

Cabeludos e guedelhudos: o rock no Brasil e em Portugal e sua recepção na imprensa (1970/1985)



Cartaz Rock and roll em Lisboa! S./d.

Paulo Gustavo da Encarnação

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Assis).
pgustavo@yahoo.com.br

Cabeludos e guedelhudos: o *rock* no Brasil e em Portugal e sua recepção na imprensa (1970/1985)

Long and tousled haired: rock in Brazil and Portugal and its reception in the press (1970/1985)

Paulo Gustavo da Encarnação

RESUMO

Este artigo trata histórica e comparativamente de questões relacionadas às representações que foram sendo associadas e incorporadas ao *rock* e ao universo roqueiro e divulgadas na imprensa brasileira e portuguesa durante os anos 1970 a 1985. Partindo de análises de matérias, entrevistas e reportagens, buscamos demonstrar que, embora a imagem do cabeludo não fizesse parte única e exclusivamente do universo roqueiro, o uso das guedelhas longas acabou se tornando uma representação do círculo do *rock*. Aliás, a figura do cabeludo e do roqueiro não foi, frequentemente, bem vista no período, muito mais pelas restrições de caráter comportamental do que pela eventual militância político-partidária ou engajada. Além do mais, procuramos refletir sobre a relação entre *rock*, rebeldia juvenil e atitude roqueira como uma característica marcante do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: *rock*; imprensa; recepção.

ABSTRACT

This article addresses historically and comparatively a few issues related to representations attached to rock music and the rocker universe in Brazilian and Portuguese press during the 1970's and until 1985. Based on the analysis of interpretation of media stories, interviews, and news reports, we intend to demonstrate that, although the image of long-haired men was not exclusive to the rocker world, tousled long hair became a representation of rocker circle. The image of the long-haired man ("cabeludo") and the rocker was not often seen with good eyes at that time, due rather to behavior restrictions than to political or party activism or engagement. We also try to discuss the relationship between rock, youth rebellion, and the rocker attitude as defining characteristics of the genre.

KEYWORDS: *rock*; press; reception.

¹O *rock and roll* nasceu da mistura de alguns ingredientes e da "miscigenação" da música americana, ou seja, do *rhythm & blues*, derivado do *blues* rural, e tendo acompanhamento de guitarras elétricas, dos guetos negros das grandes cidades americanas, mais o *country*, que era a música rural do "branco pobre" dos Estados Unidos, e o *western*, do Oeste, como o nome indica. Desde 1963, notadamente com os The Beatles, ele passou a ser conhecido e denominado como *rock* por abranger e captar vários ritmos e tendências musicais. Portanto, "*rock* é um rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do *rock and roll*". SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 249.



A imagem do roqueiro durante os anos 1960 e 1970 foi muito marcada, moldada e, mesmo, estereotipada a partir das referências aos The Beatles, das bandas do *hard rock*, do *rock* psicodélico ou do *rock* progressivo, além das associações com comportamentos da contracultura/movimento *hippie*. A partir do final da década de 1970 e durante os anos 80, outros atributos foram somados à imagem e ao estereótipo em decorrência da popularização, em diversas partes do mundo, do *heavy metal* e do *punk rock*, inclusive muitos deles se mantendo até os dias atuais no senso comum sobre o *rock* e o roqueiro. Outra peculiaridade marcante que foi sendo vinculada ao *rock*, aliás, desde o surgimento do *rock and roll*¹, estava essencialmente ligada à questão comportamental, sobretudo à rebeldia juvenil.

Obviamente, a imagem do *rock* e do roqueiro foi sendo construída histórica e socialmente. Para tanto, contaram, entre outras coisas, as muitas representações divulgadas via imprensa, seja por agentes midiáticos, seja por roqueiros, fãs e agentes culturais. Desse modo, procuramos interpretar comparativamente, por meio de matérias publicadas na imprensa brasileira e portuguesa e das entrevistas contidas na bibliografia sobre o envolvimento, as discussões e reflexões sobre a associação e incorporação da visão do roqueiro e do cabeludo e seus desdobramentos políticos, sociais e musicais. E, num segundo momento, analisamos a relação entre *rock*, rebeldia juvenil e atitude. Com tal propósito, utilizamos matérias e reportagens dos jornais brasileiros *Jornal do Brasil*, *O Globo* e a *Folha de S. Paulo*, bem como da revista *Veja*, e dos jornais lisboetas *Diário de Notícias* e *Diário Popular*, mais a revista especializada em música *Mundo da Canção*, no período compreendido entre 1970 a 1985.

Sobre guedelhas e cabeludos

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

Tudo é disposto para que ignore que já não é o chefe do Governo. O Presidente da República vem visitá-lo regularmente. Ministros atuais e antigos têm como que “a despacho”, embora não se ocupem de assuntos de Estado nem lhe submetam documentos. O País está curioso: Salazar sabe ou não que já não governa? A 6 de setembro de 1969, o diário francês L’Aurore publica uma entrevista com Salazar que intitula: “Um ano depois de a doença o ter afastado do poder, encontrei Salazar no seu palácio de Lisboa – julga ainda governar Portugal”. “Confinado ao primeiro piso do palacete” de São Bento, conta Maria da Conceição de Melo Rita, a “Micas” que Salazar acolhera na residência oficial trinta e cinco anos antes, “apareceu uma senhora de apelido Múrias para fazer-lhe umas leituras regulares [...], na esperança de que o doente retomasse a ligação com o mundo. Puseram também junto dele um gira-discos, para ouvir trechos de música clássica em pequenas doses. Fizeram-lhe uma festinha de aniversário, que recebeu com indiferença. Por vezes ia-se abaixo, cansado e abúlico.”²

Segundo o historiador António Simões do Paço, Salazar tinha alguns momentos de lucidez entre os “períodos de prostração”.³ E provavelmente poderia ter se apercebido da conjuntura, ou pelo menos chegou a desconfiar da situação de que não mais governava o país e que toda cena fora montada para aparentar que ainda governava. “E, com o seu feitio, não aceitaria continuar em S. Bento se assumisse que já não estava em funções. Por isso, alinha na farsa, deixa-se ir, enquanto a vida, lentamente, o vai abandonando”.⁴ Salazar ficou cerca de dois anos na residência oficial de São Bento sem ninguém ter coragem de lhe dizer que já não era chefe do governo (morreu a 27 de julho de 1970).

O também professor de Direito Marcelo Caetano já havia sido nomeado presidente do Conselho de Ministros, em 23 de setembro de 1968. Caetano, diferentemente de Salazar, “tinha vida familiar, começou a falar na televisão regularmente (as Conversas em Família, desde janeiro de 1969),

² PAÇO. António Simões do. *Salazar: o ditador encoberto*. Lisboa: Bertrand Editora, 2010, p. 186.

