

### 3 A Contracultura

#### 3.1 Antecedentes

Com a vitória dos Aliados na II Guerra Mundial, iniciou-se no Ocidente capitalista um período de desenvolvimento econômico e político que daria impulso a grandes transformações sociais e culturais, sobretudo a partir da década de 1960. O mundo passou por um período de “ouro”: basta lembrar que de 1950 a 1973 o preço do barril de petróleo custava menos de dois dólares (HOBSBAWN, 1995, p. 258).

O impressionante desenvolvimento econômico pós-1945 só foi sentido em termos materiais na Inglaterra em meados da década de 50; enquanto os Estados Unidos apenas deram continuidade ao crescimento acelerado que vinham mantendo desde o fim da Grande Depressão (depois de 1930). Mas se tal crescimento aconteceu nos países ocidentais capitalistas desenvolvidos (o que foi uma espécie de globalização da situação dos Estados Unidos antes de 1945), no resto do mundo só houve acentuação das diferenças sociais e econômicas. A “Era de Ouro” dependia “do que estivera tão dramaticamente ausente no entreguerras, um equilíbrio entre o crescimento da produção e a capacidade dos consumidores de comprá-la.” (Ibid, p. 279) Ela dependia também da hegemonia dos Estados Unidos. E continua Hobsbawn (Ibid, p. 262):

A grande característica da Era de Ouro era precisar cada vez mais de maciços investimentos e cada vez menos gente, a não ser como consumidores. Contudo, o ímpeto e rapidez do surto econômico eram tais que, durante uma geração, isso não foi óbvio. Pelo contrário, a economia cresceu tão depressa que mesmo nos países industrializados a classe operária industrial manteve ou mesmo aumentou seu número de empregados. Em todos os países avançados, com exceção dos EUA, os reservatórios de mão-de-obra preenchidos durante a depressão pré-guerra e a desmobilização do pós-guerra se esvaziaram, novos contingentes de mão-de-obra foram atraídos da zona rural e da imigração estrangeira, e mulheres casadas, até então mantidas fora do mercado de trabalho, entraram nele em número crescente. Apesar disso, o ideal a que aspirava a Era de Ouro, embora só se realizasse aos poucos, era a produção ou mesmo o serviço, sem seres humanos, robôs automatizados montando carros, espaços silenciosos cheios de bancos de

computadores controlando a produção de energia, trens sem maquinistas. Os seres humanos só eram essenciais para tal economia num aspecto: como compradores de bens e serviços. Aí estava seu problema central. Na Era de Ouro, isso ainda parecia irreal e distante, como a futura morte do universo por entropia, da qual os cientistas vitorianos haviam avisado a raça humana.

Os jovens, que antes eram convocados para o *front* de guerra, agora viviam em famílias prósperas, que não mais necessitavam com tanta urgência de ajuda financeira. Ao contrário, a família passou a sustentar o jovem durante muito mais tempo, pensando em uma educação de nível superior<sup>8</sup>.

Hobsbawn, no livro *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, explica melhor esse período de grande desenvolvimento dos países capitalistas, que ele chama de “Era de Ouro”:

Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa, como no setor de viagens a praias ensolaradas. [...] O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone. [...] Em suma, era agora possível o cidadão médio desses países viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais – a não ser, claro, pela mecanização que substituíra os criados pessoais (HOBSBAWN, 1995, p. 259).

É claro que algumas conseqüências iriam surgir dessa “Era de Ouro” – tais como problemas ecológicos, sociais (acentuação das diferenças econômicas – os ricos cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres) e mesmo transformações culturais. Mas não há dúvida de que o período instigava o progresso; no entanto, as pessoas não mais acreditavam nele como o faziam antes das I e II Guerras Mundiais, já que, nesta época, o potencial destrutivo dos avanços tecnológicos ainda não tinha sido utilizado pelo homem, como foi feito nas duas grandes guerras (e como continuava sendo feito ainda nos anos 60, na Guerra do Vietnã, por exemplo).

Dessa forma, a partir dos anos 50, por um lado, estava se desenvolvendo e se consolidando uma sociedade de consumo, capitalista, produtivista: a sociedade construída *dentro* dos produtos da Comunicação de Massa (ROCHA, 1995). Por outro lado, as transformações sociais e culturais decorrentes desse período da “Era de Ouro” iriam afetar o mundo e, conseqüentemente, essa mesma sociedade.

---

<sup>8</sup> Analisaremos com mais atenção a consolidação dos *jovens* como consumidores, como expressiva força estudantil e como agente social ainda neste capítulo.

