Underground & Rock Rádio”<sup>649</sup> foram capazes de divulgar álbuns pouco convencionais, influenciando o gosto musical dos usuários destes sites, assim como surpreendendo visitantes ocasionais que se deparam com tais tipos de produções musicais em meio as páginas acessadas durante o cotidiano. De acordo com essas práticas, Adriana Amaral e Raquel Recuero observam:

Blogs como meios de comunicação implicam também sua visibilidade enquanto meios de práticas jornalísticas, seja através de relatos opinativos, seja através de relatos informativos. No conceito estrutural, por outro lado, permite apreender-se o blog enquanto formato, abrindo-se para múltiplos usos e apropriações.<sup>650</sup>

Com o advento das redes sociais a interação entre os entusiastas do gênero musical aumentou, propiciando debates e exposição de novas fontes através de grupos destinados ao rock, psicodelia e contracultura no Brasil,<sup>651</sup> assim como interatividade com antigos membros destas bandas. Renato Ladeira, guitarrista da banda *A Bolha*, por exemplo, produz e apresenta ao vivo o programa “*Toca Rock*” atração semanal do site “*Rádio na varanda*”,<sup>652</sup> veiculando músicas, assim como abordando temáticas relacionadas ao rock nacional e internacional.

---

<sup>647</sup> BARRIGA, Antonia do Carmo. *A opinião publicada – uma proposta de abordagem*: a influência das colunas de opinião e a receptividade dos seus leitores. VI Congresso português de Sociologia. Mundos sociais: saberes e práticas. Universidade Nova de Lisboa, 25 a 28 de junho de 2008. p. 8.

<sup>648</sup> Texto presente na descrição do blog (criado em 2006), disponível em <http://brnuggets.blogspot.com.br/>. Acessado em 16 de dezembro de 2014.

<sup>649</sup> Subtítulo do blog e rádio web que teve sua primeira versão criada em 2005. Disponível em <http://lagrimapsicodolica3.blogspot.com.br/>. Acessado em 16 de dezembro de 2014.

<sup>650</sup> AMARAL, Adriana; RECUERO, Raquel; MONTARDO, Sandra. *Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação*. São Paulo: Momento Editorial, 2009. pp. 35-36.

<sup>651</sup> “*Psicodelia Brasileira*” e “*Rock pira: raro e obscuro*”. São exemplos destes grupos presentes no *Facebook*, assim como “*Módulo 1000*”, grupo criado pelo guitarrista Daniel Cardona Romani. Antes da popularização do *Facebook* no Brasil, existiam grupos similares no *Orkut*, rede social criada em 2004.

<sup>652</sup> <http://www.radionavaranda.com/>.

Além das músicas em formato digital, é possível adquirir diversos álbuns e coletâneas através de CDs e LPs lançados por selos independentes. Em 2010 “*Não fale com paredes*” recebeu na Alemanha através do selo *World In Sound* versões em CD e LP, onde manteve a capa tripla concebida por Wander Borges em 1972. O CD e o LP também foram lançados na Inglaterra através do selo *Cherry Red Records* que produziu uma nova capa, unindo o antigo conceito da arte realizada pela Top Tape, composto por fundo cinza, logotipo da banda e título do álbum a uma foto do rosto dos quatro integrantes da banda. “*Geração Bendita*” foi editado em CD e LP pelo selo alemão *Shadoks Music* mantendo capa e contracapa originais. *A Bolha* passou a integrar o catálogo do selo português *Groovie Records* através da coletânea “*Raw and Unreleased*” de 2010, apresentando assim músicas gravadas durante os anos sessenta que não foram lançadas pelas gravadoras que esteve vinculada, além da edição do LP “*Um passo à frente*” realizada no mesmo ano. *Groovie Records* também possui em seu catálogo a coletânea “*Serguei psicodélico 1966 – 1975*”, apresentando alguns dos principais singles do cantor, trabalho semelhante ao realizado pelo selo nacional *Baratos Afins* em 2002. Além disto, possui outros produtos fonográficos que estão fora de catálogo no Brasil como o compacto “*Lindo sonho delirante*”/ “*O relóginho*”, do cantor Fábio e LPs das bandas *Os Baobás* e *Beat Boys*. Além de possuir três volumes da coletânea “*Brazilian nuggets: back from the jungle*”:<sup>653</sup>

The record- loving audience awaiting a compilation worthy of the name Brazilian Nuggets can start smiling. This material, previously full of dust and forgotten, is now released in a meticulous edition featuring the best of garage rock, aggressive and demented, from Brazilian bands and singers who lived in obscurity during the 1960s and 1970s [...] These are the real heroes of the young modern advanced Brazilian music, because they broke the barriers of hypocrisy and showed that young people and their cheap guitars live not only on love but also on anger! Just think this is only the beginning. And the best is still to come. Or, as Toni Ricardo said in his self- titled single: “a luta nunca vai parar”.<sup>654</sup>

As compilações lançadas entre 2011 e 2014, contam com bandas como *Brazilian Bites*, *The Cougars*, *Beatniks*, *Os Escorpiões*, *The Galaxies*, *Quarteto Nova Era*, entre outras. Outros selos estrangeiros realizaram coletâneas que dedicam atenção a lançamentos brasileiros deste cenário como o *QDK* que lançou “*Love, Peace & Poetry: Brazilian Psychedelic Music*”<sup>655</sup> em 2003.

<sup>653</sup> Vários artistas: Compact Disc. “*Brazilian nuggets: back from the jungle*” Volumes I, II e III. Groovie Records. 2011-2014

<sup>654</sup> <http://www.groovierecords.com/>

<sup>655</sup> Vários artistas. Compact Disc. *Love, Peace & Poetry: Brazilian Psychedelic Music*. QDK. 2003.

Devido aos constantes produtos fonográficos reeditados e interesse por estes artistas, diversas bandas relacionadas a contracultura e psicodelia brasileira voltaram a ativa a partir dos anos 2000, como é o caso do *Módulo 1000* e *A Bolha*. Neste período José Luiz Caetano, guitarrista da banda *Spectrum* reuniu fontes documentais do grupo como fotos, recortes de jornais, materiais do filme “*Geração Bendita*” e letras das músicas em um site<sup>656</sup> dedicado a banda, motivado pelo relançamento do LP três décadas após sua produção nos estúdios da Todamérica. Neste período o lançamento do LP produzido em 1971 motivou a matéria “*Um clássico psicodélico*”, publicada em 21 de Fevereiro de 2002 no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*: “ ‘O tempo ficou curto e a cabeça pequena’, diz José Luiz, que, com toda a satisfação, deixou a pacata vida de lado e hoje vive em meio a uma frenética troca de e-mails e telefonemas com representantes de selos fonográficos e colecionadores no exterior”.<sup>657</sup> Este cenário motivou Daniel Cardona Romani a retomar as atividades do *Módulo 1000*:

Maurício Valadares encontrou comigo na “Letras e expressões” do Leblon a coisa de uns dez anos atrás e falou assim: “você é o Daniel do Módulo 1000?”. Eu falei: “sou, reconheceu é?”. “Conheci sim cara. É o seguinte: você não tem nada em casa não? Para eu tocar no meu programa no rádio, no ‘Ronca, ronca’. Eu estou tocando o CD de vocês”. Eu falei: “não, você deve estar enganado porque o Módulo 1000 não tem CD, o Módulo 1000 tem LP”. Ele falou assim: “tem o CD sim, você não sabe? Tem aqui e no exterior”. Eu falei: “como assim cara?”. “Tem, quem lançou foi o Zaher Zen do projeto Luz Eterna”. Aí eu falei: “é mesmo?”. Falou: “é. Por que você não vai na Halley Discos lá em Botafogo? Fala lá com o Orlando. O Orlando tem o CD lá, ele vai te mostrar”. Eu falei: “eu vou lá agora”. Aí eu fui lá [...] ninguém me disse nada [...] nisso que comecei a me interessar, eu comecei a fazer contatos, e num desses contatos veio o Marcelo Bacha que possui esse selo “Editio Princeps” [...] Eu fui me informando, comecei a ver que realmente tinha muita pirataria no exterior, que tinha aqui, e comecei a formar uma banda aqui, já que não podia contar com todos do Módulo 1000, pelo menos com outras pessoas.<sup>658</sup>

Desta maneira, a banda, contando apenas com Daniel como membro original lançou o single “*Bewitched*”/ “*Maybe*”<sup>659</sup> no festival “*Camping & Rock*” de 2013, faixas que fazem parte do projeto do álbum “*Four Walls*”. *A Bolha* lançou o último álbum em 2006, intitulado “*É só curtir*”, e deste então permanece ativa realizando shows contando com a formação original. Serguei por sua vez, manteve-se atuante nos palcos desde a década de sessenta, assim, no ano de 2009 realizou o primeiro lançamento fonográfico em CD: “*Bom selvagem*”,<sup>660</sup> acompanhado pela banda carioca *Pandemonium*, formada em 1998, unindo

<sup>656</sup> <http://www.spectrum.mus.br/>

<sup>657</sup> ESSINGER, Silvio. *Op. Cit.* Disponível em <http://www.spectrum.mus.br/clipping.htm> . Acessado em 16 de dezembro de 2014.

<sup>658</sup> Depoimento concedido por Daniel Romani Cardona ao autor no dia 19 de outubro de 2013. Rio de Janeiro.

<sup>659</sup> Compact Disc. “*Bewitched*”/ “*Maybe*”. Editio Princeps. 2013.

<sup>660</sup> Compact Disc. “*Bom Selvagem*”. Blues time records. 2009.

desta maneira duas gerações de músicos. Em relação a memória e valorização quanto a produção artística, no ano de 1985 devido ao convite realizado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro para integrar o projeto “*Memórias do rock brasileiro*”, o cantor avaliou:

Eu acredito no que eu fazia e eu recebi o maior troféu que um artista pode receber que é o aplauso do público. E com o tempo vem o respeito, a ponto de vocês estarem me chamando para dar esse depoimento como um artista de rock no Brasil, a seu convite [Carlos Alberto Pavão], de Ana Maria Bahiana, então você vê por aí eu consegui conquistar o respeito do crítico, dos artistas, colegas meus [...] Eu reconheço, e por reconhecer devido ao meu senso de profissionalismo a importância de estar dando esta entrevista, de deixar a minha fala gravada, as coisas que eu disse sobre a minha carreira. Isso para mim é de uma importância incrível, eu me sinto recompensado, pelos problemas que apareceram durante a minha carreira, pelas baixas que eu tive que encarar, as situações que eu tive que encarar durante a minha carreira.<sup>661</sup>

A contracultura e a psicodelia realizadas nos anos sessenta e setenta apresentam hoje aspectos definidos por Raymond Williams como residuais, ou seja, elementos disponíveis no passado que ainda estão ativos no processo cultural e possuem força histórica, afetiva e memorial no presente em relação a vivência, expressando-se através de experiências, significados e valores.<sup>662</sup> Desta maneira podemos compreender a dinâmica entre práticas relativas a contracultura e psicodelia que em um determinado momento foram comportamentos emergentes, ou seja, “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados”,<sup>663</sup> e que hoje apresentam características residuais através de diversos festivais e bandas contemporâneas. Buscando assim conservar características do passado, até mesmo isolando-se de novas perspectivas musicais e comportamentais emergentes.

