

O rock na Bahia: uma construção de História Social do rock

Daniel Rebouças

Graduado em História
Universidade Federal da Bahia

Resumo:

Neste texto busco indicar novos caminhos para a construção de uma História Social do rock na Bahia. Tais indicações têm por base uma renovação nos estudos sobre música popular no Brasil e a relação entre História e Música. Superando a historiografia mais tradicional sobre música no Brasil, fortemente limitada a traçar cronologias de grandes personagens ou uma sucessão de "fases internas" dos gêneros musicais, desconectadas da história, estes novos estudos pretendem um caminho diferente. Defendem a necessidade de estudar a música popular como uma construção histórica, fortemente ligada à vida material, permeada por disputas de significados, espaços e identidades. Desta forma, busco nesta renovação historiográfica propostas para a análise do rock, que possam garantir novas interpretações sobre a presença e a trajetória do gênero no Brasil.

Palavras-chave:

Bahia • rock • música popular brasileira

O objetivo deste artigo é fazer um breve levantamento bibliográfico e historiográfico sobre o rock no Brasil, sobretudo na Bahia.¹ Tentei estabelecer dois grupos básicos de estudos: o primeiro caracterizar-se-ia por uma distância das renovações historiográficas dos anos 70, pela construção de cronologias de ‘fases’, descoladas dos contextos históricos. No segundo grupo, um campo de estudos marcado pelo diálogo com a Antropologia, com métodos da história Oral, renovações nas concepções marxistas de cultura e novos objetos de estudo na música popular no Brasil. Neste sentido, sinalizo a hipótese de se utilizar estas renovações para estudar especificamente a trajetória deste gênero musical na Bahia, oscilando entre uma proposta de história social da juventude e da música popular.² Longe de serem excludentes, sugiro – ainda em caráter preliminar – que no caso do rock, esta união de campos se faz necessária. Em primeiro lugar, é um gênero musical que, principalmente na década de 70, possuía um caráter periférico na indústria de massa do Brasil, o que aproxima os espaços de produção, circulação e recepção do gênero. Segundo, sua emergência no Brasil está intimamente relacionada com o nascimento da categoria de ‘juventude’ nos anos 50. Desta forma, há uma imbricada relação entre a produção musical e seu público.

A rigor, a produção historiográfica sobre a música popular no Brasil dedicou muito pouca atenção ao rock. Este desprestígio não é – ou não era – uma exclusividade sua, mas também para a música “cafona” na década de 70. Como afirma o historiador e autor do livro sobre música cafona e censura, Paulo Sérgio Araújo, a maioria “dos títulos até agora publicados se prende aos sambistas dos anos 30... à bossa nova... e à geração surgida durante os festivais da música popular dos anos 60”.³ A razão desta exclusão,

1 O termo “rock” utilizado neste artigo refere-se basicamente ao gênero musical que chegou ao Brasil nos anos 50 e que, apesar das suas variações, manteve-se com alguns elementos, principalmente seu instrumental (guitarra, baixo e bateria) e suas influências do *blues*. Pretende-se evitar o essencialismo do termo, mas ao contrário, busca-se contextualizar como esta referência básica dos anos 50 foi sendo reelaborada, principalmente na década de 70.

2 Utilizo como referência as indicações de José Geraldo V. Moraes, “História e música: canção popular e conhecimento histórico”, *Revista Brasileira de História*, 20, 39 (2000).

3 Paulo Cesar Araújo, *Eu não sou cachorro, não*, São Paulo, Record, 2005, p. 22.

afirma, foi basicamente fruto de uma construção de uma “memória” sobre a música popular no Brasil, onde se valorizaria uma determinada produção denominada de “MPB” e as obras de artistas identificados como portadores de uma ação política ou de resistência à ditadura militar.⁴ Desta forma, graças a esta construção social da memória, é possível perceber a ausência quanto aos estudos sobre o rock na historiografia brasileira.

Porém, as razões para esta ausência parecem combinar outros fatores. Um aspecto fundamental é a manutenção de uma interpretação historiográfica que relaciona as produções musicais do gênero feitas no Brasil como uma suposta “vitória” do imperialismo norte-americano e sua indústria cultural internacional. Desde as suas primeiras gravações, nos meados dos anos 50 até seu ápice junto ao grande público nos anos 80, sua trajetória no Brasil significaria uma subordinação dos valores rítmico-nacionais aos valores “estrangeiros”: formas de se comportar, performances, instrumentos musicais e símbolos, intimamente ligados aos referenciais da juventude americana.⁵ Contudo, apenas o fato de ser de origem norte-americana não seria suficiente para explicar este relativo silêncio, principalmente se pensarmos que a presença de ritmos estrangeiros e norte-americano nas rádios não foi um fenômeno ligado exclusivamente ao rock. Ao contrário, como afirma Tinhorão, durante os anos 40 e 50, diversidade de ritmos americanos, e também mexicanos, era significativo, principalmente o jazz e suas inúmeras variantes.⁶