As mudanças advindas do acelerado desenvolvimento econômico da “Era de Ouro” – incluindo aí a aparição dos meios de comunicação de massa como importante fator de consumo e de construção do imaginário coletivo – trouxe inúmeras conseqüências para o mundo. Mas talvez a mais importante delas tenha sido o destaque que a juventude passou a ter como classe estudantil, como consumidores e como molde da cultura de massa. Hobsbawn ressalta esta como sendo uma das várias transformações sociais e culturais da década de 1960 – e que iria ter grande relevância também para o plano econômico. Além dessa transformação, ele destaca a morte do campesinato (a impressionante migração dos camponeses para as cidades), o conseqüente crescimento acelerado das cidades (e todas as mudanças que isso traz consigo) e a emergência das mulheres como agente social e cada vez mais importante classe consumidora (privilegiada desde sempre na cultura de massa). Assim, Hobsbawn centraliza as revoluções social e cultural no eixo das mudanças nas estruturas de relação entre os sexos e as gerações.

Uma das impressionantes mudanças foi o crescimento de cargos que passavam a exigir educação secundária e até mesmo superior – coisa até então pouco comum. Assim, os pais começaram a se preocupar com o futuro dos filhos, não poupando esforços para colocá-los em uma universidade<sup>9</sup>, pois este era o meio de garantir-lhes uma vida melhor.

Durante a década de 1960, o estudo superior se tornou tão comum para as moças quanto para os rapazes. Os jovens rapazes já não eram mais convocados para a guerra e, nas classes média e alta, também já não começavam a trabalhar cedo, sendo incentivados a estudar até os vinte e poucos anos. As moças, que antigamente se casavam cedo, também começaram a estudar, pois a renda familiar que era complementada com o emprego dos filhos homens, agora passou a ser responsabilidade das mulheres. Hobsbawn (1995, p. 312) observa:

Na verdade, à medida que a educação superior para os filhos da classe média se tornava quase universal, e os pais tinham de dar contribuições financeiras a seus rebentos até quando eles já beiravam os vinte anos ou até mais, o trabalho pago para as mulheres casadas da classe média deixou de ser basicamente uma

---

<sup>9</sup> Analisaremos mais as conseqüências da entrada maciça dos jovens nas universidades e como eles acabaram por constituir uma classe consumidora de suma importância na cultura de massa e também como se tornaram agentes sociais e políticos, antes não reconhecidos.

declaração de independência e tornou-se o que há muito era para as pobres, uma maneira de equilibrar o orçamento.

Outra grande transformação social/cultural iniciada na década de 1960 foi a entrada das mulheres no mercado de trabalho e a emergência do movimento feminista. Como destaca Hobsbawn, as mulheres mais pobres, sobretudo as casadas, se viram forçadas a entrar no mercado de trabalho para complementar a renda familiar, o que não tinha, necessariamente, uma relação direta com a visão social e política dos direitos das mulheres – o feminismo, que iria estourar na década de 1960. Elas começaram a ingressar no mercado de trabalho na época da II Guerra, quando não havia mão-de-obra masculina suficiente para manter a economia estável. Crescia também o número de mulheres que chefiavam as famílias sozinhas – fato decorrente das mudanças de comportamento sexual e também não podemos esquecer que muitos homens morreram na II Guerra.

O movimento feminista só tomou impulso quando as mulheres das classes alta e média entraram no mercado de trabalho, tendo consciência de que isso seria uma atitude de independência em relação aos seus maridos:

[...] nos países desenvolvidos, o feminismo de classe média, ou o movimento de mulheres educadas ou intelectuais, alargou-se numa espécie de sensação genérica de que chegara a hora da libertação feminina, ou pelo menos da auto-afirmação das mulheres. Isso se dava porque o feminismo específico da classe média inicial, embora às vezes não diretamente relevante para os interesses do resto do grupo feminino ocidental, suscitava questões que interessavam a todas: e essas questões se tornaram urgentes à medida que a convulsão social que esboçamos gerava uma profunda, e muitas vezes súbita, revolução moral e cultural, uma dramática transformação das convenções de comportamento social e pessoal. As mulheres foram cruciais nessa revolução cultural, que girou em torno das mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas – e nelas encontraram expressão – de que as mulheres sempre tinham sido o elemento central (HOBSBAWN, 1995, p. 313).

As mulheres sempre foram - como já foi observado com Edgar Morin no primeiro capítulo desta dissertação - um foco importante da cultura de massa, constituindo grande parte de sua força consumidora. Mas o destaque é que, na década de 1960, elas passaram a contar com o próprio dinheiro, fruto de seu trabalho, o que não acontecia anteriormente.

O reconhecimento dos jovens como classe social e consumidora e a emergência das mulheres como força social e política causaram uma enorme

transformação em grandes instituições que tinham sido fundamentais para que o capitalismo pudesse ter vencido até então: a família tradicional e as igrejas tradicionais do Ocidente. Como continua Hobsbawn (1995, p. 314-315):

[...] a vasta maioria da humanidade partilhava certo número de características, como a existência de casamento formal com relações sexuais privilegiadas para os conjugues (o ‘adultério’ é universalmente tratado como crime); a superioridade dos maridos em relação às esposas (‘patriarcado’) e dos pais em relação aos filhos, assim como às gerações mais jovens; famílias consistindo em várias pessoas [...]. Contudo, na segunda metade do século XX, esses arranjos básicos e há muito existentes começaram a mudar com grande rapidez, pelo menos nos países ocidentais ‘desenvolvidos’, embora de forma desigual mesmo dentro dessas regiões.