³ *Idem, ibidem*, p.187.

⁴ RAMOS, Rui (coordenador). *História de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010, p. 696.

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

O texto foi escrito por João Alves da Costa, que se formara em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras e que entre 1963 e 1967 integrou uma banda de *rock* Os Jets. Ela fazia parte do rol de conjuntos que integravam o que se denominou em Portugal de *yé-yé*, num período em que se deu o surgimento de vários grupos que tinham como referência o *rock* dos The Beatles. No Brasil algo similar ocorreria na mesma época com o que ficou conhecido como *iê-iê-iê* e/ou *Jovem Guarda*. Em 1967, Os Jets chegaram a gravar um EP⁶, que acabaria se tornando a primeira tentativa de aproximação ao psicodelismo feito por uma banda em Portugal.⁷

A matéria de João Alves da Costa iniciava criticando diretamente o cenário da música *pop* em Portugal e fazia menção a uma notícia que ressoava baixinho nos ouvidos de fãs de *rock* durante o Estado Novo: “O enfezado panorama da subvida “pop” e “rock” em Portugal, muitos acontecimentos houve que atingiram os primeiros degraus da realidade; outros, pela manigância do que não era possível apurar de fato e pairava (de boca em ouvido) nas entrelinhas do cochicho do rumor, permaneceram, permanecem ainda, envoltos numa auréola mítica, de lenda cantada (sofrida) pelo jovem de todos os dias”.⁸

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

Dizia-se, assim, que sob Salazar, os “Beatles” chegaram a ser contatados por uma casa de espetáculos da capital, e que tudo levava a crer um contrato iminente, uma atuação de Paul, Ringo, Harrison, Lennon por estas bandas, não fora o ultimato do ditador:

– Beatles, sim, mas só se cortarem os cabelos!

Claro que eles, conta-se, se decidiram por um veto psicodélico a Lisboa e à sua moralidade política reacionária. Esta, mais uma das lamentações – prejuízos ao tempo do fascismo, facinoramente anti-“pop”...⁹

O texto apresentava um Portugal com ares bem diferentes. Menos de dois meses antes um movimento de capitães do Exército provocou o fim um regime ditatorial fascista que tinha se instaurado desde 28 de maio de 1926. O golpe levado a cabo pelo Movimento dos Capitães, no dia 25 de abril, ficaria conhecido mundialmente como a Revolução dos Cravos. Ela ganhou esse nome porque, durante as comemorações da população nas ruas de Lisboa, ainda na manhã do dia 25 de abril, vendedoras de flores distribuíram cravos aos soldados, que, com as mãos ocupadas, colocavam-nos nos canos das armas.

Retornando à matéria de João Alves da Costa, o fato é que se os The Beatles foram contatados ou não durante o governo de Salazar, isso não

⁶ O *extended play* (EP) ou compacto dublo, segundo Roy Shuker, “é um *single* ampliado. Trata-se também de um disco de vinil de sete polegadas, mas com quatro canções, habitualmente”. Cf. SHUKER, Roy, *op. cit.* p. 255. Esse formato foi muito mais utilizado pelas gravadoras portuguesas do que pelas brasileiras em matéria de bandas e cantores de *rock*.

⁷ Cf. DUARTE, Aristides. *Memórias do rock português*. 2. vol. Lisboa: S/E, 2010, p. 50.

⁸ *Diário Popular*, 8 jun. 1974.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Disponível em <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2013/10/16/pele-chora-ao-lembrar-do-pai-e-relembra-cano-que-deu-nos-beatles.htm>>. Acesso em 12 maio 2014.

¹¹ Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/disseram/pele-a-comissao-tecnica-nao-deixou-os-cabeludos-nos-fazerem-um-show/>>. Acesso em 12 maio 2014.

¹² *Folha de S. Paulo*, 7 fev. 1970.

¹³ SHUKER, Roy, *op. cit.*, p. 80.

é passível de confirmação ou desmentido. O caso é que a notícia dada e transmitida por meio de um jornal de grande circulação agregou à lenda ou à veracidade da informação um capital simbólico e, quando mais não seja, adquiriu, para muitos de leitores, ares de verdade.

Outra história análoga envolvendo The Beatles e suas cabeleiras também povoa uma lenda do período de ditadura militar brasileira. Durante o mandato do general-presidente Castelo Branco, a seleção brasileira de futebol disputou a Copa Mundial na Inglaterra em 1966. Conforme o ex-jogador Pelé, integrante do rol de jogadores convocados, a diretoria da Confederação Brasileira de Desportos (CBD) proibiu um *show* exclusivo, dentro da concentração, da banda inglesa para os jogadores da seleção. Em entrevista concedida em outubro de 2013, Pelé confirmou a história e ressaltou: “a história realmente aconteceu. Eu só tive certeza de que realmente aconteceu [o pedido da banda para se apresentar à seleção em 1966] quando eu estava em Nova Iorque para estudar inglês. Eu encontrei John Lennon e ele perguntou sobre aquela intenção de fazer o *show*”.¹⁰ Pelé lembraria ter recebido na concentração um telefonema do empresário dos The Beatles propondo uma apresentação da banda para os jogadores brasileiros. Conforme o ex-atleta, “A comissão técnica não deixou. Um dirigente falou: ‘Não vou deixar esses cabeludos entrarem aqui’”.¹¹

Nesses casos, a notícia em Portugal se referia à proibição de Salazar quanto aos The Beatles por eles serem “cabeludos”, enquanto, no que diz respeito ao Brasil, o veto não partiu de um presidente ou de um chefe de Estado. No entanto, problemas envolvendo cabeludos e guedelhudos não se resumiram apenas aos quatro rapazes de Liverpool. A *Folha de S. Paulo*, em 7 de fevereiro de 1970, publicou, por exemplo, uma pequena nota no caderno “Ilustrada” sob o título “Prefeito é contra ‘cabeludos’”. Ela dava conta do que ocorrera em um município mexicano:

*Antonio Gonzalez Varela, prefeito de Villanueva, município de Zacatecas, raspou pessoalmente a cabeça de mais de cem “cabeludos”, segundo se informou aqui. Gonzales decretou que “nesta localidade não deve haver barbudos, “hippies” e iniciou imediatamente uma batida contra todos eles. Auxiliados por funcionários da Prefeitura e alguns vizinhos, ele se entregou a sua tarefa com verdadeira fúria. Interrogado sobre os motivos de sua atitude, o prefeito disse que os “hippies”, além de apresentar mau aspecto, confundem-se com as mulheres e constituem um mau exemplo para as crianças”.*¹²

Nessa nota não aparece em nenhuma linha sequer a palavra *rock* ou *roqueiro*. Entretanto, é sabido que, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, o movimento *hippie* e o *rock* se entrelaçaram. Embora se trate de categorias ou mesmo de grupos distintos, não podemos deixar de atentar que o *rock* era (ou é ainda) a música que embalava e compunha a trilha sonora do movimento *hippie*, à época crescente e se ramificando em diversas partes do mundo. Apesar de este não dever ser visto como homogêneo e único, por ser múltiplo.