Outro fator que torna esta ausência do rock um elemento de reflexão deve-se ao fato que, nestes quase 40 anos, alguns artistas mais ou menos ligados ao rock alcançaram um relativo sucesso de vendas, como, por exemplo, a Jovem Guarda e Mutantes, nos anos 60; e nos anos 70, Rita Lee, Secos & Molhados e Raul Seixas.⁷ Em síntese, mesmo com o “sucesso” de

4 Assim, os agentes sociais responsáveis pela criação e reprodução desta memória seletiva produziram estudos, com a participação de gêneros que não se alinhavam aos referenciais de “nacional-popular” ou “internacional-popular”. *Ibidem*.

5 Eric Hobsbawm, *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, São Paulo, Companhia da Letras, 1995, cap. 11 contextualiza o nascimento destes símbolos no pós-guerra nos Estados Unidos.

6 José Ramos Tinhorão, “O movimento tropicalista e o ‘rock brasileiro’”, in: *História social da música brasileira* (São Paulo, Editora 34, 1998), p. 331.

7 Esta reflexão poderia ir ao encontro das argumentações levantadas por Paulo C. Araújo quanto à construção de uma “memória” da música popular como uma construção ligada a estratégias de exclusão por determinados grupos sociais. Outra observação pertinente é que estes artistas utilizaram elementos do rock nas suas músicas, sem nunca pretenderem fazer qualquer defesa purista do gênero.

artistas ligados ao rock ou mesmo a divulgação nos meios de comunicação de massa de ritmos norte-americanos, o rock no Brasil e sua devida atenção por parte dos historiadores apenas começou a esboçar mudanças nos últimos 15 anos.

A questão fundamental é o contexto no qual o primeiro movimento de grande alcance de público (a Jovem Guarda) emergiu. A chegada do rock encontrou, no Brasil, um momento fortemente politizado nas artes.⁸ Nos anos 60, quando o primeiro grande movimento com referências estético-musicais do rock explode comercialmente, o debate sobre a posição dos artistas, suas canções e sua participação (ou não) na resistência ao regime passava por um complexo processo de tensão e polarização e, mesmo auto-reflexão. Neste contexto, a Jovem Guarda era tida como música do imperialismo, de jovens alienados que não valorizariam as referências nacionais e indiferentes em termos políticos. Esta compreensão parece ter permanecido hegemônica por décadas,⁹ não obstante já existam estudos que busquem perceber a presença/trajetória deste movimento sobre outros ângulos, conforme veremos.

Proponho, desta forma, que os estudos sobre história do rock integrem dois grupos básicos. No primeiro grupo, encontrar-se-iam alguns estudos centrados na narração da sucessão das fases internas do gênero, nas biografias de grandes artistas, limitando-se excessivamente na obra de arte, correndo quase à revelia do contexto histórico. Evidentemente, esses critérios são amplos e podem abarcar uma gama variada de estudos, de diversas referências teóricas. Porém como salienta Moraes, esta tradição historiográfica tem uma base em comum na

dificuldade de diálogo dos estudos da música, erudita ou popular, com outras áreas do conhecimento, sobretudo com a historiografia em renovação desde o fim da década de 70. Esta situação impediu a emergência de novas temáticas, novos objetos (...). Bem provavelmente também por esses motivos os estudos e pesquisas sobre os diversos gêneros da música popular urbana continuaram restritos ao universo da crítica, realizados tradicionalmente por jornalistas (...) vinculados ao exercício de profissões próximas à produção e à difusão da música (...).¹⁰

8 Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*, São Paulo, Record, 2000; Marcos Napolitano, "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)", *Estudos Históricos*, 28 (2001), disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/312.pdf, acesso em 09/07/2008.

9 Entre outros exemplos, ver Goli Guerreiro, *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, 1994, p. 110.

10 Moraes, "História e música", p. 207.

Já o segundo grupo básico configura-se exatamente a partir destas renovações mais amplas na historiografia. Admite-se outros temas e abordagens, novas concepções sobre a produção musical “integrada aos movimentos sociais e históricos”¹¹ e uma visão de “cultura” não como reflexo das estruturas sócio-econômicas, mas como processo intimamente ligado à realidade histórica. Desta maneira, este segundo grupo abrigaria também uma série de estudos de matrizes teóricas distintas, mas partindo destas novas orientações.