Divórcios, mais pessoas morando sozinhas, pílulas anticoncepcionais, liberação sexual, mulheres ocupando posições sociais antes inimagináveis, jovens concentrados em universidades pelo mundo todo, que parecia girar mais depressa tal a quantidade e a velocidade das transformações.

Os pais que se esforçavam por colocar seus filhos nas universidades queriam que estes tivessem uma vida melhor do que a que eles tinham tido (lembramos do período de crises e guerras antes de 1945). Na “Era de Ouro”- pleno emprego, estabilidade, férias remuneradas, aposentadoria, etc – a geração que tinha vivido antes da II Guerra nem pensava em transformações e se satisfazia com as melhorias visíveis por quase todo o globo. No entanto, a geração que não passou pela Grande Depressão, nem por qualquer uma das duas Grandes Guerras, não conseguia entender como seus pais se contentavam:

A própria juventude do corpo estudantil, a própria largura do abismo de gerações entre esses filhos do mundo do pós-guerra e seus pais, estes capazes de lembrar e comparar, tornavam seus problemas mais urgentes, sua atitude mais crítica. Pois as insatisfações dos jovens não eram amortecidas pela consciência de ter vivido épocas de impressionante melhoria, muito melhores do que seus pais algum dia esperaram ver. Os novos tempos eram os únicos que os rapazes e moças que iam pra universidade conheciam. Ao contrário, eles sentiam que tudo podia ser diferente e melhor, mesmo não sabendo exatamente como (Ibid, p. 295-296).

Os jovens que se encontravam nas universidades na década de 1960 queriam mudar o mundo porque não poderiam imaginar o que as gerações anteriores tinham passado. Ao mesmo tempo, tinham muito medo de repetir o mesmo erro

de seus pais, que ficaram, na maioria, apáticos diante do massacre da II Guerra Mundial (ROSZAK, 1972).

O mercado rapidamente percebeu que a juventude estava se tornando um grupo de atores conscientes de si mesmos e não perdeu a oportunidade de oferecer-lhe produtos, serviços e bens de consumo – como o *rock and roll*, filmes específicos para os jovens (que não se definiam nem como crianças, nem como adultos), roupas, gírias, gestos, símbolos materiais e/ou culturais, etc. Formou-se uma “cultura popular jovem” (HOBBSAWN, 1995), que se destacava por seu internacionalismo (as mesmas transformações e produtos, serviços e bens de consumo poderiam ser encontrados por quase todo o globo ao mesmo tempo). Os jovens de todo o mundo concentrados em universidades, com a vantagem de ainda disporem de uma maior facilidade para lidar com as novas tecnologias, se comunicaram e criaram uma espécie de língua que todos falavam, baseada no consumo desses símbolos ideológicos e materiais:

Essas massas de rapazes e moças e seus professores, contadas aos milhões ou pelo menos centenas de milhares em todos os Estados, a não ser nos muito pequenos e excepcionalmente atrasados, e concentradas em *campi* ou ‘cidades universitárias’ grandes e muitas vezes isolados, constituíam um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando idéias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez, e provavelmente estavam mais à vontade com a tecnologia das comunicações que os governos. Como revelou a década de 1960, eram não apenas radicais e explosivas, mas singularmente eficazes na expressão nacional, e mesmo internacional, de descontentamento político e social (Ibid, p. 292).

Essa “cultura popular jovem” que se consolidou na década de 1960 se caracterizava também por ser dominante nas economias de mercado de quase todo o mundo. Segundo Hobsbawn (Ibid, p. 319): “a ‘juventude’ era vista não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano”. Essa juventude esbarrava com a gerontocracia que governava o mundo – homens que já eram adultos na II Guerra Mundial - e daí os protestos e a rebeldia tão característica da geração de 1960/70. A partir de meados da década de 1960, portanto, o chamado movimento de *contracultura* se consolidou.

Essa revolução cultural trouxe transformações decisivas para o curso da humanidade – a própria *contracultura* foi uma consequência dela. Segundo Hobsbawn (Ibid, p. 328), a revolução cultural foi a vitória do indivíduo sobre a

sociedade – ao contrário do que observamos na “sociedade *dentro* da Indústria Cultural” (ROCHA, 1995), já previamente analisada. Mas dentro da *contracultura*, também não é o individualismo que triunfa. A *contracultura*, assim, se aproxima dessa sociedade de *dentro* da Indústria Cultural, como veremos a seguir.