Os festivais “*Psicodália*”,<sup>664</sup> e “*Camping & Rock*”<sup>665</sup> são dois exemplos de festivais nacionais que remetem a contracultura que emergiu nos anos sessenta, conciliando música, natureza e ecologia. Realizados em municípios rurais, distantes das grandes capitais, ambos

<sup>661</sup> Depoimento concedido por Serguei em 9 de dezembro de 1985 a Carlos Alberto Pavão. Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro. *Depoimentos para posteridade: projeto Memórias do rock brasileiro*. Rio de Janeiro.

<sup>662</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.* 1979. p. 125.

<sup>663</sup> Idem. p. 126.

<sup>664</sup> Festival realizado na Região Sul do Brasil, entre 2003 e 2005 aconteceu nos municípios Lapa e Antonina, no Paraná. A partir de 2006 passou a ser realizado em Santa Catarina, onde foi realizado nos municípios São Martinho e Rio Negrinho, geralmente durante o período do carnaval ou *Réveillon*. Participaram do festival artistas como *Made in Brazil* (2004 e 2014), *Patrulha do Espaço* (2006), Sérgio Dias (2007), *Casa das Máquinas* (2008 e 2012), *Som Nosso de Cada Dia* (2009), *Terreno Baldio* (2009), *Blindagem* (2009), *Os Mutantes* (2010 e 2013), *O Terço* (2011), *Ave Sangria* (2011 e 2015), *A Bolha* (2012) e *Módulo 1000* (2014).

<sup>665</sup> Festival realizado em Minas Gerais, já foi sediado em diversas cidades como Baldim e Jaboticatubas, e conta com duração aproximada de quatro dias. A primeira edição ocorreu no ano de 1998.

possuem área de *camping* e promovem atividades relacionadas as artes como a dança e o artesanato, sendo frequentados principalmente por jovens que buscam ter uma experiência comunitária durante os festivais integrados por grupos independentes e bandas oriundas dos anos sessenta e setenta como *Casa das Máquinas*, *Patrulha do Espaço*, *Made in Brazil* e *Módulo 1000*, artistas que participaram dos dois festivais. De acordo com os organizadores, o “*Festival Psicodália*”:

[...] possui um grau de integração artística, liberdade de pensamento, preocupação ecológica, fraternidade comportamental e desprendimento financeiro, absolutamente impensáveis de se encontrar no mundo atual. Além disso, possui como fundamental característica, a valorização da verdadeira ARTE MUSICAL, criada com Amor e Inspiração, sem se ater a simples modismos ou puras A\$pirações Financeira\$.<sup>666</sup>

O festival “*Morrostock*”, realizado em Sapiranga no Rio Grande do Sul, foi concebido como um evento de rock alternativo e teve sua primeira edição produzida em 2005, mesclando os diversos gêneros musicais. É possível observar semelhanças em relação ao discurso dos organizadores do “*Festival Psicodália*”, de acordo com Paulo Zé, o fundador do festival: “Sempre tivemos essa abordagem ambiental, de sustentabilidade, mas também de viés colaborativo. É a nossa maneira de mostrar que é possível fazer um festival cujo objetivo não é necessariamente lucrar, mas unir as pessoas e promover a música”.<sup>667</sup>

O “*Aldeia Rock Festival*”, realizado em Aldeia Velha, região situada no pé da Serra do Mar, na divisa entre os municípios Casimiro de Abreu e Silva Jardim, é um evento que ocorre desde o ano de 2001 na fazenda Surucucu, localizada dentro da área de preservação ambiental Bacia do Rio São João/ Mico Leão Dourado, tendo assim concepções similares aos festivais abordados anteriormente, unindo rock e *camping*.

O “*Universo Paralelo*”, festival eletrônico realizado em Ituberá na Bahia, embora não abrigue artistas relacionados ao rock, possui aspectos semelhantes: atividades voltadas para a sustentabilidade, vida comunitária através do *camping* e estilo de vida alternativo:

Em poucos dias estaremos juntos em nosso Universo Paralelo, celebrando mais uma vez a essência da cultura alternativa que está em cada um de nós [...] Enquanto o planeta segue em sua vertiginosa jornada pelo Espaço/Tempo, testando os limites de nosso próprio processo civilizatório; enquanto o valor da vida humana torna-se cada vez mais insignificante, mera engrenagem de um sistema cada vez mais voraz... O Universo Paralelo renova seu convite e convoca a todos aqueles, repletos de um espírito de amor e celebração, a compartilhar sua melhor energia, e assim estarmos

<sup>666</sup> FONZI, Claudio. *Festival Psicodália: Mutantes, Terreno Baldio e Blindagem*. 27 de novembro de 2009. Disponível em [whiplash.net/](http://whiplash.net/). Acessado em 17 de dezembro de 2014.

<sup>667</sup> Zero Hora, BRIGATTI, Gustavo. *Festival Morrostock 2013 começa nesta sexta; Arnaldo Baptista tocará no dia 11*. 2 de outubro de 2013. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/>. Acessado em 17 de dezembro de 2014.

novamente juntos, num verdadeiro pedaço do paraíso, desfrutando de nós mesmos [...] <sup>668</sup>

A região de Arembepe, localizada no município de Camaçari, a 30 quilômetros de Salvador, no litoral norte da Bahia, durante os anos setenta foi um reduto povoado por hippies e ainda hoje cultiva a alcunha de “aldeia hippie”, além de ser realizado nesta região durante o mês de janeiro o “*Festival Internacional de Cultura Alternativa*” (FICA), trazendo ecos da contracultura, além de incorporar outras influências como o *reggae*.

Assim como os festivais que mantêm ideologias e características da contracultura e psicodelia, diversas bandas continuam sendo formadas, produzindo comportamentos influenciados por estes elementos nos palcos, assim como discos que possuem sonoridades que evocam as estéticas produzidas neste contexto, além de estéticas que emergiram no final do século XX e início do século XXI, através de álbuns lançados por pequenos selos ou de forma independente como é o caso dos grupos *Anjo Gabriel* (Pernambuco), *Novanguarda* (Pernambuco), *Quarto Astral* (Pernambuco), *Mopho* (Alagoas), *Casa Flutuante* (Alagoas), *Pipodélica* (Santa Catarina), *Boogarins* (Goiás), *Catavento* (Rio Grande do Sul), assim como o paulista Ventania e gaúcho Flávio Basso, conhecido como *Júpiter Maçã*. As composições, muitas vezes evocam comportamentos que remetem a contracultura, a banda *Boogarins*, por exemplo, faz referência ao LSD na música “*Doce*”, além de aludir um passado “escrito nos livros”, ou “na mão”, menção ao misticismo relacionado ao conceito:

*“Vou tomar um doce amor/ Por que não vem?/ Encostar no pôr do sol/ Prometo além/ Além de onde os outros sempre estão/ Pois o que li nos livros ou na mão/ Não pode ser em vão”*<sup>669</sup>

*Júpiter Maçã*, em composição presente no álbum “*A sétima efervescência*”, lançado em 1996, expressa certa nostalgia em relação aos anos sessenta, ao conceber e estimar um lugar onde as pessoas agiriam de acordo com determinados símbolos da contracultura:

*“Eu preciso encontrar/ Um lugar legal pra mim/ Dançar e me escabelar/ Tem que ter um som legal/ Tem que ter gente legal/ E ter cerveja barata [...] Um lugar onde as pessoas/ Sejam loucas e super chapadas [...] Sozinho pelas ruas de São Paulo/ Eu quero achar alguém pra mim/ Um alguém tipo assim/ Que goste de beber e falar/*

<sup>668</sup> *Universo Paralelo #12*. Disponível em: <http://www.universoparalelo.org/>. Acessado em 17 de dezembro de 2014.

<sup>669</sup> Composição “*Doce*”, single digital. Independente. 2013.

*LSD queira tomar/ E curta Syd Barrett e os Beatles/ Um lugar e um alguém/ Que tornarão-me mais feliz*.<sup>670</sup>

Em meio a este cenário musical permeado por um grande inventário de artistas e eventos voltados para o rock e contracultura que permanece em constante desenvolvimento, esta dissertação teve como objetivo alargar a investigação acadêmica acerca da música brasileira, propondo assim novas abordagens. Como observa Marcos Napolitano em relação a pesquisa acadêmica voltada para o campo musical no Brasil, há “a recorrência de temas nos debates acadêmicos, quase sempre em torno de fontes e autores já conhecidos”.<sup>671</sup> Em relação aos trabalhos que envolvem este tipo de temática comprometida com a produção musical, o autor ressalta a necessidade de incorporar novas fontes escritas como críticas jornalísticas, revistas e almanaques musicais, assim como “estender para além das ‘obras primas’, o levantamento e análise de canções e álbuns fonográficos que marcaram a trajetória de artistas, gêneros e movimentos musicais”,<sup>672</sup> elementos trazidos à tona ao longo dos capítulos, a fim de investigar os dilemas e conquistas que envolvem o rock, a contracultura e a psicodelia no Brasil. Desta maneira, há um horizonte que engloba numerosos artistas, discos, periódicos e eventos musicais presentes neste âmbito que são capazes de suscitar profuso material para pesquisas acadêmicas, atribuindo desta maneira, centralidade a manifestações culturais pouco difusas na atualidade.

---

<sup>670</sup> Composição “*Um lugar do caralho*”, presente no CD “*A Sétima Efervescência*”. Trama. 1996.

<sup>671</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2006. *Op. Cit.* p. 149.