Para demonstração do primeiro grupo, escolhi três trabalhos sobre rock produzidos nos últimos vinte anos, que certamente não esgotam todos os estudos e propostas de uma história do rock no Brasil, mas são úteis como contrapontos das atuais renovações. O primeiro deles é um texto de um autor fundamental na história da música no Brasil, José Ramos Tinhorão. Em um livro intitulado *História Social da Música Popular Brasileira*, de 1998, há um capítulo chamado *O movimento tropicalista e o rock brasileiro*.¹² Neste, o autor defende que a presença e a gradativa “hegemonia” do rock no Brasil seria a manifestação cultural da vitória do imperialismo político-econômico dos EUA no Brasil. Desde os anos 40, afirma, já havia, através das rádios, a execução de uma diversidade de ritmos norte-americanos.¹³ Contudo, a partir dos anos 50, esta diversidade de opções se altera, concentrando-se em alguns poucos ritmos ligados à juventude, agora categoria social distinta e economicamente ativa. Para Tinhorão, em um complexo processo de “invenção” de choque geracional desta juventude com os valores tradicionais, articulada pelos teóricos da *mass media*, foi possível impor ao mundo uma cultura juvenil americanizada e seus padrões de consumo. No Brasil, a entrada da juventude nesta nova forma de modernidade deu-se pelo simples alinhamento e adoção de valores estéticos e musicais desse “inconformismo” juvenil estadunidense. Para exemplificar este modo de adesão, o autor cita a Tropicália, uma vez que partia de uma inevitável dominação do rock e seu instrumental na realidade contemporânea, mesclado a referências de música brasileira, numa postura pretensamente revolucionária.¹⁴

11 Ibidem, p. 206.

12 Tinhorão. “O movimento tropicalista”, pp. 323-350.

13 “ao lado do jazz, dos foxtrot, blues e slows”. Ibidem, p. 331.

14 Ibidem, p. 324. Tinhorão afirma que havia uma parcela da juventude que reagia à invasão dos ritmos norte-americanos. Sobre a Tropicália, já existe uma bibliografia razoável e interpretações muito distintas da apresentada por Tinhorão.

Do ponto de vista macro-histórico, Tinhorão aponta que, por causa da estreita aliança entre o governo militar brasileiro e a burguesia nacional com os Estados Unidos, a força do imperialismo cultural norte-americano encontraria aqui amplos espaços e privilégios. Para Tinhorão, em que pesem algumas ações de arte engajada, relativamente equivocada, durante a década de 60, a partir dos anos 70 instaurou-se a “Era do Rock”.¹⁵ Era, em outras palavras, não apenas a crise das propostas de resistência cultural e a dominação dos meios de comunicação, mas a manifestação, na cultura, da vitória político-econômica dos EUA sobre o Brasil.

Do ponto de vista teórico, vale ressaltar que Tinhorão parte de uma determinada leitura do materialismo histórico, estabelecendo uma relação de determinação entre a base sócio-econômica no Brasil nestes últimos 50 anos e seus reflexos no âmbito das superestruturas: cultura. Denuncia, à sua forma, a existência de uma íntima ligação entre o domínio dos ritmos norte-americanos e as relações econômicas e políticas do governo militar. Contudo, dentro da própria historiografia de herança marxista, já existe uma bibliografia considerável que critica profundamente esta análise de cultura como mero reflexo superestrutural da base econômica. Mais adiante, voltaremos a este ponto.¹⁶

O segundo trabalho analisado é o artigo do Joaquim de Alves de Aguiar, intitulado *Panorama da Música Popular Brasileira*, publicado em 1988.¹⁷ Em meio ao sucesso do rock brasileiro na década de 80, e no processo de um balanço crítico dos caminhos da cultura durante a ditadura militar, sua proposta era fazer uma revisão crítica da música popular no Brasil nos 20 anos anteriores. Primeiramente, o autor afirma que o Brasil estaria passando, à época, por uma fase de transição: de uma *overdose* de rock brasileiro a uma reaproximação do público com seus ídolos da MPB. Mas este reencontro era a inversão – ou pelo menos o seu início – do caminho seguido pela música popular: gradativamente, devido ao duro processo de censura do regime, os projetos musicais engajados, portadores de propostas

15 Marcos Napolitano situa este aumento da presença do rock a partir do marco do Tropicalismo, da crise dos festivais e do exílio de grandes nomes da MPB pela censura. Ver Marcos Napolitano, *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, 3. ed., São Paulo, Contexto, 2006. p. 85.

16 Raymond Williams, *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979; E. P. Thompson, *A peculiaridade dos ingleses e outros artigos*, Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

17 Joaquim Alves de Aguiar, “Panorama da música brasileira”, in: Jorge Schwartz e Saul Sosnowski (orgs.), *O trânsito da memória* (São Paulo, Edusp, 1994), pp. 141-175.

de mudança, na década de 60, haviam perdido espaço para outros ritmos americanizados, desprovidos de propostas revolucionárias. Do ponto de vista político-musical, era o esvaziamento do debate que marcou os anos 60: engajamento (nacional) versus alienação (internacional), com a vitória gradativa desta última. Segundo Aguiar, com o processo de abertura política, após anos de repressão, havia um desejo de extravasar, de descobrir o corpo, do divertimento livre, que o rock representava bem.