### 3.2 O movimento

A geração que movimentou os anos 60 não queria cometer o mesmo erro de seus pais, fechando os olhos para o totalitarismo e a ganância do capitalismo, que resultaram na II Guerra Mundial e na detonação de duas bombas atômicas, como explica Theodore Roszak em seu livro *A Contracultura* (1972, p. 33-34):

Por que seriam os jovens os principais contestadores da expansão da tecnocracia?<sup>10</sup> Não há como evitar a resposta mais óbvia: os jovens assumem tamanho destaque porque atuam contra um pano de fundo de passividade quase patológica por parte da geração adulta. Só reduzindo a zero nossa concepção de cidadania é que poderíamos desculpar nossa geração adulta por sua espantosa omissão. Os adultos do período da II Guerra Mundial, acometidos pela paralisia de desnorteada docilidade [...] na verdade abriram mão de sua maturidade, se é que esse termo significa alguma coisa que ser mais alto, ter problemas financeiros e ser capaz de comprar bebida sem fazer prova de idade. Vale dizer: renunciaram a sua responsabilidade de tomar decisões de valor, de gerar ideais, de controlar a autoridade pública, de salvaguardar a sociedade contra os rapinantes.

Desde o começo, a *contracultura* teve uma relação contraditória com a cultura de massa:

Paradoxalmente, os que se rebelavam contra as convenções e restrições partilhavam as crenças sobre as quais se erguia a sociedade de consumo de massa, ou pelo menos as motivações psicológicas que os que vendiam bens de consumo e serviço achavam mais eficazes para promover sua venda (HOBSBAWN, 1995, p. 327).

Os jovens da *contracultura* caracterizavam-se pelo inconformismo radical e pelo desejo de inovação cultural e, além disso, por estarem reunidos em grande número pelo mundo – em termos estatísticos. Parecia que pela primeira vez eles se davam conta do poder que tinham, principalmente pela concentração nas

---

<sup>10</sup> Ainda segundo o autor, *tecnocracia* é “[...] um sistema de organização político e social baseado em princípios técnicos” (1972, p. 15).

universidades, e do segmento que o mercado havia começado a direcionar especificamente para eles, como também salienta Morin, que atribui à juventude papel fundamental na cultura de massas do século XX:

A adolescência atual está profundamente desmoralizada pelo tédio burocrático que emana da sociedade adulta: e mais ainda, talvez, pela inconsistência e hipocrisia dos valores estabelecidos; ela experimenta, de modo extremamente vivo, a grande questão do sentido da existência humana; ela talvez esteja profundamente marcada por esse sentimento de aniquilamento-suicídio possível da humanidade que fez nascer a bomba atômica. Encontra, contudo, na cultura de massa, um estilo estético-lúdico que se adapta a seu niilismo, uma afirmação de valores privados que corresponde a seu individualismo, e a aventura imaginária, que mantém sem sacia-lo, sua necessidade de aventura (MORIN, 1967, p. 161).

Crianças protegidas dos malefícios do capitalismo pelos pais que tinham sofrido na pele com as duas Grandes Guerras e com a Grande Depressão que ocorreu nos anos 30, esses jovens eram mimados, por um lado, mas também mostravam-se mais atentos à humanidade como um todo, como destaca Roszak (1972, p. 41):

Se perguntarmos quem são os responsáveis por essas crianças peraltas, só pode haver uma resposta: os responsáveis são seus pais, que lhes deram um superego anêmico. [...] Uma sociedade de lazer, com alto nível de consumo, simplesmente não precisa de contingentes de jovens trabalhadores ‘responsáveis’, rigidamente treinados. [...] Assim, os jovens são ‘estragados’, no sentido de que são levados a acreditar que ser humano implica de alguma forma com prazer e liberdade. Entretanto, ao contrário de seus pais, que também anseiam pela abundância e pelo lazer da sociedade de consumo, os jovens não tiveram de se vender em troca de seus confortos ou de aceita-los em regime de meio expediente. Podem tomar como natural a segurança econômica – e sobre ela constroem uma nova e descomprometida personalidade, talvez maculada por um ócio irresponsável, mas também tocada por um espírito sincero.

O movimento de *contracultura* - impulsionado por um contingente de jovens ociosos e, ao mesmo tempo, dispostos a lutar contra a “tecnocracia”, o capitalismo, a burocracia e, conseqüentemente, contra as guerras e ditaduras que eclodiam por todo o mundo – assumia-se ‘contra a cultura’ dominante, ou seja, contra as bases do capitalismo e da sociedade de consumo. Ao mesmo tempo, dependia dos meios de comunicação de massa para se espalhar por todo o mundo. Se a *contracultura* tinha suas características próprias – música, vestimentas, comportamento, livros, filmes, ídolos, artistas, gestos, gírias, entre outros – ela necessitava dos meios de comunicação de massa para difundir sua ideologia.

Dessa forma, como diria Morin (1967, p. 58), a cultura de massa passa a se utilizar dos mecanismos de vulgarização para tornar a obra consumível por um público mais extenso.