<sup>672</sup> Idem. pp. 149-150

## Fontes

### Periódicos

*Bizz*

*Bondinho*

*Careta*

*Civilização Brasileira*

*Correio da Manhã*

*Cruzeiro, O*

*Dia, O*

*Estado de Minas*

*Estado de São Paulo, O*

*Extra*

*Folha da Tarde*

*Folha de São Paulo, A*

*Globo, O*

*Intervalo*

*Jornal da Tarde*

*Jornal das Artes*

*Jornal do Brasil*

*Pasquim, O*

*Pilares da História*

*Pop*

*Realidade*

*Revista do Brasil*

*Rolling Stone*

*Rolling Stone (EUA)*

*Show Bizz*

*Super Interessante*

*Super Pop*

*Trip*

*Última Hora*

*Veja*

*Voz da Serra, A*

## Sites

*Acervo digital Estado de São Paulo:* <http://acervo.estadao.com.br>

*Acervo digital Folha de São Paulo:* <http://acervo.folha.com.br>

*Acervo digital O Globo:* <http://acervo.oglobo.globo.com>

*Águas Claras Festival:* <http://aguasclarasfestival.blogspot.com.br>

*Arquivo Culturama:* <http://arquivoculturamauff.blogspot.com.br>

*Baratos Afins:* <http://baratosafins.com.br>

*Betho 70:* <http://betho70.blogspot.com.br>

*Brazilian Nuggets:* <http://brnuggets.blogspot.com.br>

*Censura Musical:* <http://www.censuramusical.com>

*Cesar Ladeira:* <http://cesarladeira.com.br>

*Cinemateca brasileira:* <http://www.cinemateca.gov.br>

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:* <http://www.dicionariompb.com.br>

*Discos do Brasil:* <http://www.discosdobrasil.com.br>

*Época:* <http://revistaepoca.globo.com>

*Extra:* <http://extra.globo.com>

*Google News acervo Jornal do Brasil:*

<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>

*Groovie Records:* <http://www.groovierecords.com>

*Internet Movie Database:* <http://www.imdb.com>

*Jornal do Brasil:* <http://www.jb.com.br>

*Jovem Guarda:* <http://www.jovemguarda.com.br>

*Lágrima Psicodélica:* <http://lagrimapsicodelica3.blogspot.com.br>

*Marxist Internet Archive:* <http://www.marxists.org>

*Memória da censura no cinema brasileiro:* <http://www.memoriacinebr.com.br>

*Ministério Público:* <http://www.mp.rj.gov.br>

*Página da Música:* <http://www.paginadamusica.com.br>

*Portal Rock Press:* <http://www.portalrockpress.com.br>

*Psychedelic music:* <http://www.psychedelic-music.com>

*Radio na varanda:* <http://www.radionavaranda.com>

*Revista de História da Biblioteca Nacional:* <http://www.revistadehistoria.com.br>

*Revista Ragga*: <http://sites.em.com.br/ragga/>  
*Rolling Stone*: <http://Rollingstone.com.br>  
*SciELO*: <http://www.scielo.br>  
*Senhor F*: <http://www.senhorf.com.br>  
*Spectrum*: <http://www.spectrum.mus.br>  
*Teoria e debate*: <http://www.teoriaedebate.org.br>  
*Terra música*: <http://musica.terra.com.br>  
*Trip*: <http://revistatrip.uol.com.br>  
*Tropicália*: <http://tropicalia.com.br>  
*Universo Paralelo*: <http://www.universoparalelo.org>  
*Urbanas Cidades*: <http://urbanascidadespoa.blogspot.com.br>  
*Veja*: <http://veja.abril.com.br>  
*Velhidade*: <http://velhidade.blogspot.com.br>  
*Viva Cine*: <http://www.vivacine.org.br>  
*Voz da Serra*: <http://www.avozdaserra.com.br>  
*Whiplash*: <http://whiplash.net>  
*Youtube*: <http://youtube.com>  
*Zero Hora*: <http://zh.clicrbs.com.br>

## Áudio

*Anjo Gabriel*. Long Play. *O culto Secreto do anjo Gabriel*. Ripohlandya Records. 2010.  
*Anjo Gabriel*. Long Play. *Lucifer Rising*. Ripohlandya Records. 2013.  
*Ave Sangria*. Long Play. *Ave Sangria*. Continental. 1974.  
*Arnaldo Baptista*. Long Play. *Loki*. Universal. 1974.  
*Assim Assado*. Long Play. *Assim Assado*. CID. 1974.  
*Analfabítes*. Compacto simples. *Sunnyside Up/ She's My Girl*. RCA. 1968.  
*Analfabítes*. Compacto duplo. *Magic Carpet Ride/ The Sun Keeps Shining/ Shake/ It's Been Too Long*. RCA. 1969.  
*Bando, O*. Long Play. *O Bando*. Polydor. 1969.  
*Beach Boys*. Long Play. *The. Pet Sounds*. Capitol. 1966.  
*Beat Boys*. Long Play. *Beat Boys*. RCA Victor. 1968.  
*Beatniks, The*. Compacto duplo. Rosembli. 1968.  
*Beatles, The*. Compacto simples. *I Want to Hold Your Hand/ She Loves You*. Odeon. 1964.

- Beatles, The.* Long Play. *Revolver*. Parlophone. 1966.
- Beatles, The.* Long Play. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone. 1967.
- Beatles, The.* Long Play. *The Beatles (White Album)*. Apple. 1968.
- Beatles, The.* Long Play. *Abbey Road*. Apple. 1969.
- Beatniks, The.* Compacto simples. *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*. Rozenblit. 1967.
- Beto Guedes.* Long Play. *A página do relâmpago elétrico*. EMI. 1977.
- Big Brother & the Holding Company.* Long Play. *Big Brother & the Holding Company*. Columbia Records. 1967.
- Big Brother & the Holding Company.* Long Play. *Cheap Thrills*. Columbia Records. 1968.
- Bixo Da Seda.* Long Play. *Bixo Da Seda*. Continental. 1976.
- Bob Dylan.* Long Play. *The times they are a-changing'*. Columbia Records. 1964.
- Bob Dylan.* Long Play. *Highway 61 Revisited*. Columbia Records. 1965.
- Bolha, A.* Compacto simples. *Sem nada/ 18:30 - parte I - Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóó – parte II*. Top Tape. 1971.
- Bolha, A.* Long Play. *Um Passo à Frente*. Continental. 1973.
- Bolha, A.* Long Play. *É Proibido Fumar*. Polygram. 1977.
- Bolha, A.* Compact Disc. *É só curtir*. Som Livre. 2005.
- Boogarians.* Extended Play. *As plantas que curam*. Independente. 2013.
- Boogarians.* Single digital. *Doce*. Independente. 2013.
- Brazilian Bites.* Compacto Simples. *Cabelos longos, idéias curtas/ Qual a razão*. Polydor. 1966.
- Brazilian Bites.* Long Play. *É Onda*. Polydor. 1967.
- Brazões, Os.* Long Play. *Os Brazões*. RGE. 1969.
- Bubbles, The.* Compacto simples. *Não vou cortar o cabelo/ Porque sou tão feio*. Musidisc. 1966.
- Bubbles, The.* Compact Disc. *Raw and Unreleased*. Groovie Records. 2010.
- Caetano Veloso.* Long Play. *Caetano Veloso*, Phillips. 1968.
- Casa das Máquinas.* Long Play. *Casa das Máquinas*. Som Livre. 1974.
- Casa das Máquinas.* Long Play. *Lar de Maravilhas*. Som Livre. 1976.
- Casa Flutuante.* Compact Disc. *A Terra é nossa casa flutuante*. Independente. 2004.
- Catavento.* Compact Disc. *Lost Youth Against The Rush*. Honey Bomb/ Noia Records. 2014.
- Cauby Peixoto.* 78 rpm. *Rock'n'roll em Copacabana/ Amor verdadeiro*. RCA Victor. 1957.
- Cream.* Long Play. *Disraeli Gears*. Reaction. 1967.

- Doces bárbaros*. Long Play duplo. *Doces bárbaros*. Polygram. 1976.
- Ednardo*. Long Play. *Ednardo*. CBS. 1979.
- Equipe Mercado*. Compacto simples. *Mary K no esgoto das maravilhas/ Poesonscópio de mil novecentos e quarenta e quinze*. Odeon. 1970.
- Equipe Mercado*. Compacto simples. *Campos de arroz/ Side B rock*. Philips. 1971.
- Erasmoo Carlos*. Long Play. *Carlos, Erasmo*. Philips. 1971.
- Erasmoo Carlos*. Long Play. *Erasmoo Carlos e os tremendões*. RGE. 1970.
- Fábio*. Compacto Simples. *Lindo sonho delirante/ O relóginho*. RCA. 1968.
- Flaviola e o Bando do Sol*. Long Play. *Flaviola e o Bando do Sol*. Solar/Rozenblit. 1974.
- Impacto Cinco*. Long Play. *Lgrimas Azuis*. CBS. 1975.
- Incríveis, Os*. Compacto Simples. *Árvore/ Viver*. RCA. 1972.
- Incríveis, Os*. Long Play. *Para os jovens que amam os Beatles e os Rolling Stones*. RCA. 1967.
- Incríveis, Os*. Long Play. *Neste Mundo Louco*. Continental. 1967.
- Grateful Dead, The*. Long Play. *Grateful Dead*. Warner Bros. 1967.
- Gal Costa*. Compacto duplo. *Sua Estupidez/ Você Não Entende Nada/ Zoilógico/ Vapor Barato*. Philips. 1971.
- Gal Costa*. Long Play. *Gal*. Phillips. 1969.
- Gal Costa*. Long Play duplo. *Fa-tal: Gal a todo vapor*. Philips. 1971.
- Gilberto Gil*. Long Play. *Gilberto Gil*. Philips. 1968.
- Golden Boys*. Long Play. *Fumacê*. Odeon. 1970.
- Gordurinha*. 78 rpm. *Bossa quase nova/ Tô doído pra ficar maluço*. Continental. 1961.
- Grande Otelo*. Compacto simples. *O doutor e a babá/ Lapa 67*. Musidisc. 1966.
- Heleninha Silveira*. 78 rpm. *Ronda das horas*. Odeon. 1955.
- Jards Macalé*. Long Play. *Jards Macalé*. Philips. 1972.
- Jefferson Airplane*. Long Play. *Surrealistic Pillow*. RCA Victor. 1967.
- Jorge Mautner*. Long Play. *Jorge Mautner*. Polydor. 1974.
- Jimi Hendrix Experience*. Long Play. *Are You Experienced*. Polydor. 1967.
- Jimi Hendrix Experience*. Long Play. *Axis: Bold as Love*. Polydor. 1967.
- Jimi Hendrix Experience*. Long Play. *Electric Ladyland*. MCA Records. 1968.
- João Gilberto*. Long Play. *Chega de Saudade*. Odeon. 1959.
- Júpiter Maçã*. Compact Disc. *A Sétima Efervescência*. Trama. 1996.
- Karma*. Long Play. *Karma*. RCA Victor. 1972.
- Liverpool*. Long Play. *Por Favor Sucesso*. Equipe. 1969.