Vale salientar que o autor considera que o rock teve uma fase áurea (1958-1960), na qual havia uma possibilidade de questionamento do *establishment*, principalmente nos EUA. Era uma música que propunha uma valorização do ritmo, da ação. Porém, continua o autor, estes primeiros momentos não foram os mais influentes no Brasil, onde a principal marca foi já a desaceleração do ritmo, as baladas adocicadas e, por conseguinte, sem o efeito de questionar a ordem.¹⁸ Desta maneira, o rock e seus vários momentos, ou fases, no Brasil, significaram a introdução de produtos de consumo fácil e de conformismo. Sintetiza:

Se, nos EEUU e Europa, o rock muda de fases tendo por base uma evolução própria, cujas raízes se encontram no modo como o gênero pôde dar respostas a uma geração inconformada, no Brasil o rock entra fraco, e como modismo.¹⁹

Contudo, como veremos adiante, será a partir do estudo das possibilidades de experiências da juventude com o rock que se firmará um importante pólo de novas pesquisas.

Como exemplo último deste grupo sobre a história do rock no Brasil, utilizarei o livro *BRock*, do autor Arthur Dapieve.²⁰ O livro constrói uma narrativa dos principais fatos e das principais bandas de rock no Brasil nos últimos 50 anos. Sua análise centra-se no relato das diversas experiências de algumas personagens mais próximas ao autor, numa narrativa linear.²¹ Esta construção de narrativa e publicação jornalística

18 Ver Guerreiro, *Retratos de uma tribo urbana*, p. 110.

19 Aguiar, "Panorama da música brasileira", p. 166.

20 Arthur Dapieve, *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

21 Estas publicações foram e são extremamente importantes para a divulgação e informações sobre a produção de rock no Brasil. Jornalistas como Roberto Muggiati, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana são fundamentais para se avaliar as mudanças de avaliação com relação ao rock no Brasil. Havia também as publicações como a Revista BIZZ, entre outras. Ver "Ídolos do rock: a história do Rock no Brasil", *Revista Bizz*, 271 (1988); Marcelo Dolabela, *ABZ do*

constitui-se em um tipo muito recorrente na produção mais ampla sobre o tema, na qual há um distanciamento evidente entre o rock no Brasil e suas complexas correlações com os contextos históricos específicos. Em outras palavras, mesmo sendo uma fonte importante para se resgatar as experiências e fatos fundamentais do gênero, não há uma análise contextualizada – as principais mudanças operam-se mais pelo mero fracasso de uma geração de bandas ou pelo simples aparecimento de outra geração.

Estes três exemplos podem sintetizar um pouco as principais marcas dos estudos brasileiros sobre o rock: a análise excessivamente centrada na sua relação com ações imperialistas da indústria cultural norte-americana; o significado de um esvaziamento de projetos de defesa de uma música com elementos nacionais e, por fim, sua construção a partir da simples enumeração de fatos e episódios.

Na década de 90, iniciou-se uma renovação relacionada a mudanças mais amplas na historiografia, na qual se passaram a valorizar novos objetos, fontes e abordagens, principalmente sobre a cultura, seus significados simbólicos, suas disputas na construção de identidades. Tais ampliações têm uma profunda relação com os diálogos que a História passou a ter com a Antropologia, quer em objetos, quer em métodos. Contudo, apesar destas mudanças terem começado na década de 70, apenas nos últimos anos é possível encontrar os primeiros estudos em história mais sistemáticos sobre rock. Ao que parece, no campo das Humanidades, o centro irradiador destas novas propostas é a área de Comunicação, influenciada, por sua vez, por uma renovação nas possibilidades de análises sobre a indústria cultural e a cultura de massas.²²

A partir das reflexões de Umberto Eco sobre as influências inevitáveis da cultura de massas nos espíritos (indivíduos) do século XX, Goli Guerreiro afirma a necessidade de “observar suas matrizes e tentar perceber de que forma os bens culturais são absorvidos e qual a sua densidade para os grupos que deles se apropriam”.²³ Considerando o rock como um dos elementos constitutivos da diversidade cultural brasileira nas últimas

rock brasileiro, São Paulo, Estrela do Sul, 1987.

22 Esta indicação da diversidade de análise e postura política frente à indústria cultural, e de como se iniciava uma corrente que se mostrava mais inclinada a perceber as formas de recepção e os significados atribuídos como uma realidade do século XX foi retirada de Teixeira Coelho, *O que é indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1998.

23 *Ibidem*, p. 11.

décadas, alguns estudos começaram a tentar compreender este fenômeno de forma mais matizada - para o segundo grupo básico de estudos sobre rock esta é a perspectiva fundamental.