A consolidação dos jovens como agentes sociais e como classe consumidora deu a eles um destaque que antes não existia. A rebeldia e os protestos contra a gerontocracia e contra o sistema cultural vigente – a “tecnocracia”, a sociedade capitalista, industrial, produtivista e consumista – ganharam força na mídia e se espalharam por todo o Ocidente capitalista, contribuindo para a formação da “cultura popular jovem” e iniciando um movimento exatamente contrário à sociedade da época - a *contracultura*.

Nesta análise sobre esse movimento, é importante entender o que Roszak quer dizer com o termo “sociedade tecnocrática” ou “tecnocracia”: “produto de um industrialismo maduro e em aceleração” (ROSZAK, 1972: 31), que é justamente o objeto de combate da *contracultura*. O autor destaca que a “tecnocracia” é um “imperativo cultural” (Ibid, p. 9), que se faz “ideologicamente invisível” (Ibid, p. 21), exatamente porque, desta forma, fica mais difícil combatê-la. Ela é um regime de especialistas, que possuem um conhecimento científico objetivo e seguro sobre determinado assunto, onde tudo é puramente técnico e objetivo; a ciência e a razão são suas bases, suas estruturas, os moldes de sua realidade – e os próprios especialistas sempre recorrem a elas quando precisam resolver qualquer problema:

A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social cuja saúde dependa de sua capacidade de manter o coração tecnológico batendo regularmente (Ibid, p. 19).

Dessa forma, é a “tecnocracia” que os jovens da *contracultura* querem substituir por uma sociedade diferente, com outras características. Eles enxergam na “tecnocracia” a grande fundadora das duas Grandes Guerras. A gerontocracia que está no poder da “sociedade tecnocrática” até reconhece seus erros; entretanto, não quer abrir mão de seu comando, nem das melhorias alcançadas durante a “Era de Ouro”, proporcionadas pela “tecnocracia”:

Na verdade, de vez em quando o sistema à prova de erros atola-se em distúrbios, lassidão apática ou erros de supercentralização; na verdade, a obscenidade crônica da guerra termonuclear paira sobre o sistema como uma ameaçadora ave de rapina que consome a maior parcela de nossa opulência e inteligência. Mas a atual geração de pais agarra-se à tecnocracia devido ao sentido míope da próspera segurança por ela proporcionada (ROSZAK, 1972, p. 25).

Mas, de fato, os jovens – agora concentrados em universidades, como já observamos neste capítulo -, com o apoio do mercado (eram grande público alvo consumidor, que gerava muitos lucros), da mídia, da publicidade, na década de 1960, passaram a sentir mais a potência que tinham como número:

Não resta dúvida de que em grande parte isto se deve ao fato de a máquina publicitária de nossa sociedade de consumo haver dedicado muita atenção ao cultivo da consciência etária, tanto dos velhos como dos jovens. Os adolescentes dispõem de um enorme volume de dinheiro e gozam de muito lazer; era inevitável, assim, que passassem a constituir um mercado especial. Foram adulados, utilizados, idolatrados e tratados com uma deferência quase nauseante. O resultado disto é que tudo quanto os jovens criaram para si serviu de alimento à máquina comercial – *inclusive* o novo ethos de descontentamento [...] (Ibid, p. 38, grifo do autor).

Poderíamos, então, perguntar porque a “tecnocracia” não combateu as universidades, que eram o *locus* onde estavam os jovens que queriam construir uma sociedade diferente da que viviam. A resposta é que é dentro das universidades que se formam os tais especialistas, responsáveis pelo funcionamento da sociedade “tecnocrática”. Mas o modo que a “tecnocracia” arranjou de acabar com a *contracultura* foi o mesmo que ela utiliza com toda e qualquer manifestação que apareça, por ventura, fora de seu controle e de suas previsões: a absorção, simplificação e vulgarização<sup>11</sup> pelo mercado, transformando a própria *contracultura* em produto consumido por um grande contingente de jovens. Contudo, em 1972, quando Theodore Roszak escreveu *A Contracultura*, o movimento ainda estava acontecendo, de forma que ele não poderia prever qual seria seu futuro – embora defenda a juventude da época e já alerte-a para o perigo que a cultura de massa (comandada pela “tecnocracia”) oferece.

---

<sup>11</sup> Lembremos dos meios de “vulgarização” e “aclimatação” – já estudados no primeiro capítulo desta dissertação - utilizados pela Indústria Cultural para transformar determinado produto em algo que pode ser consumido por muitos (MORIN, 1967).

Entretanto, não se pretende, nesta dissertação, se ater a conceitos binários e/ou maniqueístas, mas estudar e questionar as tensões entre a *contracultura* (e o que talvez tenha sido seu principal e mais duradouro motor e produto – o *rock and roll*) e o mercado. Pontua-se aqui a necessidade de se entender essa “cultura popular jovem”, formada na segunda metade do século XX, pois esta não teve o mesmo destino da *contracultura*; ela – a “cultura popular jovem” – não só está ainda viva, como é um dos principais elementos que mantém a funcionalidade da cultura de massa tal como é entendida hoje:

Assim, através de uma dialética que Marx jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produz um elemento potencialmente revolucionário entre sua própria juventude. Em lugar de descobrir o inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar, nas pessoas de seus próprios filhos mimados (ROSZAK, 1972, p. 45).