Mas, de forma geral, segundo Shuker, os *hippies* se localizavam inicialmente na região de Haight Ashbury, em São Francisco, onde se tornaram o centro das atenções principalmente entre 1966 e 1967. “As drogas ‘leves’ como (maconha e LSD), os cabelos longos, as comunidades, a paz, o amor romântico, o amor livre, as flores, o *rock* psicodélico e o *acid rock* foram os aspectos divulgados pela imprensa”.¹³ E a “a preferência dos *hippies* pelo

rock psicodélico era coerente com os outros valores da subcultura, particularmente o desejo de ‘voltar ao passado’ e o uso de drogas”.¹⁴

Daí que, segundo a revista *Veja*, em sua edição de 17 de setembro de 1969, vários *hippies* foram escorraçados em Portugal: “quando a sociedade se sente insegura, mesmo os *hippies* inofensivos assustam. Por isso, já foram escorraçados de Portugal, da Espanha e da Guatemala, onde o chefe de Relações Públicas do Exército chamou-os de inimigos irreconciliáveis da higiene, cheios de parasitas e frequentes portadores de doenças contagiosas (uma alusão às doenças venéreas e à hepatite, subprodutos do amor livre e das injeções de drogas)”.¹⁵

O acontecido em Zacatecas, bem como na Espanha, Guatemala e Portugal, pode ser compreendido como expressão de políticas higienistas, de exclusão, de censura e de marginalização. No Brasil não foi diferente. Em São Paulo, por exemplo, no auge dos “anos de chumbo”, sob o governo do presidente e general Emílio Garrastazu Médici, o estado considerado mais rico do país adotaria medidas repressivas de controle social e contra os *hippies*. Como noticiou um periódico paulista,

*Os hippies de São Paulo que não apresentarem compromisso de que estarão empregados dentro de 90 dias, segundo determinação do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC), serão autuados em flagrante por vadiagem pelo titular daquele setor, delegado Abraho Burikan, e encaminhados à casa de detenção. Segundo o delegado, “70% dos hippies são vagabundos e ridículos no seu jeito de vestir e a sua maneira de viver não se enquadra com os princípios morais da população paulista que sempre se destacou pelo trabalho constante e honesto”. O titular do setor de vadiagem insiste em afirmar que o povo brasileiro não pode aceitar a filosofia hippie, e, embora muitos hippies trabalhem no artesanato de couro, não concorda com as atitudes desrespeitosas para com a moral pública.*¹⁶

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

A mesma reflexão vale para os exemplos dos The Beatles, que não chegaram a se apresentar em Portugal e nem para a seleção brasileira de futebol. Nas entrelinhas é muito mais que o corte de cabelo, pois o que está em jogo é todo o comportamento cultural, político e social que foi se constituindo em torno do *rock* e/ou dos *hippies* e sua ligação com a contracultura, com o psicodelismo, por exprimirem, acima de tudo, uma forma de subversão dos moldes culturais, sociais e morais imperantes na sociedade. O exemplo do cabelo ou guedelha é fruto da política de cerceamento, de censura, de repressão, de controle social e marginalização que buscava controlar e estigmatizar algumas categorias que, apesar de minoritárias, eram bastante atuantes, socialmente falando.

A figura do cabeludo não era unicamente algo ligado ao universo roqueiro. Em meados da década de 1970, por exemplo, o uso de cabelos longos por homens se popularizou e, grosso modo, se tornou, em especial no mundo da moda, uma apropriação do universo do *rock* e/ou mesmo da

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Veja*, 17 set. 1969.

¹⁶ *Revista Pop*, 1972, p. 27, *apud*. SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008, p. 34.

¹⁷ Ver ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp-Assis, Assis, 2015.

¹⁸ RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014, p. 260 e 261.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 261.

contracultura. Nesse contexto, o cabeludo e/ou o roqueiro não eram muito apreciados sobretudo pelo seu lado comportamental e muito menos pela eventual militância política e ação engajada e partidária. Aliás, muitos músicos roqueiros negavam-se terminantemente a ter de qualquer vínculo com partidos e movimentos estudantis.¹⁷

A imagem do roqueiro cabeludo é um mote para histórias de músicos brasileiros e portugueses. Em meados de 1969, quatro músicos roqueiros brasileiros saíram de carro do Rio de Janeiro com destino a Corumbá, Mato Grosso (atualmente Mato Grosso do Sul), na tentativa de consolidar mais um espaço para poderem apresentar o repertório da sua banda que variava entre os clássicos dos The Beatles, canções dos The Byrds e composições próprias.

O ano de 1969 estava bem adiantado. O que se iniciava era uma longa aventura rodoviária, que partia do Rio com destino a Corumbá (MS). Amontoados na Kombi de Sérgio Hinds, com este ao volante, Vinícius Cantuária, Jorge Amiden, João e Robertinho dividiam o espaço limitado do veículo com guitarras, baixo, violões, bateria e amplificadores. Eles se autoproclamavam Os Libertos, não como um acinte ao governo militar. A intenção era outra, mais ingênua e inofensiva. Mesmo assim acabaram presos em Bauru (SP).

*Naqueles tempos, cabeludos não eram bem-vistos pelas autoridades policiais. Ainda mais em uma cidade do interior. Se não eram drogados, talvez fossem subversivos. Ou as duas coisas ao mesmo tempo. No caso deles ainda havia uma agravante: o sugestivo nome. Para o delegado que os prendeu tudo parecia claro como água.*¹⁸

O grupo com o sugestivo nome de Os Libertos era o embrião da futura banda carioca O Terço. De acordo com o pesquisador Nelio Rodrigues, a denominação Os Libertos na realidade era uma maneira de se libertarem do passado; de se libertarem totalmente das bandas Hot Dogs – da qual Sérgio Hinds participava – e da Joint Stock Company – que Jorge Amiden e Vinícius Cantuária haviam formado em 1968 – e dos bailes da vida. Ambos os conjuntos eram bandas com repertórios destinados a animar os bailes da noite. Enfim, os integrantes de Os Libertos “queriam enveredar por novos caminhos sonoros, criar o seu próprio som, daí aquele nome. O difícil foi convencer a autoridade policial”.¹⁹ Após muitas explicações, os músicos readquiriram a liberdade e seguiram viagem para Corumbá.