Desta forma, mesmo agrupando estudos de matrizes teóricas diversas, reúnem-se trabalhos orientados pela inquietação citada e pelo fato de utilizar metodologias oriundas do diálogo da História com a Antropologia, pela tentativa de perceber as identidades forjadas pelo rock nos centros urbanos a partir dos elementos da indústria cultural.²⁴ Outro ponto importante, já mencionado, são as propostas que pretendem analisar a cultura do rock como elemento diretamente ligado à vida de segmentos da juventude, e não apenas como reflexo superestrutural de uma infra-estrutura econômica imposta pelos EUA.

Uma dessas referências é o trabalho de Goli Guerreiro, intitulado *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*.²⁵ Fruto de uma dissertação de mestrado em Antropologia Social, o livro pretende compreender a reelaboração e a reinterpretação, no contexto nacional, do fenômeno midiático do rock e seu universo simbólico, pela juventude brasileira.²⁶ A autora enfatiza a necessidade da interdisciplinaridade para uma visão mais ampla do objeto, utilizando descrições etnográficas dos espetáculos, análises sócio-antropológicas das composições e do contexto histórico, para repensar o rock na história da música popular no Brasil.

A partir deste trabalho, alguns estudos começaram a pesquisar a relação entre rock e juventude brasileira.²⁷ A Jovem Guarda, dos anos 60, e o chamado rock brasileiro, na década de 80, já ganharam novas interpretações, enfatizando principalmente a ligação entre o cotidiano das grandes cidades, a indústria de massa e a relação que se estabeleceu com este gênero musical. Contudo, há uma lacuna relevante: os anos 70. No levantamento feito, não foi encontrado quase nenhum estudo sobre a relação entre a juventude e o rock neste período. Evidentemente, existe uma concentração nas figuras de Raul Seixas e Rita Lee, importantes artistas que, não longe da polêmica, podem

24 Importante frisar o crescimento dos estudos sobre identidades, orientados principalmente pelas novas perspectivas dos Estudos Culturais.

25 Coelho, *O que é indústria cultural*, p.11.

26 Ibidem.

27 Ver referências sobre a *Jovem Guarda* e sua relação com a constituição dos valores de geração e identidade a partir dos signos do rock e juventude em Ana B. A. Pederiva, "Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60", tese de doutorado, PUC-SP, 2004.

ser chamados de astros do rock nacional.²⁸ Não obstante os trabalhos sobre Raul, principalmente, já caminharem para uma inserção do artista em seu contexto histórico mais específico - a exemplo da perseguição política sofrida entre 73 e 74 -²⁹ ou mesmo para seu reconhecimento como uma referência nacional dos valores da contracultura,³⁰ existem ainda muitos outros objetos neste período que mereceriam uma investigação mais detalhada. Retomaremos este ponto posteriormente.

Outro trabalho sobre a relação entre juventude e Jovem Guarda é a dissertação de mestrado de Elmiro Lopes da Silva, denominada *Música, juventude e comportamento nos Embalos do Rock 'n' Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia, 1955-1968)*. Este estudo investiga a difusão da Jovem Guarda na cidade de Uberlândia, procurando perceber a recepção do rock nos meios de comunicação e as implicações sobre o comportamento dos jovens da cidade. O autor sinaliza como a sociedade respondeu àqueles novos comportamentos, quais eram os espaços de sociabilização dos jovens que gostavam da música ou mesmo quais foram os palcos para a apresentação de artistas jovens locais. Mostra também a reação contra os cabelos compridos e as músicas estrangeiras, e a censura local sobre os meios de comunicação que difundiam o gênero. Apontou a forma pela qual os jovens da cidade partiam de uma realidade em que os meios de comunicação de massa transmitiam as músicas e informações sobre o rock, para engajar-se em um processo ativo no qual estes elementos eram recolocados e reelaborados. Foi possível, assim, reconstruir um capítulo da história social daquela cidade, a partir das disputas simbólicas entre os jovens e a sociedade. Em termos metodológicos, o trabalho aponta para a importância da história oral, como forma de reconstruir o vivido pelos atores.³¹ No caso do rock, é uma metodologia que se apresenta rica, pois, como movimento marginal de uma parcela normalmente pequena de jovens nas décadas de 60 e 70, seus registros documentais escritos - e mesmo fonográficos - são escassos.

28 Paulo Santos, "Raul Seixas - censura, tortura e exílio (1973-1974)", dissertação de mestrado, PUC-SP, 2007; Luiz Alberto de Lima Boscato, "Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem", dissertação de mestrado, USP, 2007; Maika Carocha, "'Seu medo é o meu sucesso': Raul Seixas, Rita Lee e a censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)", trabalho de conclusão de curso, UFRJ, 2005.