Agora será definido o que é a *contracultura*, tal qual Roszak a localiza: “[...] uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante”. (Ibid, p. 54)

Neste ponto, chama-se atenção para o conceito evolucionista utilizado pelo autor – uma “invasão bárbara”. Mais do que simplesmente uma visão sobre o assunto, Roszak já inicia um processo que perdurará por todo o livro: a aproximação da *contracultura* com uma cultura diferente, que não é a nossa, com a cultura do “outro”, do excluído, do bárbaro. Mas antes de se aprofundar nesse tema, vejamos quais as características dessa *contracultura*.

Experimentação cultural, formada e dirigida *por e para* a juventude, que ataca as bases da “tecnocracia” e da “cosmovisão científica”, aproximando os jovens de uma outra concepção de tempo, religião, poder, produção e indivíduo:

Ademais, o que significa afirmar o primado dos poderes não-intelectivos senão questionar tudo quanto nossa cultura valoriza como ‘razão’ e ‘realidade’? Negar que o verdadeiro eu seja esse pequeno e sólido átomo de objetividade intensa que conduzimos de um lado para o outro a cada dia, enquanto construímos pontes e carreiras, será decerto brincar com a psicopatologia. Significa atacar os homens no âmago de sua segurança, negando a validade de tudo a que se referem quando pronunciam a palavra mais preciosa que possuem em seu vocabulário: ‘eu’. Entretanto, é isso que faz a *contracultura* quando, por meio de suas tendências místicas ou das drogas, agride a realidade do ego como uma unidade de identidade isolável, puramente cerebral (Ibid, p. 65-66).

A *contracultura* sabe muito do que não quer ser e pouco sobre o que realmente deseja. Assim, ataca, o tempo todo, as bases da “tecnocracia”. Uma delas, sugerida por Roszak, é a “consciência objetiva” – o mito que molda a nossa cultura, mas que não quer ser visto como tal, por isso, incorpora os conceitos tecnocráticos de razão, ciência, racionalidade, objetividade e se assume como o único modo de se acessar a realidade; a própria ciência é, então, encarada por Roszak como mito e não como desmitificação, tal qual ela se apresenta na sociedade atual:

Estaremos usando a palavra ‘mitologia’ ilegitimamente ao aplicá-la à objetividade como um estado de consciência? Creio que não. Em seu nível mais profundo o mito é aquela criação coletiva que cristaliza os valores eminentes, centrais de uma cultura. É, por assim dizer, o sistema de intercomunicações da cultura. Se a cultura da ciência situa seus valores supremos não em símbolos ou rituais místicos ou em narrativas épicas de terras e épocas remotas, e sim num mundo de consciência, por que hesitar em chamar isto de mito? Afinal de contas, o mito tem sido identificado como um fenômeno universal da sociedade humana, um fator constitutivo de importância tão grande que se torna difícil imaginar que uma cultura pudesse ser dotada de coerência se lhe faltasse o elo mitológico (ROSZAK, 1972, p. 217-218).

Desconstruindo o poder intocável e, até então, incontestável da “tecnocracia”, enxergando a “consciência objetiva” como um mito, e não uma verdade inabalável, a juventude que promove a *contracultura* pode começar a contestar as bases da “sociedade tecnocrática” e, a partir daí, criar a sua própria.

Se a sociedade que a juventude pretendia construir era ‘contra a cultura’ dominante, ela teria características opostas a esta, como mostra Roszak durante todo o livro. Assim, no lugar do ‘individualismo’, o ‘holismo’ – os jovens que viviam em ‘comunidades hippies’<sup>12</sup> tentavam aproximá-la de uma tribo, alguma comunidade “primitiva”, onde todos poderiam viver em harmonia e ninguém mandaria em ninguém. O ‘poder do Estado’ seria substituído pelo ‘poder da persuasão’. Do mesmo modo, não pretendiam ser uma sociedade ‘produtivista’ como a nossa: utilizavam o trabalho para produzir apenas o que lhes era

---

<sup>12</sup> No sentido mais simples, dicionarizado, o termo “hippie” é: “membro de um grupo não conformista, caracterizado pelo rompimento com a sociedade tradicional, especialmente no que respeita à aparência pessoal e aos hábitos de vida, e por um enfático ideal de paz e amor universal” (FERREIRA, 1999, p. 1053).

necessário, dando prioridade ao ‘ócio’, ao prazer, ao desejo. Com a contestação da “cosmovisão científica”, nasce também um interesse por outras religiões:

[...] há também nela [na cultura jovem contemporânea] uma concepção muito mais madura e muito diferente do que significa investigar a consciência não-intelectiva. Sua principal fonte está na forte influência exercida sobre os jovens pela religião oriental, com sua herança de contemplação dócil, pacífica e de consumada civilidade. Temos aqui uma tradição que contesta radicalmente a validade da cosmovisão científica, da supremacia da cognição cerebral, do valor da pujança tecnológica; mas o que faz no mais tranquilo e comedido dos tons, com humor, com ternura, e até mesmo com uma dose de astuciosa argumentação (ROSZAK, 1972, p. 89-90).