A vida para os roqueiros portugueses no período da ditadura do Estado Novo também não era fácil e promissora. A dificuldade deles com a censura não se restringia à ordem política e oficial, posto que se viam às voltas com a censura moral oriunda de vários setores da sociedade.

Tomemos o caso do músico Júlio Pereira, componente da banda Petrus Castrus. Formada em 1967, em Lisboa, ela inicialmente era integrada pelos irmãos Pedro Castro (de início na guitarra elétrica e, depois, no contrabaixo) e José Castro (piano e voz) e mais o colega deles Rui Reis (piano e teclados). Suas referências musicais vinham de grupos emergentes do rock progressivo e das experiências sonoras que os The Beatles começaram a desenvolver com o auxílio do produtor George Martin, registradas a partir do LP *Revolver* e, principalmente, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, respectivamente lançados em 1966 e 1967. Pouco tempo depois a Petrus Castrus acolheria mais dois músicos: Júlio Pereira (guitarra) e João Seixas (bateria), ex-integrantes de The Playboys.

Júlio Pereira, nascido em 1953, se manteria na banda entre 1971 a

1973. Bem mais tarde, ele comentaria a importância do *rock* em sua vida, notadamente na adolescência: “Praticamente só ouvia *rock*. E gostava de tocar o que na altura se designava por *hard rock*.²⁰ Formação clássica: baixo, guitarra e bateria”. E falaria de suas outras influências musicais: “Só perto dos 20 anos que descobri o *jazz* e outras músicas”. Salientaria também como era difícil ser roqueiro em tempos do pré-25 de abril: “Estar no *rock* nesse tempo era difícil porque muitas vezes acarretava desavenças com a família, com a escola, com os vizinhos e..., sobretudo, com a polícia...”²¹

Em meados da década de 1970 vários dos estilos, subestilos do *rock* ampliaram vertentes e modos de se vestir, de se comportar e, conseqüentemente, a aparência do roqueiro, como o caso do *punk rock*, com a ostentação de certa violência. Segundo o historiador Paul Friedlander, existem duas explicações que apontam o surgimento e a natureza violenta do *punk* na Inglaterra. A primeira enfatiza o declínio da economia britânica como o principal impulso, uma vez que crescia constantemente o desemprego entre a parcela jovem nas periferias e nos guetos, bem como a falta de oportunidades no sistema educacional. Os jovens foram percebendo que não havia um futuro promissor, advindo daí um dos lemas *punk*: *no future*. A outra tese defende, principalmente, a escola de arte como cordão umbilical do movimento, já que vários músicos, como Glen Matlock, dos Sex Pistols, Paul Simonon, Joe Strummer e Mick Jones, do The Clash, e empresários e tutores de bandas, como Malcom McLaren (Sex Pistols), trouxeram e misturaram conhecimentos da escola ao movimento *punk*: “A escola de arte e suas discussões sobre choque de valores, *performance* enquanto arte, teorias situacionistas de subversão e de moda se manifestaram no *punk rock*”.²²

Outro ponto que chamou atenção foi a vestimenta dos *punks*. Calças jeans apertadas, curtas e velhas; camisas surradas, com golas e mangas arrancadas e muitas vezes com uma frase de efeito; jaquetas pretas cobertas com *buttons*, tachinhas, alfinetes e frequentemente com emblemas, como a suástica e o A circundado, de anarquia; correntes e cintos que ora continham pregos, foram alguns acessórios e vestimentas que os *punks* apresentavam, como se via na periferia paulistana. O corte de cabelo deixava à mostra semelhanças com os ingleses, embora os *punks* de São Paulo não tingissem os cabelos tanto quanto os londrinos. Segundo Helena Abramo, a construção da própria imagem baseada em símbolos e sinais negativos não tem caráter de autoaniquilação e autocompungência, mas o oposto, isto é, a negação da sociedade e da realidade que lhe são hostis e sem qualquer perspectiva de futuro e utopia. Todavia, como reflete a autora, o hábito de vestuário e expressões corporais diferenciadas é próprio da juventude, tanto entre *punks* como demais jovens de múltiplos e diversificados estilos, posto que “a roupa e a imagem corporal assumem uma importância particular para os jovens, por vários fatores. [...] A busca de exibir sinais seguros e visíveis de pertencimento a um determinado grupo faz parte do processo de definição de identidade característico dessa fase”.²³

É certo que a imagem de cabeludos ou guedelhudos e sua associação inicial com os Beatles, *hippies*, metaleiros e, acima de tudo, com o *rock* e com os roqueiros em geral tenha sido fruto de construção sócio-histórica, envolvendo a mídia em geral e particularmente a indústria fonográfica, os músicos, os fãs, os detratores do *rock* e/ou não simpatizantes. Isso nos leva a compreender que, baseando-nos nos ensinamentos de Pierre Bourdieu, imagens, atributos, apreciações e, mesmo, julgamentos de valor quanto aos roqueiros, lançados e nutridos em diferentes espaços sociais e temporalida-

²⁰ O *hard rock* “é um “gênero/estilo vago e amorfo, e é também chamado de *heavy rock*, *cock rock* ou *stadium rock*. O termo foi aplicado, desde final de 1960 (por Small Faces, The Who) e início da década de 1970 (Bad Company), a diversos grupos cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, pelo uso do backbeat (sobre cordas) e pelas melodias curtas, limitadas no âmbito da altura sonora. Basicamente, a estrutura formal das canções do *hard rock* é estrofe-coro-estrofe-coro-solo (tocado pela guitarra líder), estrofe-coro”. Shuker, Roy, *op. cit.*, p.155.

²¹ Disponível em <<http://blitz.sapo.pt/rock-em-portugal-anos-70-electricos--revolucionarios=f4922>>. Acesso em 15 nov. 2010. A partir de fins da década de 1970, Júlio Pereira deixará cada vez para trás as referências roqueiras e enveredará pela pesquisa da música popular portuguesa, procurando recriar e fazer experimentos por meio da música tradicional lusitana, além de buscar retomar alguns instrumentos considerados tradicionais na música praticada em Portugal, como o cavaquinho e o bandolim (este ele aprendeu a tocar desde os sete anos de idade). Suas pesquisas e experimentos resultaram nos LPs *Mãos de fada* (1979) e *Cavaquinho* (1981), disco constituído, sobretudo, por versões instrumentais de canções que faziam parte do repertório tradicional português.

²² FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 354 e 355.

²³ ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 101, 102 e 71.