29 Santos, "Raul Seixas".

30 Boscato, "Vivendo a sociedade alternativa".

31 "Sua peculiaridade - e a da história oral como um todo - decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações sócio-culturais, que privilegia a *recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu*" (grifo da autora). Verena Alberti, *História Oral: a experiência do CPDOC*, Rio de Janeiro, CPDOC, 1998, p. 5.

Para finalizar, existe ainda uma perspectiva que explora a relação entre rock e censura militar na década de 70. O trabalho de Paulo Santos, *Raul Seixas - Censura, tortura e exílio, 1973-1974*, mostra como a produção de Raul Seixas entre 1973 e 1974, com *Sociedade Alternativa* e *Gitã*, com seus atos públicos na rua, foram considerados subversivos pelo governo. Perseguido pela censura, foi preso e “aconselhado” a se exilar. Para o autor, as letras de Raul eram críticas à sociedade de consumo e ao modo de vida burguês. Entretanto, não era uma crítica elaborada nos mesmos moldes da crítica de alguns segmentos da esquerda, ou mesmo da geração do “desbunde”: criticava a contracultura, os mecanismos de consumo do mundo pop, mas não era avesso às influências musicais estrangeiras, principalmente o rock'n'roll dos anos 50 e Os Beatles dos anos 60.³² Há, ainda, outro aspecto importante ressaltado por Paulo Santos: que Raul Seixas recria, na década de 70, uma forma original de fazer rock no Brasil. Mesclando elementos musicais nacionais e internacionais, suas músicas distanciavam-se de outras bandas da época, como O Terço, e Made in Brazil, por exemplo. Este debate, sintetizado no binômio “cópia” versus “reelaboração”, foi intenso, como é possível perceber nos textos de uma importante jornalista dos anos 70, Ana Maria Bahiana.³³

Estes três trabalhos podem indicar as novas possibilidades de estudo sobre o rock, desvendando os processos vividos, as experiências comuns de uma geração, indo além das simples descrições de bandas, “fases” do gênero, ou interpretando-o como apenas um símbolo da imposição cultural ianque.

Para finalizar, é possível apontar algumas novas questões e objetos para uma história do rock na Bahia.³⁴ Uma breve análise dos relatos de músicos que viveram na época indica alguns elementos de uma “cena” rock em Salvador. Em seu livro *Anos 70: Novos Baianos*,³⁵ Luiz Galvão, fundador dos Novos Baianos, afirma:

32 Santos, “Raul Seixas”.

33 Uma análise das matérias dos jornais permite perceber a importância deste debate. Ver Ana Maria Bahiana, *Nada será como antes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

34 É importante ressaltar que diversos artistas de sucesso nacional eram baianos e apresentaram influências diretas do rock: Raul Seixas e Novos Baianos, sendo este último, com certo grau de polêmica. Contudo, conforme indica Luiz Galvão, uma base dos Novos Baianos foi buscada numa banda de rock de Pepeu Gomes. Ver Luiz Galvão, *Anos 70: Novos Baianos*, São Paulo, Ed. 34, 1997.

35 *Ibidem*.

Estávamos em julho de 69 e procurávamos uma banda de rock. Ao participar do programa Poder Jovem da TV Itapoan, Moraes cantando e eu sendo entrevistado sobre o nosso trabalho, descobrimos o Leif's, grupo de Pepeu e Jorginho Gomes.³⁶

Conforme afirma Ednilson Sacramento, o programa Poder Jovem e o Cine Roma eram os principais espaços para o rock em Salvador, durante a década de 60 e início dos 70. Além destes espaços, o autor cita que outras bandas, como Celibato, Os Cremes e Mar Revolto realizavam alguns shows em teatros, como a Concha Acústica do Teatro Castro Alves e o Teatro Gamboa. A banda Mar Revolto e Os Cremes conseguiram tocar em outras cidades, como Rio de Janeiro. A primeira chegou a registrar um disco, depois de um relativo sucesso em Salvador.³⁷

Evidentemente, todas estas bandas, públicos e espaços carecem ainda de uma investigação mais detalhada. Diversas questões sobre as construções de identidades, as experiências vividas, a relação com a censura, os meios de divulgação, e a análise das canções, inseridas em um contexto de ditadura militar, são algumas das possíveis problemáticas que ainda permanecem sem maior tratamento.

Algumas entrevistas preliminares fornecem informações preciosas sobre este cotidiano.³⁸ Relatando os primórdios da banda Mar Revolto, o produtor musical Sílvio Palmeira apresenta um relato interessante:

Depois de algum tempo fazendo "covers", nós passamos a fazer composições próprias e, no verão de 1974, estreamos com uma temporada de inauguração do Teatro Gamboa durante dois meses, e daí tudo floresceu, passamos a morar juntos e, depois de um tempo, passei a me dedicar à produção da banda, coisa que fazia em paralelo. Passamos a ter um maior pique e fizemos praticamente todo o circuito de colégios de Salvador, até atingirmos duas grandes lotações, na Concha Acústica, que marcaram época. Naquele tempo não se contava com mídia de rádio, gravadoras ou qualquer estrutura de apoio, ficando tudo concentrado nos shows.³⁹

36 Ibidem, p.15.

37 Edilson Sacramento, *Rock baiano: história de uma cultura subterrânea*, [s.l.], E-Books, 2002. O livro traz ainda uma listagem de bandas baianas da década de 70.