- Lobos, Os.* Long Play. *Miragem*. Top Tape. 1971.
- Lula Côrtes & Lailson.* Long Play. *Satwa*. Rozenblit. 1973.
- Lula Côrtes & Zé Ramalho.* Long Play duplo. *Paêbiru*. Rozenblit. 1975.
- Márcio Greyck.* Long Play. *Márcio Greyck*. Polydor. 1968.
- Marconi Notaro.* Long Play. *No Sub Reino Dos Metazoarios*. Rozenblit. 1973.
- Milton Nascimento & Lô Borges.* Long Play duplo. *Clube da Esquina*. EMI. 1972.
- Módulo 1000.* Compacto simples. *Big mama/ Isto não quer dizer nada*. Odeon. 1970.
- Módulo 1000.* (Como *Love Machine*). Compacto simples. *Câncer Stick/Waitin' for tomorrow*. Top Tape. 1971.
- Módulo 1000.* Long Play. *Não Fale com Paredes*. Top Tape. 1972.
- Módulo 1000.* Compact Disc. *Bewitched/ Maybe*. Editio Princeps. 2013.
- Mopho.* Compact Disc. *Mopho*. Baratos Afins. 2000.
- Mopho.* Compact Disc. *Sine Diabolos Nullus Deus*. Baratos Afins. 2004.
- Mopho.* Compact Disc. *Balp*. Baratos Afins. 2014.
- Mutantes, Os.* Long Play. *Os Mutantes*. Polydor. 1968.
- Mutantes, Os.* Long Play. *Mutantes*. Polydor. 1969.
- Mutantes, Os.* Long Play. *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*. Polydor. 1970.
- Mutantes, Os.* Long Play. *Jardim Elétrico*. Polydor. 1971.
- Mutantes, Os.* Long Play. *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets*. Polydor. 1972.
- Mutantes, Os.* Long Play. *Tudo Foi Feito Pelo Sol*. Som Livre. 1974.
- Mutantes, Os.* Compact disc. *O a e o Z*. Philips. 1992.
- Novanguarda.* Compact Disc. *A Máquina de Retratos*. Baritone Records. 2012.
- Novos Baianos.* Compacto duplo. *Os Novos Baianos no final do júzo*. Philips. 1971.
- Novos Baianos.* Long Play. *Acabou Chorare*. Som Livre. 1972.
- Peso, O.* Long Play. *Em Busca do Tempo Perdido*. Polydor. 1975.
- Pink Floyd.* Long Play. *The Piper at the Gates of Dawn*. Columbia/EMI. 1967.
- Pink Floyd.* Long Play. *The Dark Side of the Moon*. Capitol. 1973.
- Pipodélica.* Compact Disc. *Simetria Radial*. Baratos Afins. 2003.
- Quarto Astral.* Compact Disc. *Árvore*. Independente. 2012.
- Quarto Astral.* Compact Disc. *Na Quinta Dimensão*. Independente. 2014.
- Raul Seixas.* Long Play. *Krig-Ha Bandolo*. Philips. 1973.
- Raul Seixas.* Long Play. *Gita*. Philips. 1974.
- Rita Lee.* Long Play. *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*. Polydor. 1972.
- Robertinho de Recife.* Long Play. *Jardim de Infância*. CBS. 1977.

- Roberto Carlos*. Long Play. *Jovem Guarda*. CBS. 1965.
- Ronnie Von*. Long Play. *Ronnie Von*. Polydor. 1968.
- Ronnie Von*. Long Play. *A Misteriosa Luta Do Reino de Parassempré Contra O Império de Nuncamais*. Polydor. 1969.
- Ronnie Von*. Long Play. *A Máquina Voadora*. Polydor. 1970.
- Rubinho & Mauro Assumpção*. Long Play. *Perfeitamente, Justamente quando Cheguei*. Tapeçar. 1972.
- Scott Mackenzie*. Long Play. *The Voice of Scott Mackenzie*. CBS. 1967.
- Secos e Molhados*. Long Play. *Secos e Molhados*. Continental. 1973.
- Serguei*. Compacto Simples. *As Alucinações de Serguei/ Eu não volto mais*. Equipe. 1966.
- Serguei*. Compacto Simples. *Eu Sou Psicodélico*. Continental. 1968.
- Serguei*. Compacto Simples. *Alfa Centauro/Aventura*. Orange. 1969.
- Serguei*. Compacto Simples. *Ouriço/O burro cor de rosa*. Polydor. 1970.
- Serguei*. Compacto Simples. *Pegue Zé/De sol a sol*. Popsteel. 1975.
- Serguei*. Compacto Simples. *Serguei Samba Salsa*. Arlequim. 1979.
- Serguei*. Compacto Simples. *Serguei o roqueiro maldito e sua banda cerebelo*. Fermata. 1983.
- Serguei*. Compacto Simples. *Mamãe não diga nada ao papai/ Alegria*. Top Tape. 1984.
- Serguei*. Long play. *Serguei*. BMG. 1991.
- Serguei*. Compact Disc. *Serguei*. Baratos Afins. 2002.
- Serguei*. Compact Disc. *Bom selvagem*. Blues Time Records. 2009.
- Som Imaginário*. Long Play. *Som Imaginário*. EMI. 1970.
- Som Imaginário*. Long Play. *Som Imaginário*. EMI. 1971.
- Som Imaginário*. Long Play. *Matança do Porco*. EMI. 1973.
- Som nosso de cada dia*. Long Play. *Snegs*. Continental/Phonodisc. 1974.
- Sound Factory*. Long Play. *Sound Factory*. Castelinho. 1970.
- Spectrum*. Long Play. *Geração Bendita*. Todamérica. 1971.
- Terço, O*. Long Play. *O Terço*. Forma. 1970.
- Terço, O*. Long Play. *O Terço*. Continental. 1973.
- Terço, O*. Long Play. *Criaturas Da Noite*. Copacabana. 1975.
- Vários artistas*. Compact Disc. *1972*. Universal. 2006.
- Vários artistas*. Long Play. *III Festival Universitário da Música Brasileira*. Odeon. 1970.
- Vários artistas*. Long Play. *V Festival Internacional da Canção Vol I*. Odeon. 1970.
- Vários artistas*. Long Play. *V Festival Internacional da Canção Popular: parte internacional*. Polydor. 1970.

- Vários artistas. Long Play. *A grande jogada da margarida*. Continental. 1968.
- Vários artistas: Compact Disc. *Brazilian nuggets: back from the jungle Volume I*. Groovie Records. 2011.
- Vários artistas: Compact Disc. *Brazilian nuggets: back from the jungle Volume II*. Groovie Records. 2011.
- Vários artistas: Compact Disc. *Brazilian nuggets: back from the jungle Volume III*. Groovie Records. 2014 .
- Vários artistas. Long Play. *Hollywood Rock*. Polydor. 1975.
- Vários artistas. Compact Disc. *Juventude*. Odeon. 1971.
- Vários artistas. Compact Disc. *Love, Peace & Poetry Latin American Psychedelic Music*. QDK. 1998.
- Vários artistas. Compact Disc. *Love, Peace & Poetry: Brazilian Psychedelic Music*. QDK. 2003.
- Vários artistas. Compact Disc. *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965–1968*. Elektra. 1998.
- Vários artistas. Compact Disc. *Original Brazilian Pebbles 1965-1969*. Senhor F. 2008.
- Vários artistas. Long Play. *Posições*. Odeon. 1971.
- Vários artistas. Long Play. *Tropicalia ou Panis et Circencis*. Philips. 1968

## **Repertório com versos citados**

### **Capítulo I**

- Rolling Stones* (Gravação de *Os Mutantes*) CD “*O a e o Z*”. Philips. 1992.
- Hey Amigo* (Gravação de *O Terço*) LP “*Criaturas Da Noite*”. Copacabana. 1975.
- Uma pessoa só* (Gravação de *Os Mutantes*) CD “*O a e o Z*”. Philips. 1992.
- Bicho do mato* (Gravação do *Som nosso de cada dia*) LP “*Snegs*”. Continental/ Phonodisc. 1974.
- Nepal* (Gravação do *Som nosso de cada dia*) LP “*Som Imaginário*”. EMI. 1970.
- As alucinações de Serguei*. (Gravação de Serguei) Compacto simples “*As Alucinações de Serguei*”/“*Eu não volto mais*”. Equipe. 1966. (citada novamente no capítulo 3).
- Cabelos Longos, Idéias Curtas* (Gravação dos *Brazilian Bitles*) LP “*É Onda*”. Polydor. 1967.
- Cabeça feita* (Gravação de *O Peso*) LP “*Em Busca do Tempo Perdido*”. Polydor. 1975.

*Salvação Pela Macrobiótica* (Gravação do *Som Imaginário*) LP “*Som Imaginário*”. EMI. 1971.

*Vamos tratar de saúde* (Gravação de Rita Lee) LP “*Hoje É o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*”. Polydor. 1972.

*Fumacê* (Gravação dos *Golden Boys*) LP “*Fumacê*”. Odeon. 1970.

*Maria Joana* (Gravação de Erasmo Carlos) LP “*Carlos, Erasmo*”. Philips. 1971.

*Cenouras* (Gravação do *Som Imaginário*) LP “*Som Imaginário*”. 1971.

*San Francisco* (Gravação de Scott Mckenzie) LP “*The Voice of Scott Mackenzie*”. CBS. 1967.

*Ronda das horas* (Gravação de Heleninha Silveira) 78 rpm “*Ronda das horas*”. Odeon. 1955.

*Rock'n'roll em Copacabana* (Gravação de Cauby Peixoto) 78 rpm “*Rock'n'roll em Copacabana/Amor verdadeiro*”. RCA Victor. 1957.

*Tô doido pra ficar maluco* (Gravação de Gordurinha) 78 rpm “*Bossa quase nova*”/“*Tô doido pra ficar maluco*”. Continental. 1961.

## Capítulo II

*Um passo à frente* (Gravação de *A Bolha*) LP “*Um passo à frente*”. Continental. 1973.

*É proibido fumar* (Gravação de *A Bolha*) LP “*É Proibido Fumar*”. Polygram. 1977.

*Lumiar* (Gravação de Beto Guedes) LP “*A página do relâmpago elétrico*”. EMI. 1977.

*Seu Waldir* (Gravação de *Ave Sangria*) LP “*Ave Sangria*”. Continental. 1974.

## Capítulo III

*Meu novo cantar* (Gravação de Ronnie Von) LP “*Ronnie Von*”. Polydor. 1968.