²⁴ Sobre a questão da representação em meio a um campo de disputas, ver BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

²⁵ SANTOS, Carlos. Sementes da violência: classe e rebeldia no cinema de Hollywood na década de 1950. *Anais do 1º Encontro de Graduandos e Pós-Graduandos em História dos Estados Unidos*. Organização: Alexandre G. da Cruz Junior, Barbara M. de Albuquerque Michell, Carlos Santos. Niterói: PPGH-UFF, 2013, p. 296.

²⁶ *Apud* SANTOS, Carlos, *op. cit.*, p. 296.

²⁷ *Idem*.

²⁸ A canção “Ronda das horas”, lançada em 78 rpm pela gravadora Continental, foi interpretada em inglês por Nora Ney.

des, tomaram o uso do cabelo longo, quando não desgrenhado, elemento de representação do universo roqueiro. Elemento de representação que, como qualquer outra representação, foi socialmente construído, em franca disputa com outras concorrentes. Tal constatação equivale a dizer que uma representação social específica, prenhe de interesses grupais, transformou-se em uma representação geral e simbólica.²⁴ Não é estranhável, portanto, que o uso do cabelo comprido seguiu até os dias atuais tanto para parte dos roqueiros se identificarem quanto para serem identificados pelo outro, reafirmando tal elemento de representação investido no mundo do *rock*.

Rebeldia, delinquência e atitude

Em meados dos anos 50 o *rock and roll* disseminava e fazia reverberar seus acordes além das fronteiras dos Estados Unidos. Para tanto, contaria com um forte aliado: o cinema. O *rock and roll* difundiu-se principalmente com o lançamento, em 1955, do filme estadunidense de Richard Brooks *Blackboard jungle*, cuja trilha sonora continha a dançante “Rock around the clock”, do conjunto Bill Halley and his Comets, cujos compositores eram Max C. Freedman e Jimmy De Knight.

Embora o filme de Brooks veiculasse, segundo Carlos Santos²⁵, uma postura conservadora ao tratar da questão da delinquência juvenil, ele obteve grande audiência entre o público jovem norte-americano. Muito do sucesso, inclusive, deveu-se à trilha sonora que conquistou e contagiou amplos segmentos da juventude. Conforme James Gilbert, o próprio Brooks, ao assistir à sua pré-estreia, ficou “surpreso, e obviamente maravilhado, quando os jovens da plateia começaram a dançar *rock and roll* nas fileiras. Isso ocorreu repetidamente em apresentações depois que o filme estreou”.²⁶ Em muitas salas de cinemas nos EUA foram registrados atos de vandalismo quando da exibição de *Blackboard jungle*, como quebra de poltronas. Não tardou para associarem a formação de gangues juvenis e atos de violência, registrados à época, à influência do filme de Brooks. Como salienta Santos, para setores mais conversadores da sociedade estadunidense “a película de Brooks parecia glorificar a violência adolescente”.²⁷ Com tal fama e prejuízo, o filme teve reclassificada a faixa etária de público em algumas cidades dos EUA, restrita ao público adulto.

Tanto no Brasil quanto em Portugal a película foi batizada quase com o mesmo nome. A diferença ficou por conta da preposição: *Sementes da violência*, no Brasil, e *Sementes de violência*, em Portugal. No Brasil o estrondoso sucesso permitiu que sua música-tema ganhasse uma inusitada versão brasileira, sob o título “Ronda das horas”²⁸, na voz de Nora Ney, então com carreira firmada como cantora de samba-canção. O filme, retratando conflitos da juventude, foi exibido em São Paulo e no Rio de Janeiro em outubro de 1955. A estreia aconteceu poucos dias após a morte trágica de um ídolo da chamada “juventude transviada”, James Dean. *Sementes da violência* também gerou alguns casos de vandalismo nos cinemas brasileiros por parte de seu habitual público jovem.

Em Portugal, *Sementes de violência* estreou em Lisboa em novembro de 1955, recebendo classificação etária para maiores de 18 anos, como se pode conferir no cartaz de anúncio da película (v. Figura 2). Segundo o *Diário Popular*, a trilha musical do filme causou alvoroço entre jovens portugueses, “um delírio junto dos apreciadores da música moderna”. E o jornal complementava a notícia com dados sobre vendagem do disco do

filme: “a primeira remessa para Portugal é da ordem de 1.500 discos e que já se encontra vendida mesmo antes de chegar”.²⁹

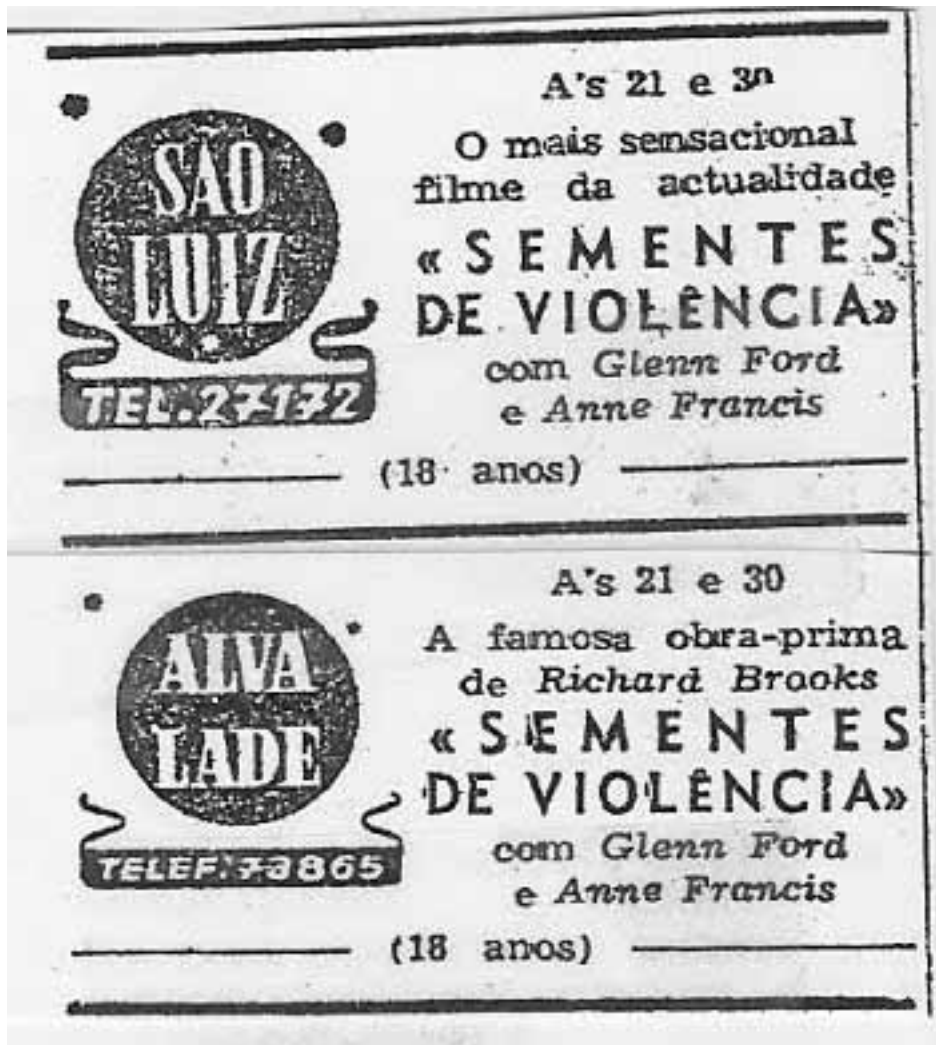


Figura 2. Anúncio do filme *Sementes de violência*.