38 Realizei algumas entrevistas preliminares com alguns membros destas bandas e profissionais envolvidos, como o técnico de som João Américo, responsável pela sonorização da grande maioria destes eventos.

39 Sacramento, *Rock baiano*, p. 40.

Apesar das dificuldades em veicular sua produção na mídia local, havia uma circulação entre os colégios e shows nos teatros de Salvador. A Mar Revolto e outras bandas buscavam seus espaços para tocar dentro da cidade de Salvador, mas sob vigilância e censura da sociedade e da própria Polícia Federal. Como afirma Jaime Sodré, baterista da banda Os Cremes, respondendo a eventuais problemas com a censura:

Um dos problemas que tivemos com a censura foi por ocasião do show “Os Cavaleiros do Apocalipse”, quando usamos frases do tipo “contra fatos não existem argumentos” e fomos presos para explicar o porquê. Desse momento em diante, nossas músicas tiveram que ser analisadas pela Polícia Federal, mas não nos intimidamos e sempre procuramos colocar um som bem agressivo e com letras políticas.⁴⁰

Sobre o som da banda, o baterista continua:

Na época do ácido era muito constante o som psicodélico, mas introduzimos também o blues que fica mais nítido com a entrada de Luciano (o guitarrista) e, mais tarde, entramos pela vertente da música regional. Colocamos acordeom, teclados e imprimimos músicas próprias como “Esporas e Chicotes” que falava da repressão em versos cheios de metáforas para passar a idéia com sutileza.⁴¹

O relato indica alguns dos problemas das bandas e do público de rock em Salvador: censura, e poucos espaços para tocar. Pode-se citar também a falta de infra-estrutura nos shows, como afirma, em entrevista, João Américo, o principal técnico de som da época dos circuitos alternativos e festivais nas universidades. Comenta o hoje empresário do ramo de sonorização:

Eu me lembro que teve um show no Sesi, na Baixa do Sapateiro... tinha um ginásio de esporte ali e tinha um pouco assim... olhei, tinha um equipamento de som que era uma calamidade... dava vontade de gritar: “tira o som! Faz sem som que fica melhor”. Porque o som só atrapalhava. Era um festival de ruído.⁴²

Outro ponto importante foi a diversidade de público e bandas. Muito presente no cenário internacional de rock durante os anos 70, o

40 Ibidem, p. 35.

41 Ibidem.

42 Entrevista de João Américo concedida ao autor em 21/09/2008.

chamado “rock psicodélico” não era a única forma de rock produzida e consumida em Salvador. Como afirma Valdir Serrão, o “Big Ben”, radialista e músico, havia uma diferença no público e nas propostas sonoras entre aqueles que haviam participado mais ativamente na década de 60, fortemente influenciada pela Jovem Guarda e pelo New Rocker (versões das baladas de Paul Anka e Neil Sedaka), que não se identificavam com os grupos próximos à psicodelia, aos ídolos da contracultura norte-americana. Referindo-se a diferença entre as gerações, afirma “Big Ben”:

Totalmente diferente... o da década de 70 era mais rebelde. Era que nem Woodstock... aquela rebeldia... era maconha, era drogas, era LSD. Na década de 60 não rolava isso não, não tinha maconha... Nego só tomava birita... e nós não éramos viciados em tóxico, na década de 60. Só pintava mesmo bebida.⁴³

Conforme indica Jaime Sodré, o rock em Salvador dividia o espaço urbano entre as bandas de alunos da Escola de Música da UFBA e os shows de artistas mais famosos, como Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil. Situando sua banda dentro do contexto musical de Salvador, afirma:

Os Cremes aconteceram num momento em que a Bahia estava vivendo a saída dos Novos Baianos para o Sul do país e alguns músicos estudantes da Escola de Música da UFBA montavam projetos para apresentações em concertos eruditos. Nós, assim como outras bandas, tocávamos pelo desejo de experimentar coisas novas, explorando as condições de cada músico. A gente tinha uma maneira livre de se apresentar e de desenvolver um trabalho em conjunto.⁴⁴