*Trilha Antiga* (Gravação de *Spectrum*) LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

*Pingo é letra* (Gravação de *Spectrum*) LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

*Quiabo's* (Gravação de *Spectrum*) LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

*Manga Rosa* (Gravação de Ednardo) LP “*Ednardo*”. Long Play. CBS. 1979.

*Árvore* (Gravação de *Os Incríveis*) Compacto simples “*Árvore*”/“*Viver*”. RCA em 1972.

*A paz, o amor e você* (Gravação de *Spectrum*) LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

*Maria imaculada* (Gravação de *Spectrum*) LP “*Geração Bendita*”. Todamérica. 1971.

*Não vou cortar o cabelo* (Gravação dos *Bubbles*) Compacto simples “*Não vou cortar o cabelo*”/“*Porque sou tão feio*”. Musidisc. 1966.

*Sub entendido* (Gravação de *A Bolha*) CD “*É só curtir*”. Som Livre. 2005.

- É onda* (Gravação dos *Brazilian Bites*) LP “*É Onda*”. Polydor. 1967.
- Cabelos Longos, Ideias Curtas* (Gravação dos *Brazilian Bites*) LP “*É Onda*”. Polydor. 1967.
- Sem nada* (Gravação de *A Bolha*) Compacto simples “*Sem nada*”/ “*18:30 - parte I - Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóóó – parte II*”. Top Tape. 1971.
- Sunshine* (Gravação de *A Bolha*) Sem gravação.
- Lindo sonho delirante* (Gravação de Fábio) Compacto simples “*Lindo sonho delirante*”/ “*O relóginho*”. RCA. 1968.
- Lucy in the sky with diamonds* (Gravação dos *Beatles*) LP “*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*”. Parlophone. 1967.
- É só curtir* (Gravação de *A Bolha*) CD “*É só curtir*”. Som Livre. 2005.
- Desligaram meus controles* (Gravação de *A Bolha*) CD “*É só curtir*”. Som Livre. 2005.
- Big Mama* (Gravação do *Módulo 1000*) Compacto simples “*Big mama*”/ “*Isto não quer dizer nada*”. Odeon. 1970.
- Curtíssima* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Posições*”. Odeon. 1971.
- Ferrugem e fuligem* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Posições*”. Odeon. 1971.
- Não fale com paredes* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Não Fale com paredes*”.
- Olho por olho, dente por dente* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Não Fale com Paredes*”. Top Tape. 1972.
- Turpe est sine crine caput* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Não Fale com Paredes*”. Top Tape. 1972.
- Espelho* (Gravação do *Módulo 1000*) LP “*Não Fale com Paredes*”. Top Tape. 1972.
- Eu não volto mais* (Gravação de Serguei) Compacto simples “*As Alucinações de Serguei*”/ “*Eu não volto mais*”. Equipe. 1966. (citada duas vezes)
- Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones* (Gravação de *Os Incríveis*) LP “*Para os jovens que amam os Beatles e os Rolling Stones*”. RCA. 1967.
- Eu sou psicodélico* (Gravação de Serguei) Compacto simples “*Eu Sou Psicodélico*”. Continental. 1968.
- Ouriço* (Gravação de Serguei) Compacto simples “*Ouriço*”/ “*O burro cor de rosa*”. Polydor. 1970.
- Alfa Centauro* (Gravação de Serguei) Compacto simples “*Alfa Centauro*”/ “*Aventura*”. Orange. 1969.
- Mamãe não diga nada ao papai* (Gravação de Serguei) Compacto simples “*Mamãe não diga nada ao papai*”/ “*Alegria*”. Top Tape. 1984.
- Tô na Lona* (Gravação de Serguei) LP “*Serguei*”. BMG. 1991.

*Doce* (Gravação de *Boogarins*) Single digital. Independente. 2013.

*Um lugar do caralho* (Gravação de *Júpiter Maçã*) CD “*A Sétima Efervescência*”. Trama. 1996.

## Filmes

*2001: Uma Odisseia no espaço* (2001: A Space Odyssey). EUA e Reino Unido. 1968. Dir: Stanley Kubrick.

*Aconteceu em Woodstock* (Taking Woodstock). EUA. 2009. Dir: Ang Lee.

*Across the Universe*. EUA e Reino Unido. 2007. Dir: Julie Taymor.

*Ao Balanço das Horas* (Rock Around The Clock). EUA. 1956. Dir: Fred F. Sears

*Apocalypse Now*. EUA. 1979. Dir: Francis Ford Coppola.

*Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés*. Brasil. 2008. Dir: Raynaia Uchôa, Rebeca Venice e Thiago Barros.

*Blow Up: depois daquele beijo* (Blow Up). Reino Unido. 1966. Dir: Michelangelo Antonioni.

*Busca Alucinada* (Psych-Out). EUA. 1968. Dir: Richard Rush.

*Chelsea Girls*. EUA. 1966. Dir: Andy Warhol e Paul Morrissey.

*Chinesa, A* (La Chinoise). França. 1967. Dir: Jean-Luc Godard.

*Demiurgo*. O. Brasil e Reino Unido. 1970. Dir: Jorge Mautner.

*Depois de Maio* (Après Mai). França. 2012. Dir: Olivier Assayas.

*Despertar da besta: ritual dos sádicos*. Brasil. 1969. Dir: José Mojica Marins.

*Doces Bárbaros, Os*. Brasil. 1978. Dir: Jom Tob Azulay.

*Doors*. EUA. 1991. Dir: Oliver Stone.

*Festival Express*. Reino Unido e Holanda. 2003. Dir: Bob Smeaton e Frank Cvitanovich.

*Filhos de João: o Admiravel Mundo Novo Baiano*. Brasil. 2009. Dir: Henrique Dantas.

*Forrest Gump*. EUA. 1994. Dir: Robert Zemeckis.

*Gimme Shelter*. EUA. 1970. Dir: Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin.

*Hair*. EUA. 1979. Dir: Miloš Forman

*Geração Bendita: é isso aí Bicho!* Brasil. 1973. Dir: Carlos Bini.

*Guru das Sete Cidades, O*. 1972. Dir: Carlos Bini.

*Jesus Cristo Superstar* (Jesus Christ Superstar). EUA. 1973. Dir: Norman Jewison.

*Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause). EUA. 1955. Dir: Nicholas Ray

*Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange). EUA e Reino Unido. 1971. Dir: Stanley Kubrick.

- Magical Mystery Tour*. Reino Unido. 1967. Dir: Bernard Knowles, George Harrison, John Lennon, Paul McCartney e Ringo Starr.
- Meteorango Kid: o Herói Intergalático*. Brasil. 1969. Dir: André Luiz Oliveira.
- Montanha Sagrada, A* (The Holy Mountain). EUA e México. 1973. Dir: Alejandro Jodorowsky.
- Monterey Pop*. EUA. 1968. Dir: D.A. Pennebaker.
- More*. França, Alemanha, Luxemburgo. 1969. Dir: Barbet Schroeder.
- Na Estrada* (On the Road). Brasil, EUA, França e Reino Unido. 2012. Dir: Walter Salles.
- Não Estou lá* (I'm Not There). EUA, Alemanha e Canada. 2007. Dir: Todd Haynes.
- Novos Baianos F.C.* Alemanha e Brasil. 1973. Dir: Solano Ribeiro.
- Pink Flamingos*. EUA. 1972. Dir: John Waters.
- Pink Floyd: Live at Pompeii*. Bélgica, França e Alemanha. 1972. Dir: Adrian Maben.
- Quase Famosos* (Almost Famous). EUA. 2000. Dir: Cameron Crowe.
- Revolução dos Hippies, A* (The Hippie Revolt). EUA. 1967. Dir: Edgar Beatty.
- Revolution*. EUA. 1968. Dir: Jack O'Connell.
- Ritmo Alucinante ou Hollywood Rock Show*. Brasil. 1976. Dir: Marcelo França.
- Romance & Rock 'n Roll* (Jamboree). EUA. 1957. Dir: Roy Lockwood.
- Ronnie Von: quando éramos príncipes*. Brasil. 2013. Dir: Ricardo Alexandre.
- Salário Mínimo*. Brasil. 1970. Dir: Adhemar Gonzaga.
- Scorpio Rising*. EUA. 1964. Dir: Kenneth Anger.
- Selvagem, O* (Wild One). EUA. 1953. Dir: László Benedek
- Sem Destino* (Easy Rider). EUA. 1969. Dir: Denis Hopper.
- Sementes da Violência* (Blackboard Jungle). EUA. 1955. Dir: Richard Brooks
- Sobre Amigos e Canções*. Brasil. 2009. Dir: Bel Mercês e Letícia Gimenez.
- Sol, O: caminhando Contra o Vento*. Brasil. 2006. Dir: Martha Alencar e Tetê Moraes.
- Som Alucinante*. 1971. Dir: Guga de Oliveira.
- Song Remains the Same, The*. EUA. 1976. Dir: Peter Clifton.
- Sonhadores, Os* (The Dreamers). Reino Unido, Itália e França. 2003. Dir: Bernardo Bertolucci.
- Sympathy for the Devil*. Reino Unido. 1968. Dir: Jean-Luc Godard.
- Terra em Transe*. Brasil. 1967. Dir: Glauber Rocha.
- Tropicália*. Brasil. 2012. Dir: Marcelo Machado.
- Tommy*. Reino Unido. 1975. Dir: Ken Russell.
- Topo, El*. México. 1970. Dir: Alejandro Jodorowsky.

*Uivo (Howl)*. Estados Unidos. 2010. Dir: Rob Epstein, Jeffrey Friedman.

*Um Estranho no Ninho (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*. EUA. 1975. Dir: Miloš Forman.

*Uma Longa Viagem*. Brasil. 2011. Dir: Lúcia Murat.

*Uma Noite em 67*. Brasil. 2010. Dir: Renato Terra e Ricardo Calil.

*Up in Smoke*. EUA. 1978. Dir: Lou Adler.

*Viagem ao Mundo da Alucinação (The Trip)*. EUA. 1967. Dir: Roger Corman.

*Woodstock*. EUA. 1970. Dir: Michael Wadleigh.

*Wood & Stock: Sexo, Orégano e Rock'n'Roll*. Brasil. 2006. Dir: Otto Guerra.

*Yellow Submarine*. Inglaterra. 1968. Dir: George Dunning.

*Zabriskie Point*. EUA. 1970. Dir: Michelangelo Antonioni.

### **Depoimentos concedidos ao autor**

1. Antônio José Romão. (Adepto da contracultura durante os anos 70). 19 de dezembro de 2014. Concedido ao autor por e-mail.

2. Daniel Cardona Romani. (Músico: cantor/guitarrista – compositor). 19 de Outubro de 2013. Concedido ao autor. Rio de Janeiro. 170 minutos. Entrevista depositada no LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem/UFF).