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

*O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o teddy boy da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão de adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Haley chegou com “Rock around the clock”, o filme “No balanço das horas”, eu me lembro, foi uma loucura pra mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer eu estou aqui.*³⁰

²⁹ *Diário Popular*, 19 dez. 1955.

³⁰ Apud BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006, p. 116.

³¹ Cf. informações disponíveis em <<http://super.abril.com.br/cultura/hora-rock-445224.shtml>>. Acesso em 23 mar. 2014.

³² *Diário Popular*, 22 out. 1956.

A cena relatada por Raul Seixas não seria algo isolado. Em São Paulo, algumas salas de exibição foram depredadas ao som do novo ritmo. Houve casos, inclusive, de proibição da exibição do filme em alguns cinemas. Jânio Quadros, então governador de São Paulo, ordenou ao secretário de Segurança que determinasse “à polícia deter, sumariamente, colocando em carro de preso, os que promoverem cenas semelhantes” às de quebra-quebra verificados em cinemas onde havia sido exibido *Rock around the clock*; se fossem jovens menores de idade, devia-se “entregá-los ao honrado juiz”. O juiz de menores Aldo de Assis Dias baixou uma portaria proibindo o filme para menores de 18 anos sob a alegação de que “o novo ritmo” era “excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais”.³¹

Em Portugal, *Rock around the clock* foi rebatizado *O ritmo do século*. Em 22 de outubro de 1956, dava-se a sua estreia em Lisboa. Diferentemente de *Sementes de violência*, permitido para maiores de 18 anos, o filme de Sears foi classificado para maiores de 13 anos. O título da película em terras lusitanas, além do apelo propagandístico, chamava a atenção para o ritmo que captaria ouvidos e corpos de centenas de milhões em todo mundo, deixando antever, assim, a posição que o *rock* ocuparia no cenário cultural/musical do século XX. Na reprodução do cartaz da época (ver figura 3), é possível perceber a importância que se atribuiu ao *rock*, identificado como o “novo ritmo que embalou o mundo”, bem como a conotação da sintonia de Lisboa com a efervescência cinematográfica e musical de célebres capitais europeias e da metrópole nova-iorquina.



Figura 3. Cartaz *Rock and roll em Lisboa!*

Não encontramos registros sobre casos de quebra-quebra, vandalismo ou tumultos provocados pelo filme de Sears em Portugal. De qualquer forma, o filme arrebataria multidões e traria algo inédito para a sala do tradicional cinema lisboeta Capitólio, o primeiro a mostrar a película. A exibição foi acompanhada de festiva recepção pelo público, fato noticiado pelo *Diário Popular*, cuja redação ainda tratava o *rock* como “música moderna de jazz” e o público de cinema como “telespectadores”:

Um espetáculo de características acentuadamente populares, que se destina muito em especial aos amantes de música moderna de “jazz”, dominada agora pelo ritmo alucinante do “Rock Around the Clock”. Os apreciadores de tal gênero têm, no novo cartaz do Capitólio, fartos motivos de agrado. Graças à colaboração dos famosos conjuntos de “Bill Haley and his Comets” (os pioneiros do “Rock and Roll”) e de “Freddie Bell and his Bellboys”, que cantam, tocam e dançam música de verdadeira loucura, que contamina toda a assistência. O filme causou verdadeira revolução nos nervos dos telespectadores – alguns dos quais, mais exuberantes, chegaram a dançar nos corredores durante o intervalo – fato talvez único nos anais do cinema Capitólio!³²

Os filmes *Blackboard jungle* e *Rock around the clock* ajudaram a implementar, expandir e reforçar os acordes roqueiros no Brasil e em Portugal. Aliás, com o sucesso de ambas as películas e, principalmente, de suas trilhas sonoras, os primeiros passos do *rock* e/ou dos roqueiros começaram, mesmo que timidamente, a deixar rastros e pegadas no campo musical e no âmbito comportamental nos dois países. Em 1957, aparecia a primeira canção roqueira composta no Brasil: “*Rock and roll* em Copacabana”, de autoria de Miguel Gustavo e interpretada por Cauby Peixoto, num período ainda inicial de sua carreira, mas já gozando de reconhecimento por parte da crítica e do público, além de ter excursionado pelos EUA, inclusive gravando várias faixas com o nome de Ron Coby. No ano seguinte, os irmãos Tony e Celly Campello lançavam, pela gravadora Odeon, um 78 rpm com duas canções em inglês, com arranjos do diretor da companhia, Mário Gennari Filho. O disco trazia as faixas “Perdoa-me (Forgive me)”, um rock balada, e “Belo tapaz (Handsome boy)”, um calipso, cantados, respectivamente, por Tony e Celly Campello.³³

Em Portugal, o termo “*rock and roll*” aparecia pela primeira vez no disco homônimo do Conjunto Jorge Machado, lançado em 1956. O conjunto não era propriamente uma banda de *rock*. Nessa época havia em Portugal muitos grupos musicais que se apresentavam e animavam os bailes, sendo conhecidos como “conjuntos de baile”. No mesmo disco de Machado, do qual consta a canção “*Rock and roll rag*”, reuniram-se gravações de músicas de outros gêneros musicais, como o fado. O que se quer ressaltar, contudo, é a presença imediata, já em 1956, da expressão *rock and roll* no imaginário dos ouvintes de música e do público que assistia às apresentações do Conjunto Jorge Machado. Em 1958, era criada, em Coimbra, a primeira banda portuguesa de *rock*, denominada Babies. Entretanto, ela não chegou a deixar nenhum registro fonográfico. Segundo Edgar Raposo e Luis Futre³⁴, o primeiro registro de *rock* em Portugal foi feito por Joaquim Costa. Porém, essa gravação não teve na edição comercial. O disco comercial pioneiro do *rock* português foi *Caloiros da canção*.³⁵ Produzido em 1960, trazia duas composições assinadas e interpretadas por Daniel Bacelar, assim como duas versões de canções norte-americanas com o duo Os Conchas.