Alguns autores indicam que o rock na década de 70, não obstante haver alguns artistas de sucesso na mídia, foi marcado pela cópia das bandas norte-americanas e pela falta de infra-estrutura e espaços para shows.⁴⁵ As principais bandas da época, como O Terço, O Som Nosso de Cada Dia e Made in Brazil, de acordo com Goli Guerreiro, sofriam uma influência muito forte do rock progressivo, mas cujo resultado foi uma produção de baixa qualidade e de caráter amadorístico⁴⁶. As palavras de Zé Rodrix, cantor e compositor,

43 Entrevista de Valdir Serrão concedida ao autor em 24/09/2008.

44 Sacramento, *Rock Baiano*, p. 35.

45 Ver Guerreiro, *Retratos de uma tribo urbana*, p. 121.

46 Ibidem.

que nos anos 70 lançava alguns discos do chamado “rock rural brasileiro”⁴⁷, fornecem uma idéia do estado da produção:

Era dureza. Nesse tempo fazer rock no Brasil dava mais despesa que lucro, quer dizer, não era como é hoje (...). Naquele tempo, como hoje, Rock era mais uma postura que um jeito de fazer música. E nesses casos, a postura acabava sendo mais importante que a obra em si.⁴⁸

O rock em Salvador, na década de 70, possuía aspectos semelhantes ao cenário vivenciado em outros lugares do Brasil, como falta de infra-estrutura, censura da polícia, diversidade de produção, entre outros fatores. As entrevistas com alguns de seus principais participantes indicam a riqueza de informações do cotidiano vivido destes jovens.

Do ponto de vista teórico, estas informações indicam que fazer rock significava uma opção de estar à margem da indústria cultural e num relativo contraste com os valores denominados de “tradicionais” da música popular do Brasil. Desta forma, haveria a possibilidade de se estudar o rock dos anos 70 (bandas, público e espaços) a partir das reflexões sobre “formações” de Raymond Williams,⁴⁹ tentando indicar como hipótese a sua posição de formação alternativa, num contexto de disputa de hegemonia cultural.⁵⁰

Levanto a hipótese de estudar os espaços, bandas e públicos de rock em Salvador na década de 70 como uma formação cultural alternativa, inserida numa disputa com outras formações e mesmo com os discursos de tradição.⁵¹ A importância do conceito de hegemonia dá-se por não desprivilegiar os processos de dominação e subordinação e ao mesmo tempo

47 Ver Bahiana, *Nada será como antes*.

48 Zé Rodrix. “Mas houve rock no Brasil a não ser na década de 70?”, in: Marcelo Dolabela, *ABZ do Rock Brasileiro*, São Paulo, Estrela do Sul, 1987, pp. 11-13.

49 “movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com freqüência oblíqua, com as instituições formais.” Raymond Williams, *Marxismo e literatura*, p. 115.

50 Este conceito faz parte dos três elementos (tradições, instituições e formações) que compõem os processos da hegemonia. Se por um lado procura estabelecer as relações de domínio e subordinação, por outro constitui-se em um “conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida (...). É um sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituidor - que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente”. *Ibidem*, p. 113.

51 *Ibidem*, pp. 111-123.

ênfatisar as experiências, as disputas, e a hegemonia como resolução viva das disputas reais no plano cultural.

Um trabalho recente pode servir de exemplo para a utilidade do conceito de formação. Ao analisar o grupo Clube da Esquina, na cidade de Belo Horizonte, enquanto formação cultural, Luiz Garcia aponta as estratégias destes atores no diálogo das pressões e limites do processo cultural. Segundo o autor, os seus membros estavam em constante negociação com seu contexto, “adotando e abandonando sugestões, incorporando tradições de maneira *mais ou menos* consciente”.⁵²

Analisar a organização interna, as relações sociais entre os membros, a posição das formações no cenário mais amplo da produção cultural e seus meios específicos de produção desvendariam complexos processos de produção artística, e como estas dialogam com seu contexto histórico mais próximo.

Conclusão

Este texto buscou delinear um quadro historiográfico, provisório e simples, da relação entre a historiografia brasileira e o rock, no âmbito da qual foram indicados dois grupos. O primeiro está relacionado com uma produção centrada basicamente na descrição de fases e fatos importantes do rock, relativamente deslocadas do seu contexto histórico, além de estudos que se baseiam na denúncia da relação entre o rock no Brasil e uma suposta vitória imperialista da indústria cultural norte-americana. O segundo grupo reúne estudos que, na esteira das renovações da historiografia dos anos 70, buscam ampliar os objetos, as metodologias, principalmente no seu diálogo com a Antropologia. Neste sentido interdisciplinar, os estudos sobre rock foram influenciados por uma renovação nos estudos sobre a indústria cultural no âmbito da Comunicação. Por fim, a partir das indicações deste segundo grupo, sinalizei possibilidades de uma história social do rock na Bahia, concentrando-se nos anos 70.

52 Elmiro Lopes Silva, “Música, juventude, comportamento: nos embalos do Rock'n'Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia, 1955-1968)”, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2007.