3. Hernani Heffner. (Conservador-chefe da Cinemateca do MAM). 12 de julho de 2013. Concedido ao autor. Rio de Janeiro.

4. Luiz Nelio Cavalcanti Rodrigues. (Pesquisador musical). 27 de Fevereiro de 2014. Concedido ao autor. Rio de Janeiro. 118 minutos. Entrevista depositada no LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem/UFF).

6. Renato Fronzi Ladeira. (Músico: cantor/guitarrista – compositor). 14 de abril de 2014. Concedido ao autor por e-mail.

7. Idem. 08 de janeiro de 2015. Concedido ao autor por e-mail.

8. Sergio Augusto Bustamante (Serguei). (Músico: cantor – compositor). 2 de julho de 2014. Concedido ao autor. Saquarema. 129 minutos. Entrevista depositada no LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem/UFF).

### **Instituições e Museus**

*Arquivo Nacional - Rio de Janeiro:*

Acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)

*Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro:*

Fundo Polícia política. Setores: Confidencial, DOPS e Prontuários/RJ.

*Biblioteca Nacional*

Acervo de periódicos

*Museu da Imagem e do Som/Rio de Janeiro*

Depoimentos para posteridade: Sergio Augusto Bustamante (Serguei). 09 de dezembro de 1985. Projeto Memórias do rock brasileiro. Rio de Janeiro.

Acervo Nelson Motta

*Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro:*

Acervo Cinemateca

## Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis*. São Paulo: Página Aberta. 1994.
- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra. 2002.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus. 2002.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Brasil e o rock dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago. 2013.
- ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza (Orgs.). *Por que não? Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2007.
- ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record. 2011.
- ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência*. Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/o-pier-da-resistencia-contracultura-tropicalia-e-memoria-no-rio-de-janeiro>. Acessado em 12/12/2014.
- ALPERT, Richard e LEARY, Timothy. *The Psychedelic Experience*. Nova York: Citadel. 2000.
- ALVES, Luciana. *Raul Seixas: O sonho da sociedade alternativa*. São Paulo: Martin Claret. 1993.
- ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. *A Vida Até Parece uma Festa: uma Biografia dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record. 2002.
- AMARAL, Adriana; RECUERO, Raquel; MONTARDO, Sandra. *Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação*. São Paulo: Momento Editorial. 2009.
- ARAÚJO, Maria Paula. *Utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2000.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record. 2003
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta. 2006. (Versão em PDF).
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *O Réu e o rei*. São Paulo: Cia das letras. 2014.
- ASCENÇÃO, Andréa. *Ultraje a Rigor: nós vamos invadir sua praia*. Caxias do Sul: Belas letras. 2011.

- AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa. 1979.
- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.
- BARRIGA, Antonia do Carmo. *A opinião publicada – uma proposta de abordagem: a influência das colunas de opinião e a receptividade dos seus leitores*. VI Congresso português de Sociologia. Mundos sociais: saberes e práticas. Universidade Nova de Lisboa, 25 a 28 de junho de 2008.
- BARTSCH, Henrique. *Rita Lee Mora ao Lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books. 2006.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração editorial. 2002.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna. 2004.
- BURKE, Peter. *A História como memória social*. O Mundo como teatro. Lisboa: Difel. 1992.
- CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: 34. 1995
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34. 1997.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do Heavy Metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial. 2010.
- CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello; RIDOLFI, Aline. *Psicodelia Brasileira: um mergulho na Geração Bendita*. TCC Graduação. Faculdade Cásper Líbero. São Paulo. 2007.
- CANONGIA, Ligia (Org.). *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu. 2010.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus. 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus. 2011.
- CARLOS, Erasmo; LICHOTE, Leonardo. *Minha fama de mau*. Objetiva: Rio de Janeiro. 2008.
- CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac. 2001.
- CAROCHA, Maika Lois. *Censura musical durante o regime militar (1964-1985)*. In *História: questões & debates*. Curitiba: UFPR. n. 44, pp 189-211, 2006.

- CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Itatiaia/INL. 1984.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. *Rock & indústria: história e política da indústria musical*. Lisboa: Caminho. 1989.
- COELHO, Frederico Oliveira. *A Formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna 'Música Popular' de Torquato Neto*, in: *Estudos Históricos*, n.30. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas. 2002.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002.
- COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2008.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense. 1986.
- COHN, Sergio; JOST, Miguel (Orgs.). *Entrevistas Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CRUZ, Rossana Reguillo. *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. 2000.
- CONRAD, Gerson. *Meteorico fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco. 2013.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: 34. 1995.
- DARYELL, Juarez. *A Música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG. 2005.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac. 2003.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: a MPB pós-tropicalista no contexto dos anos de chumbo*. In: XII Congresso Internacional da Brazilian Studies Association. Londres: Kings's College, agosto de 2014.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Record. 2006.

- FARIA, Alvaro. *O Rock brasileiro dos anos 70*. Departamento de estudos culturais e mídia (UFF). Disponível em <http://arquivoculturamauff.blogspot.com.br> . Acessado em 2/05/2014.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1996.
- FICO, Carlos. *Prezada Censura*. In Topoi - Revista de História. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002
- FORNATALE, PETE. *Woodstock: quarenta anos depois, o festival dia a dia, show a show, contado por quem esteve lá*. Rio de Janeiro: Agir. 2009.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*. São Paulo: 34. 2003.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record. 2002.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*. São Paulo: 34. 2000.
- GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: 34. 1997.
- GALVÃO, Luiz. *Novos Baianos: a História do Grupo que Mudou a MPB*. São Paulo: Lazuli. 2014.
- GINSBERG, Allen e WILLER, Claudio (Orgs.). *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM. 2005.
- GOFFMAN, Ken e JOY, Dan, *Contracultura através dos tempos: do Mito de Prometeu a Cultura Digital*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2007.
- HEIZER, Marcus. *Liverpool Cantareira: rota do rock*. Niterói: Niterói livros. 2004.
- HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica. 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras. 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2004.
- HUXLEY, Aldous Leonard. *The Doors of Perception*. Nova York: Harper & Row. 1954.
- KAMINSKI, Leon. *Por entre a neblina: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós

Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto. 2013.

KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM. 2004.

KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Fundação Abrano. 1998.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2012.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)*. Antíteses, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp. 1996.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paul: Paz e Terra. 2010.

LUNA, João Carlos. *O udigrudi da pernambucália: história e música no Recife*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM. 1987.

MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996.

MAGNANI, José Guilherme; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). *Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo. Terceiro nome. 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2006.

MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores de Sgt. Pepper*. Rio de Janeiro: Dumará. 1995.

MARTÍNEZ, Horacio Luján. *Theodore Roszak (1933-2011): um contra-obituário*. Paraná: Revista Espaço Acadêmico n. 132. Maio de 2012.

MARTINS, Luciano. *A ‘geração AI-5’ e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento. 2004.

MARTINS, Thamyres Dias Saldanha. *É Isso Aí, Bicho: narrativas sobre o filme Geração Bendita no Jornal A Voz da Serra durante a ditadura militar*. Disponível em <http://www2.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=36014>. Acessado em 01/04/2014

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34. 2003.

- MERHEB, Rodrigo. *O Som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.
- MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2007.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. 2011.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*. In ArtCultura. Uberlândia: UFU. n. 13, v. 8, pp. 135-150, jul.-dez. 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História, v. 24, n.º 47, São Paulo, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.18, n. 35. 1998.
- NAVES, Santuza. *Utopia e Massificação 1950-1980*. São Paulo: Contexto. 2001.
- NAVES, Santuza. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- NAVES, Santuza. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas. 1998.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- PAIANO, Enor. *Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. SP: ECAIUSP. 1994.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione. 1996.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- PEREIRA, Sílvia; COSTA, Benhur; SOUZA, Edson. *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Expressão Popular. 2010.
- PLAZAOLA, Luis Trelles. *South american cinema - Cine De America Del Sur: dictionary of film makers*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.1989.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. In Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, 1989.

- PUGIALLI, Ricardo. *No Embalo da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ampersand. 1999.
- REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC. 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- RODRIGUES, Nelio. *Histórias perdidas do rock brasileiro Vol. I*. Niterói: Nitpress. 2009.
- RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Grupo 5W. 2014.
- RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2009.
- VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo. 1992.
- ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes. 1972.
- SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2008.
- SCHILER, João Henrique. *Serguei: o anjo maldito*. São Paulo: CZA. 1997.
- SHUKER, Roy (org.) *Popular music: the key concepts*. Routledge, London & New York, 2005.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a Música Popular Brasileira sob Censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta. 1994.
- SOUZA, Tárík de. (Org.). *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri. 1976.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: 34. 2ª edição. 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34. 1998.
- TIMOTHY, Leary. *Your Brain is god*. Berkeley: Ronin Publishing. 2001.
- VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- VAZ, Toninho. *Solar da Fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras. 1997.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Planeta. 2008.

TRAVANCAS, Isabel e FARIAS, Patrícia (Orgs.). *Antropologia e comunicação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

WENNER, Jann S. (Org.). *Lembranças de Lennon*. São Paulo: Conrad. 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLFE, Tom. *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco. 1993.

**Anexos**

**Documentos**

## NÃO SOU DAQUI

Peguei meu soma, fui viajar  
Através do tempo sem pensar  
Querendo apenas onde ir  
Quando então eu vi surgir

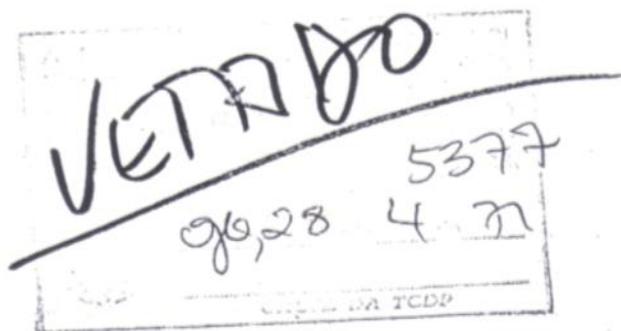
Claro e escuro ele parou  
E eu lhe disse não ser daqui.

Onde trabalho, aonde vivo  
Diga seu número, quem é você:  
Disse meu nome; vem comigo  
Eu não quero; vou se você quiser.

Vejo bem forte o seu odor  
Fale seu nome sem favor

Eu já fui cheirado e agora  
Eu confesso querer partir  
Pensar flutuando no ar, sumir.  
Eu não sou daqui, não tenho nome sequer.  
Vivo amanhã e hoje como puder sentir.