³³ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em 3 set. 2014. A alusão aos gêneros dessas duas composições de Mário Gennari Filho e Celeste Novais é a que figura na etiqueta do 78 rpm.

³⁴ RAPOSO, Edgar e FUTRE, Luis. *Portugal electrico! : contracultura rock 1955-1982*. Lisboa: Groovie Records, 2013, p. 10.

³⁵ Citação fiel à ortografia lusitana.

³⁶ FRIEDLANDER, Paul, *op. cit.*, p. 53.

³⁷ CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 27 e 28.

³⁸ Cf. FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, CHACON, Paulo, *op. cit.*, SHUKER, Paul, *op. cit.*, FRIEDLANDER, Paul, *op. cit.*, e MUGGIATI, Roberto, *op. cit.*

Um dos primeiros traços marcantes que foi sendo associado ao *rock* estava, como frisamos antes, essencialmente ligado à questão comportamental, isto é, à postura rebelde, de inconformismo, de revolta contra a sociedade, a família ou imerso em conflitos de gerações e/ou em contestação à cultura dominante. No caso dos filmes de Brooks e Sears foi, especialmente, a trilha sonora, ou seja, o *rock* – ainda chamado de *rock and roll* – que catalisou a energia da latente rebeldia da juventude, tornando-se a trilha sonora de uma parcela jovem. Segundo Friedlander, a decisão de utilizar a canção “Rock around the clock” como música de fundo dos créditos de abertura da película “assegurou à música, e a Bill Haley, um lugar nos livros de história. Os adolescentes ganharam um hino de rebeldia, e os pais descobriram um alvo”.³⁶ O *rock* acabou aglutinando uma parte da juventude urbana e se converteu num grito, bem como um mito de rebeldia durante os mais de 60 anos de sua existência.

Como bem ressalta Paulo Chacon, Elvis Presley representou, então, a vanguarda de um movimento cujo alcance ele mesmo não lograra compreender o alcance, considerados a dimensão e o furor que desataria:

*Bill Haley era muito velho e gordo, além de pouco criativo para resistir às novas exigências. Só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores e “cantando e suando como um negro” poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução. E assim surgiu Elvis, the Pelvis. A verdade é que Bill Haley está para São José assim como Elvis está para Jesus: Bill pode ser o pai da criança, mas o que conta é a própria criança. [...] Dizendo não compreender qualquer possível relação entre delinquência e música, Elvis declarou: “Como o rock and roll poderia fazer alguém rebelde contra seus pais”? Elvis não via portanto o que fazia, e o Rock teria de esperar sua segunda geração, sair de sua infância e entrar na adolescência, para que seus porta-vozes tivessem uma maior consciência da realidade.*³⁷

É consenso entre historiadores e pesquisadores do *rock*, como Simon Frith, Paulo Chacon, Roy Shuker, Paul Friedlander e Roberto Muggiati³⁸ que o *rock* nos anos 1970 se consolidou, em definitivo, um produto de massa. No entanto, é justamente dos paradoxos e das ambiguidades que ele se alimenta e se reproduz. Se a sua rebeldia foi incorporada dentro de uma cultura de consumo, se a indústria cultural captou tal rebeldia e a transformou num produto, nem por isso o *rock* deixou de atuar como um catalisador e um propagador de mensagens e críticas para o seu público ouvinte. Ele tem sido para muitos e há muitas décadas uma maneira de ser, de viver e de enxergar o mundo. Daí que, apesar dos pesares, criou identificação com grupos marginalizados ou com subculturas que estão à margem.

E a rebeldia é uma das suas características desde os tempos do *rock and roll*. Seus lampejos, em maior ou menor grau, perduram até os dias atuais, como se pode perceber por meio de representações e comentários por parte da imprensa, dos músicos, dos fãs, dos agentes da indústria cultural. No entanto, volta e meia aparecem críticas em jornais ou revistas que procuram tentar desvencilhar tal característica da trajetória mais contemporânea do *rock* ao sustentar que ela apenas esteve presente no início do *rock*, isto é, somente no período do *rock and roll*.

Em artigo intitulado “O *rock*: (ex)pressão de uma época”, publicado na edição de setembro de 1970 da revista portuguesa especializada em música *Mundo da Canção*, Tito Lívio teceu algumas reflexões a respeito da

relação entre *rock* e rebeldia. Sobre os seus primeiros momentos, o autor se pronunciou da seguinte maneira:

O espetáculo torna-se ao mesmo tempo uma forma de sacrifício com o seu ritual próprio, espécie de catarse, libertação de tensões sociais acumuladas, escape para uma certa agressividade. O ato era violento, a tomada de consciência ainda hesitante e confusa. Era necessário abater as barreiras e as fronteiras: as cadeiras tornavam-se um símbolo atacado e destruído, qualquer que fosse o local ou o preço dos lugares.³⁹

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

De igual modo o jogo cênico perdeu também o seu caráter de ritual e iniciação num ritmo sincopado, como grandes gritos de revolta. O novo público do rock será doravante composto de pequenos burgueses pacíficos que, calorosamente, vão acolher uma música que balança, que não é hoje senão o invólucro vazio do grande grito brutal arrebatador de outrora. O público rock é hoje aquele que gosta de dançar, de encontrar as mesmas linhas simples, deixando de lado a pesquisa que acha superficial. O rock perdeu também todos os seus símbolos quase rituais: as motorizadas, os cabelos curtos, os blusões de couro. Hoje apenas um saudosismo.⁴⁰

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

De forma geral, as crônicas, as críticas musicais, os artigos e as notícias sobre o *rock* publicados pela imprensa, especialmente a brasileira, ao buscarem explicar o que era o *rock*, destacavam a questão comportamental, de atitude, de revolta, que, aliás, se inseria nos discursos e nas representações do *rock*. Em sua coluna semanal em *O Globo*, Nelson Motta o encarava por essa ótica. No texto “Para quem não gosta de *rock*”, o jornalista frisava que o *rock* havia passado “a ser uma forma de vida”, tendo despontado justamente em “uma época de grande contestação dos valores estabelecidos”. E, com entusiasmo, continuava: “O *rock* introduziu o valor da fúria na conceitualização musical”. Conferindo ênfase ao aspecto comportamental do *rock*, Motta resumiu bem a sua dimensão: “O *rock* é mais que música; é expressão musical de uma geração voltada para novas realidades concretas, palpáveis, angustiantes e doloridas”⁴¹ (o mais correto seria afirmar que o *rock* foi expressão de uma parte dos jovens, de uma parcela da geração).