Até mesmo o ‘tempo histórico’ passa a ser encarado de forma diferente por esses jovens (já que esse próprio tempo histórico foi a base para a consolidação da “tecnocracia”). O *slogan* da década de 1960: “Não acredite em ninguém com mais de trinta anos”, pode exemplificar este fato. De ‘histórico’, o tempo passa a ser ‘totêmico’, na tentativa de eternizar a juventude:

A radicalização política dos anos 60 [...] foi dessa gente jovem, que rejeitava o status de crianças e mesmo de adolescentes (ou seja, adultos ainda não inteiramente amadurecidos), negando ao mesmo tempo humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade, com exceção do guru ocasional (HOBSBAWN, 1995, p. 318).

Assim, a sociedade que *contracultura* pretendia construir possuía características inversas à sociedade “tecnocrática” capitalista industrial. Neste momento, é possível retomarmos o conceito de Rocha (1995) sobre a “sociedade *dentro* dos produtos da Comunicação de Massa” e aproximá-lo dos anseios da *contracultura*:

[...] se no plano das sociedades reais nos afastamos do ‘outro’, no plano do imaginário inventamos uma cultura representada *dentro* da Comunicação de Massa que inverte nossas escolhas. Por força de inversões nas nossas concepções da temporalidade, do poder, da individualidade e [...] do produtivismo, a sociedade *dentro* da Comunicação de Massa se aproxima e nos aproxima das escolhas realizadas pelo ‘outro’ (Ibid, p. 200).

A sociedade inventada pela *contracultura* também realizou essa inversão e, portanto, pode ser aproximada da “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa”. É claro que nem todos os jovens aderiram radicalmente à *contracultura* a ponto

de, por todo o mundo, se juntarem em tais comunidades hippies. Mas esta demonstração de interesse geral por um tipo de sociedade que não a nossa refletiu em toda a produção cultural da época.

As revoluções social e cultural, já estudadas neste capítulo, influenciaram a *contracultura*. As mudanças no comportamento sexual, por exemplo – ironicamente, conseqüências dos avanços científicos, como a pílula anticoncepcional – apareciam de forma radical entre os hippies. Jovens praticavam o sexo livre, alegando ser uma forma de prazer (fundamental na constituição da *contracultura*). Eles simplesmente não queriam mais assistir às demonstrações de prazer, liberdade e felicidade oferecidas pela “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa”. Queriam eles mesmos experimentá-las na vida real:

O que ocorre com a sexualidade ocorre em todos os outros aspectos da vida. Na tecnocracia, a invenção e o embelezamento de traiçoeiras paródias de liberdade, alegria e realização tornam-se uma forma indispensável de controle social. Em todos os meios sociais, publicitários e especialistas em relações públicas adquirem proeminência cada vez maior. A tecnocracia tem como centuriões falsários que, através de hábeis manipulações, tentam integrar a insatisfação gerada por aspirações frustradas (ROSZAK, 1972, p. 28).

A juventude, na tentativa de construção de uma nova sociedade a partir do combate à “tecnocracia”, acabou por gerar algo semelhante à “sociedade do outro” (ROCHA, 1995, p.136) – excluída culturalmente por nossa sociedade. Conseqüentemente, a *contracultura* se aproximou muito da “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa” (Ibid): ambas substituíram a razão pela magia e trouxeram de volta os ‘excluídos’ – o bruxo, o feiticeiro, o índio, o xamã, o poeta, o louco, a criança e a mulher. Como bem exemplifica Roszak (1972, p. 259):

Vivemos na superfície de nossa cultura e fingimos saber o suficiente. [...] Além de manipular tais noções superficiais, agimos movidos pela fé. Acreditamos que em algum lugar além das pílulas e dos gráficos econômicos existem especialistas que entendem o que deve ser entendido. Sabemos que são especialistas porque, afinal de contas, falam como especialistas e, além disso, possuem graus, licenças, títulos e diplomas. Estaremos em melhor situação que o selvagem que acredita que foi curado da febre pela expulsão de um espírito maligno?

Não é de se estranhar, portanto, que a cultura de massa tenha utilizado seus processos de “simplificação” e de “vulgarização” (MORIN, 1967) para aclimatar as formas de arte, os símbolos e as ideologias da *contracultura* dentro de seu

mercado. Como as duas – *contracultura* e “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa” (ROCHA, 1995) – estavam muito próximas, a cultura de massa enxergou no movimento jovem uma séria ameaça à sociedade inventada pela sociedade “tecnocrática” capitalista industrial. A *contracultura*, dessa maneira, foi encampada pela cultura de massa.