5377  
Arnaldo  
Pires Brandão



Documento 1: A Bolha: "Não sou Daqui"<sup>673</sup>

<sup>673</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ.

TN 2.3.4973

*Vitada*

*21325*

"CURTÍSSIMA"

AUTORES: LUI, Paulo Simas -  
Vitor Martins  
Daniel Cardona

EU QUERO VER AS IMÁGENS  
NÃO TENHO MEDO  
NEM GUARDO SEGREDO  
SÓ NÃO QUERO DANÇAR.

x:x

27.1.71.

*Vitada  
A Consideração Superior  
em 29/1/71  
[Signature]*

[Stamp: 21325 71]  
*[Signature]*

Documento 2: Módulo 1000: "Curtíssima"<sup>674</sup>

<sup>674</sup> Acervo DCDP. Arquivo Nacional/RJ



TN 2.3.5912

TODAMÉRICA MÚSICA LTONES: 221-3538  
 221-3039

RUA SANTA LUZIA, 799 - 3.º ANDAR - GRUPOS 302/304  
 END. TELEG.: "TODAMÚSICA" - FONES: 242-8765 e 222-3642

RIO DE JANEIRO - BRASIL TODAMERICA DISCOS

*Vitada*  
*5282*

PINGO É LETRA

TOBY E FERNANDO

O HOMEM  
 TINGIU VERMELHO A TERRA  
 O BRANCO, A PAZ  
 PERDEU HÁ MUITO A GUERRA

GENTE EU VOU EMBORA  
 VOU SAIR POR AI'  
 GENTE EU VOU EMBORA  
 VOU SAIR POR AI'.

{ P'RA QUEM SABE LER }  
 UM PINGO É LETRA.

*Deixamos de aprovar a  
 letra acima e aguardamos  
 a explicação, por escrito, do  
 autor, quanto à mensagem  
 pretendida, caso deseje a  
 nossa aprovação.*

*Rio, 20/4/71*

*Re*  
*Jh*  
*McC*

A PRESENÇA DO... L. FOL  
 EXAMINADO... D.R.  
 DE...  
 PARA...  
 P...  
 G...  
 DE...

**VETADO**

*5282*  
*4 03 71*

Documento 3: Spectrum: "Pingo é letra"<sup>675</sup>

DEFINIÇÃOQUIABO'S

É o nome de um sítio em Nova Friburgo, aonde foi feito o filme "GERAÇÃO BENDITA". O filme conta algumas passagens da vida de um grupo de "hyppies". Nesta composição foram usadas algumas palavras muito frquente entre eles (os Hyppies), tais como: Sexo, cor ou idade, que quer dizer que, para eles o amor é livre. O Astro intensidade é o sol filosoficamente falando.

PINGO É LETRA

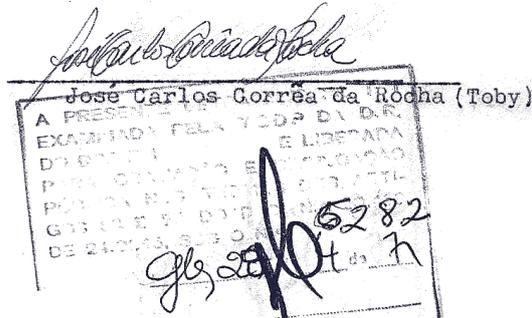
É um velho ditado, tal como "para bom entendedor meia palavra basta". Nós nesta musica queremos chamar a atenção para algo real, que acontece diariamente. Pela imprensa, radio e televisão o publico fica sabedor de que, em pleno século XX, a humanidade continua a se desentender. São guerras, crimes, etc., e o sangue continua a rolar. Desde éras remotas, a séculos atraz, Cain matou Abel, tingindo a terra de vermelho (sangue). "Para quem sabe ler, um pingo é letra" é apenas uma mensagem pedindo aos homens, que tentem compreender melhor seu semelhante, o seu irmão. É como um grito de advertencia e de medo ao mesmo tempo, pensando no dia de amanhã.

TRILHA ANTIGA

Aborda o fato do ser humano, na maioria deles, ser dirigido tal qual um veículo. É muito comum quando nasce uma criança, os pais dizerem logo: meu filho vais ser médico, engenheiro, advogado, etc., e assim a criança vai nascendo tendo que aceitar a imposição dos pais, no que se refere a sua vocação, contrariando a sua propria vontade. Por isso eu disse: mocidade violada, infancia perdida, porque na maior parte as crianças nao sao o que querem ser. Nao adianta nada um médico, advogado ou engenheiro, frustado.

Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1971

*Fernando Gomes Corrêa Jr.*  
Fernando Gomes Corrêa Jr.



**Documento 4: Spectrum: definição de composições presentes no LP "Geração Bendita"**<sup>676</sup>



"NOSSO SOM É O SOM  
DO MUNDO PARA SER  
SACADO E CURTIDO"

-MÓDULO MIL



**NÃO FALE  
COM  
PAREDES  
MÓDULO  
MIL**

Primeiro Álbum

Luz Paulo (órgão, piano, vocal)  
Eduardo (baixo)  
Daniel (guitarra, violão, vocal)  
Candinho (bateria)

Produzido por Ademir e Módulo Mil  
Lançamentos TOP TAPE



ARTE CAMELOPARD

**Documento 6:** *Módulo 1000*: publicidade presente no jornal *Rolling Stone*<sup>678</sup>

<sup>678</sup> *Rolling Stone* n. 4. 21 de março de 1972. p.2.

  
 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - DR/GB

**CONFIDENCIAL**

Rio de Janeiro, em 28/set / 1973.

ASSUNTO: "É ISSO AÍ BICHO" - Filme.  
 ORIGEM: CI/DPF.  
 CLASSIFICAÇÃO: -  
 DIFUSÃO: DOPS/SSP/GB. - arq.  
 DIFUSÃO ORIGEM: -  
 ANEXO: -  
 REFERÊNCIA: PB. nº 0911/73 - CI/DPF e s/anexos.

DOPS	N.º 5511
GAB	DATA: 03.10.73
CONF.	<i>[Assinatura]</i>

PEDIDO DE BUSCA nº 0529/73 - SI/SR/GB. - R. 2137/73.

- DADOS CONHECIDOS :
  - F.M.L. MELINGER, diretor-geral de Meldy Films, com escritório à Rua Visconde de Paranaguá nº 63 - Tel. 224-09-13;
  - CARL HOELER e Sr. CARLOS DOADY, sócios da MELDY FILMS.
- DADOS SOLICITADOS :
  - Solicitamos desse órgão a valiosa colaboração no sentido de informar a este Serviço os antecedentes políticos, sociais e criminais dos nominados, bem como qualificação dos mesmos.
  - Tudo que constar nessa DOPS sobre o filme "É ISSO AÍ BICHO".

-----

s2/A1.

DOPS/DI  
CONFIDENCIAL  
N.º 0227  
EM 4/10/73

Recebido em 08/10/73

*À DI. para o tempo.*  
*Rio, 3/ out / 1973.*

**ALLADYR RAMOS BRAGA**  
 DELEGADO DE POLÍCIA - MAT. 700.634  
 DIR. SUBS. DO DOPS/GB.



O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DÊSTE DOCUMENTO (Art.º 62 do Dec. 60.417/67 - Regulamento par. Salvaguarda dos Assuntos Sigilosos) O QUAL NÃO PODE CONSTITUIR PEÇA DE PROCESSO.

SD/SAF  
 EM 3/10/73  
 EM 4/10/73

**CONFIDENCIAL**

Departamento de Imprensa Nacional -

Documento 7: É isso aí Bicho: pedido de busca<sup>679</sup>

<sup>679</sup> "Pedido de busca SP/SAS 2115 referência 0529/73 SI/SR/GB – R.2137/73". Departamento de Polícia Federal. 28 de setembro de 1973. Rio de Janeiro. APERJ. Fundo: Polícia política. Setor: DOPS. Notação 197. Caixa 871. p. 143.

Exmo. Sr. Presidente da Republica  
Dr. Getulio Vargas

Impulsionado pela sincera admiração por Vossa Excia., e confiante na elevada qualidade de justiça e clarividencia predominante em vossos actos á frente do Governo do Estado Novo, são entretanto as circunstancias que me levam a tomar a liberdade de me dirigir a Vossa Excia., confiante que os pormenores que abaixo relato possam merecer um previo estudo e a atenção de V.Excia., para uma possivel concessão de "nacionalisação" á minha pessoa.

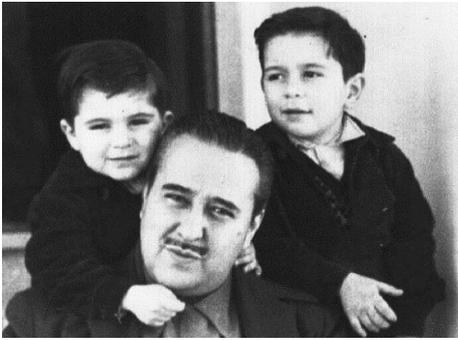
Nascido em "Freiburg"/Allemanha a 26.3.1902 desde a minha infancia tive a tendencia predominante de amar a natureza. Este facto alliado a circumstancia de preferir o clima do Sul ao frio intenso do clima dos paizes nordicos, me levou a encaminhar ha 17 annos passados o pedido de uma transferencia para o Brasil perante a Directoria da Comp. AEG de Freiburg em cujos escriptorios trabalhava então. E deste modo, uma vez attendida a minha solicitação, escolhi por propria vontade o Brasil como estada permanente, onde me encontro ininterruptamente ha 16 annos.- Amando este paiz baseei nelle o meu futuro e minha ~~vinda~~ vida. Constitui familia ~~1934~~ em 1934, casando-me com Brasileira com a qual tenho dois filhos brasileiros devidamente registrados na 5a. pretoria Civel.

Collaborando por todos os meios para o progresso da Collectividade Nacional, fui tambem fundador da firma ITE - Industria Thermo Electrica em 1929. Pioneira na industria de aparelhos electrothermicos, a firma teve seu inicio numa officina modesta no suburbio, ampliando-se em 5 phases até as actuaes installações de vulto, continuando a ser a unica fabrica especializada no ramo. Com todo o meu empenho lutei pelos annos á fora, encontrando em minha actual socia brasileira uma collaboradora, que dentro de uma luta incessante de 10 annos tem acompanhado passo a passo o progresso de nossa industria, apezar das inumeras difficuldades que se nos apresentavam, tanto technicamente como commercialmente; pois de um lado a nossa industria tinha que se levantar numa epoca com carência de pessoal especializado, e por outro, os nossos mercados davam absoluta preferencia ao artigo estrangeiro, que na maioria era importado a preço inferior ao nosso proprio custo.