Numa outra matéria, publicada quase um ano depois e com o título “Moda *rock*: a vingança do sistema ou o lixo dourado das butikues”, Nelson Motta retomava a discussão sobre a importância do *rock* como gesto de revolta e como atitude frente ao mundo:

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

³⁹ *Mundo da Canção*, set. 1970.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *O Globo*, 07 jul. 1974.

⁴² *O Globo*, 31 maio 1975.

⁴³ *Jornal do Brasil*, 31 out. 1973.

⁴⁴ *O Globo*, 9 jun. 1976.

⁴⁵ Disponível em <<http://blogfilhosdarevolucao.wordpress.com/2012/10/31/arquivo-o-bom-rock-n-roll-e-uma-atitude-diz-rr-em-uma-das-primeiras-entrevistas-para-tv/>>. Acesso em 23 maio 2014.

⁴⁶ ALVES JUNIOR, Carlos e MAIA, Roberto. *Rock Brasil, o livro: um giro pelos últimos 20 anos do rock verde e amarelo*. São Paulo: Esfera, 2003, p. 9.

⁴⁷ *Diário de Notícias*, 6 nov. 1983.

⁴⁸ *Diário de Notícias*, 27 dez. 1985.

*and roll veio com toda uma carga de violência e rebeldia e permitiu que milhares de teenagers americanos e europeus se expressassem em forma musical; [...] O rock and roll foi a primeira forma musical capaz de determinar todo um comportamento extra-música. [...] Porque rock não é música, rock não é moda: é uma forma de comportamento diante do mundo, das coisas e das pessoas. E certamente diante de si mesmo.*⁴²

Anos antes, o jornalista e redator Renato Sérgio tratou das origens e histórias do *rock and roll*, em texto no *Jornal do Brasil* intitulado “*Rock and roll: o balanço em nova hora*”. Ele advertia os leitores, em particular os mais jovens, que o *rock and roll* dos anos 1950 foi visto como inofensivo ou mesmo “careta” pela juventude de então. No entanto, o novo ritmo que havia embalado e contagiado milhões de pessoas no mundo há quase duas décadas tinha sido considerado pelo *establishment* como uma fonte “deletéria dos bons costumes – a ponto de seus cantores e fãs serem perseguidos pelas autoridades”. E lembrava que, quando Elvis Presley apareceu, criou-se inclusive uma subcomissão no Senado americano para investigar supostas ligações entre o novo “gênero” musical e a delinquência juvenil.⁴³ Enfim, Renato Sérgio procurava chamar a atenção para a constatação de que desde o início do *rock* certos aspectos políticos – entre eles a rebeldia – o marcaram. Aliás, pode-se complementar que as investigações daquela subcomissão não focavam apenas o ato de cadeiras quebradas em salas de cinemas, e sim todo e qualquer tipo de crimes e práticas de delitos causados pelos jovens, em franca e arbitrária associação entre delinquência e *rock*.

O *rock* como atitude foi mote para a compositora e cantora Rita Lee, que durante a década de 1970 conquistou o título, a ela atribuído por parte da imprensa e dos fãs, de rainha do *rock* brasileiro. Em entrevista para *O Globo*, ela salientava que ser roqueiro(a) era, antes de tudo, liberdade e atitude.⁴⁴ Renato Russo, antes mesmo de sua banda Legião Urbana alcançar o sucesso, em uma de suas primeiras entrevistas para um canal de televisão, em 1985, insistia: o “bom *rock and roll* é atitude”.⁴⁵ Mesmo muitos anos depois, no alvorecer do século XXI, o compositor e cantor Lobão, em entrevista concedida a Carlos Alves Junior e Roberto Maia, engrossava esse coro ao afirmar que o *rock* tinha, sobretudo, “uma postura rebelde, insubordinada”.⁴⁶

Em Portugal, os músicos de UHF, Xutos & Pontapés, Táxi, entre outras bandas de *rock*, também não seriam dissonantes. Em entrevista concedida ao *Diário Popular*, o compositor e vocalista da UHF, sublinhava o caráter comportamental do *rock* ao esclarecer, de maneira lúcida, o que o seu pensamento e, por extensão, o de sua banda: “É uma atitude. Uma atitude social. É descarga. É uma resposta provocatória às provocações sociais. Com características musicais específicas. E é tão construtivo e habilidoso como a música sinfônica. Ou como o folclore, que é todo monótono: vem do trabalho. Vem das canções necessárias às populações para trabalharem”.⁴⁷ Para os roqueiros da banda Xutos & Pontapés o *rock* era um mecanismo ou um meio pelo qual poderiam expressar suas mensagens e suas atitudes perante o mundo. Por sinal, os músicos ressaltavam que suas canções e mensagens eram direcionadas, acima de tudo, “para aqueles, estudantes ou trabalhadores, sem dinheiro e sem soluções na vida”.⁴⁸

Em síntese, ao fim e ao cabo deste artigo, quisemos evidenciar que algumas representações foram associadas e incorporadas ao *rock* durante o fim da década de 1960 e, sobretudo, na década de 1970, visões e apreciações

de roqueiros, agentes culturais e midiáticos que lançaram o *rock*, em larga medida, numa lógica da “marginalidade”, à luz de estereótipos relativos à rebeldia juvenil. A figura do roqueiro – parte dela construída por meio da imagem dos *hippies* – foi caracterizada, entre outras coisas, pelo uso dos cabelos e/ou guedelhas compridas e/ou desgrenhadas. Por meio de ações de governos e estereótipos reforçados e divulgados na imprensa, promoveu-se uma política de cerceamento, censura, controle social, repressão e marginalização que agia e buscava controlar e estigmatizar algumas categorias que, mesmo sendo minoritárias, estavam presentes e se inseriam, incomodamente, no meio social. Mesmo que a imagem do cabeludo não seja uma exclusividade do planeta *rock*, as guedelhas longas acabaram se convertendo, principalmente por meio da moda, em fonte de apropriação e representação do mundo do *rock* e/ou da contracultura.

Disso tudo decorre que outro traço marcante e representativo do *rock* consistiu na sua ligação com a questão comportamental. Sua postura rebelde, de revolta e inconformismo contra a sociedade, a família e a cultura dominante, aliás veio sendo construída desde surgimento do *rock and roll*. Como atitude, como gerador de revolta contra formas normativas da sociedade, ele foi algo, então, posto em destaque tanto por parte da imprensa quanto por músicos roqueiros nas décadas de 1970 e 1980, quer no Brasil quer em Portugal.

Artigo recebido em agosto de 2015. Aprovado em novembro de 2015.