Documento 8: Carta escrita por Carl Kohler, endereçada ao presidente Getúlio Vargas <sup>680</sup>

<sup>680</sup> APERJ. Fundo: Polícia política. Set: Prontuários/RJ. Notação 4710. Caixa 2806.

## **Fotos e imagens**



### A - A Bolha

Cesar Ladeira com os filhos Renato e Cesar. Acervo pessoal de Cesar Ladeira.

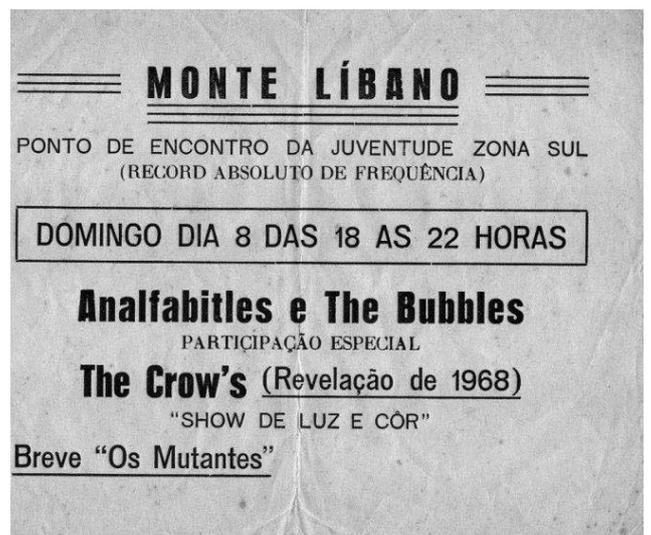


Renata Fronzi com os filhos Renato e Cesar em anúncio para a Mesbla de São Paulo na época em que a atriz participava da “*Família Trapo*”. Acervo pessoal de Cesar Ladeira.



direção musical: Macalé  
 ambientação: Hélio Oiticica  
 direção: Luiz Fernando  
 supervisão: Capinam  
 músicos — *Bubbles*:  
 Pedrinho (guitarra solo)  
 Renato (guitarra e órgão)  
 Arnaldo (guitarra baixo)  
 Gustavo (bateria)  
  
*Sopros*: Ion (sax tenor e flauta)  
 Ricardo (sax alto e barítono)  
 Márcio (trumpete)  
  
*Percussão*: Naná (tumbadora e tímpano)

Capa e contracapa do prospecto da temporada de shows de Gal Costa na boate Sucata em 1970, onde *The Bubbles* era a banda de apoio da cantora. Acervo pessoal de Nelio Rodrigues.



[à esquerda] *The Bubbles* em baile no Canecão no ano de 1967. Acervo pessoal de Cesar Ladeira. [à direita] Cartaz de baile no clube Monte Líbano. Acervo da banda.



## B – Módulo 1000

Módulo 1000 no Teatro da Praia em Copacabana no ano de 1972. Acervo da banda.



[à esquerda] *Módulo 1000* durante a década de setenta. Acervo da banda.

[à direita] *Vímána* com Patrick Moraz, Lobão, Ritchie, Lulu Santos, Luiz Paulo Simas (ex-integrante do *Módulo 1000*) e Fernando Gama. Disponível em <http://armazendorocknacional.blogspot.com.br/2014/02/vimana.html> . Acessado em 27 de dezembro de 2014.



[à esquerda] Cartaz de baile no clube Palmeira F. C. Acervo da banda.

[à direita] Cartaz de concerto do *Módulo 1000* no Teatro da Praia.



### C – Geração Bendita

Integrantes da equipe de “*Geração Bendita*” posam no jipe presente em cenas do filme. Acervo pessoal da família Bini.



Cenas do filme “*Geração Bendita*”. Reprodução do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2sRckAAPcU> . Acessado em 27 de dezembro de 2014.



## D – Serguei

Sergio Augusto Bustamante (à direita) quando era comissário de bordo da Panair. Acervo pessoal de Antonio Anestor.



[à cima] Raul Seixas (ainda conhecido como Raulzito), Leno, Serguei, Jerry Adriani e Maritza Fabiani em frente a gravadora CBS no ano de 1969. Disponível em <http://maritzafabiani.blogspot.com.br/> . Acessado em 28 de dezembro de 2014.

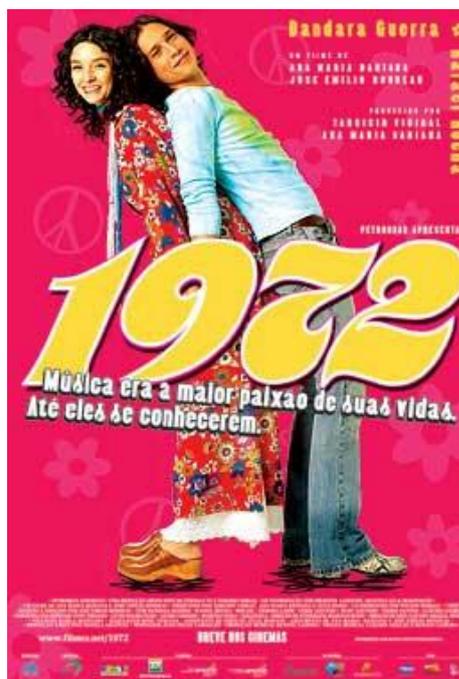
[à cima, à esquerda] Serguei se apresentando no *New Holiday*. In: *O Globo*. *Saquem bem a cara desse boneco*. 20 de fevereiro de 1970. p. 13.



[à esquerda] Serguei nos bastidores do “*Rock in Rio II*” em 1991. Foto de Cristina Granato.

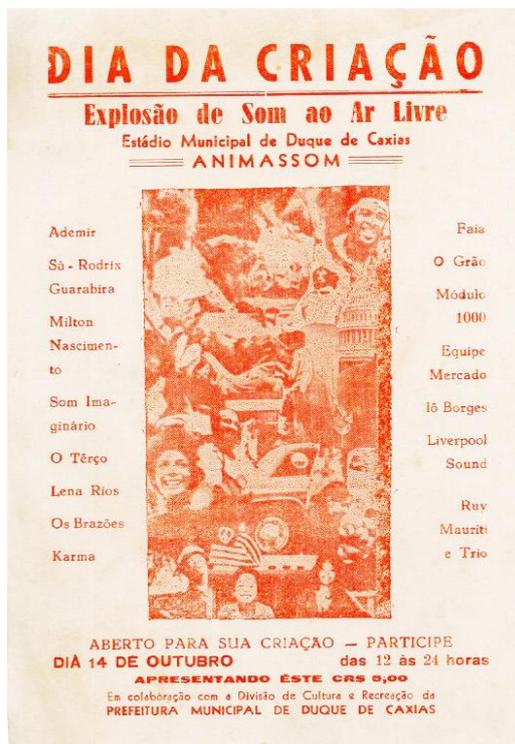
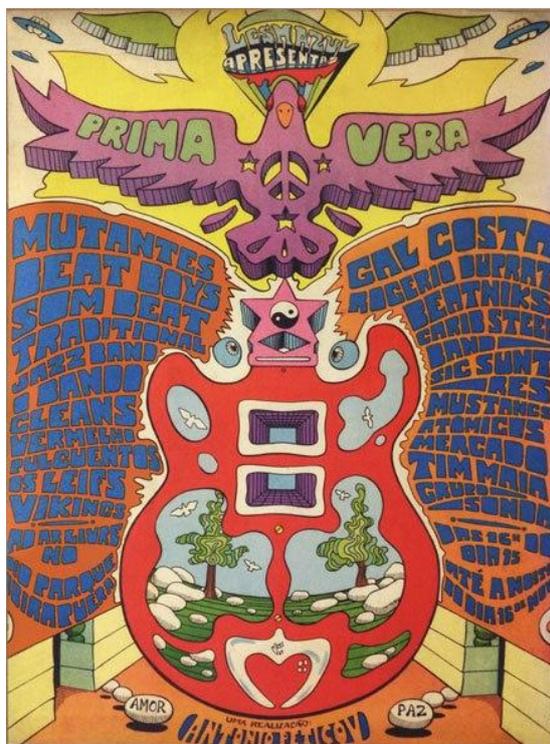
[no meio e à direita] Fotos de Serguei integrantes da coleção Nelson Motta do MIS/RJ.

## E - Filmes



[à cima, à esquerda] Cartaz do filme “Geração Bendita”. [à cima, à direita] Cartaz do filme “Guru das sete cidades”. [abaixo, à esquerda] Cartaz do filme “O despertar da besta”. [abaixo, à direita] Cartaz do filme “1972”. Disponíveis em <http://www.cinematoteca.gov.br/> . Acessado em 28 de dezembro de 2014.

## F – Festivais



[à cima, à esquerda] Cartaz do *Festival da Primavera* de 1969.

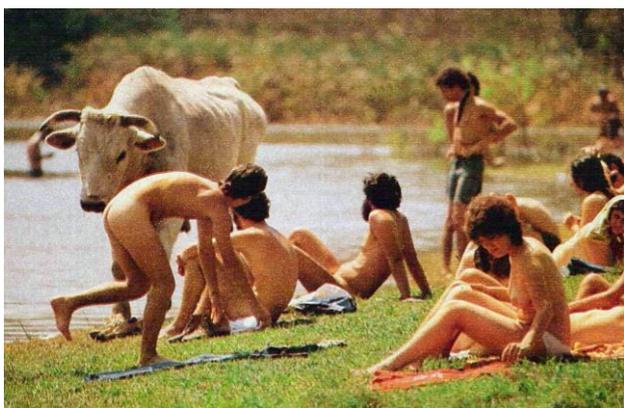
[à cima, à direita] Cartaz do *Dia da Criação* de 1972.

[abaixo, à esquerda] Cartaz da *I Feira Experimental de Música do Nordeste* de 1972.

[abaixo, à direita] Cartaz do *Hollywood Rock* de 1975.



[à esquerda] *Festival de Águas Claras* de 1975 [à direita] *Festival de Águas Claras* de 1984.  
*In: Veja*, 5 de março de 1984.



[à esquerda] *Festival de Águas Claras* de 1984. Idem. [à direita] *Som, Sol e Surf*: Nelson Motta à direita com camisa de estrelas e chapéu. Disponível em <http://taratitaragua.blogspot.com.br/>. Acessado em 28 de dezembro de 2014.



[à esquerda] Chacrinha, mestre de cerimônias do *Festival de Guarapari*. *In: Bizz*, n. 208, dez de 2006. p. 50. [à direita] *Festival Psicodália* de 2014. Disponível em <http://www.ideafixa.com/>. Acessado em 28 de dezembro de 2014.