Mesmo que tenha sido manifestação de desejos ou apenas uma tentativa frustrada, como a *contracultura* se demonstrou mais tarde, é de extrema importância observar que a juventude da década de 1960 – em determinado momento, quando a cultura de massa já estava solidificada – tenha tentado destruir a sociedade que a consolidou. Em seu lugar, seria erguida uma sociedade extremamente semelhante àquela encontrada *dentro* dos produtos da cultura de massa.

Analisar, pois, materiais culturais específicos dessa época constitui um fato importante, por se tratar de uma dupla afirmação de sentido da “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa” (Ibid), a chamada “sociedade do sonho”. A *contracultura* tentou transformá-la em “sociedade da realidade”, colocando-a em tensão com a própria sociedade que a inventou.

O foco desse estudo recai sobre o surgimento do *rock and roll*, em um momento anterior à *contracultura*, e como ela o adotou e o transformou em um de seus principais ícones. Simultaneamente, o mercado continuou se apoderando disso tudo, transformando a tentativa da *contracultura* novamente em “sociedade do sonho”. No próximo capítulo, serão analisados aspectos e músicas da banda de *rock* mais expressiva da década de 1960, cuja influência e número impressionante de vendas perduram até hoje: os *Beatles*.

### 3.3 Trilha sonora

Em meados do anos 50, um novo ritmo surgiu no cenário musical norte-americano: o *rock and roll* – nascido como híbrido cultural, uma mistura de ritmos. O processo que, musicalmente, deu origem ao *rock and roll*, consistiu na junção do *rhythm & blues (R&B)* com a música *country & western* (segundo Friedlander, *country* é a música rural do ‘branco pobre’ e o *western* é a música dos *cowboys* do Oeste dos Estados Unidos). Mas o próprio *R&B* já é uma mistura

de ritmos: o *blues* – urbano e rural -, a música *gospel*, e as chamadas *jump band jazz* (FRIEDLANDER, 2003). Em seu livro, *Rock: o grito e o mito – a música pop como forma de comunicação e contracultura* (1973), Roberto Muggiati sinaliza sobre as fusões de ritmos que iriam dar lugar ao *rock and roll*, a partir das várias culturas que conviviam dentro dos Estados Unidos já no início do século XX:

A música é um elemento importante em todas essas culturas e a troca de influências será acelerada pela expansão dos meios de comunicação (transportes e *mass media*). Durante esse intenso cruzamento de influências, duas grandes correntes – a ‘música branca’ e a ‘música negra’ – irão se alimentar uma da outra, não para compor um idioma uniforme, convergente, mas para determinar, através das tentativas de fusão em diferentes épocas, a maior parte dos estilos e gêneros que compõem o diversificado panorama musical norte-americano e, em certa medida, a atual música de consumo das sociedades industrializadas (1973, p. 31).

O *blues* surgiu no cenário norte-americano no final do século XIX, quando homens negros do Sul dos Estados Unidos cantavam a vida difícil que levavam invocando o grito africano que nunca deixaram na terra natal (Ibid). Durante a época de Depressão, esses homens utilizavam o *blues rural* para extravasar suas aflições e dificuldades. Aos poucos, o *blues* foi se espalhando por todo o país até assumir a forma do *blues urbano* (mas, naquela época, continuava sendo uma música essencialmente de negros):

As apresentações de blues rural sulista nas varandas, nos bares de beira de estrada, ou na praça das cidades perderam importância na década que se seguiu à Segunda Guerra Mundial – até serem substituídas pelo blues urbano do Norte e Oeste. O centro passou a ser os bares enfumacados da região sul de Chicago, assim como outras áreas urbanas e palcos teatrais. Uma maciça migração negra durante a Depressão e os anos da Segunda Guerra Mundial criaram um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do Norte do país ao final da guerra em 1945. As novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família – e de seu apoio emocional e material – ajudaram a criar o cenário no qual o blues urbano floresceu (FRIEDLANDER, 2003, p.32).

As letras do *blues rural* eram quase sempre depressivas, com um estilo de cantar que possuía uma carga fortemente emocional, utilizando-se das *blue notes*<sup>13</sup>. O *blues urbano* mantém as mesmas características, com a diferença de que começa a utilizar temas mais positivos nas suas letras. Segundo Simon Frith

---

<sup>13</sup> Segundo Friedlander, as “notas sustentadas” (2003, p.32).

(2002, p. 8), havia a necessidade de começar a se inventar um som urbano: “um som capaz de competir com o barulho do tráfego e das multidões urbanas e que pudesse fazer um escarcéu no palco, com força suficiente para acordar qualquer bêbado”. A guitarra, o modo direto e irônico de abordar os temas nas letras foram apenas algumas características do *blues* herdadas pelo *rock and roll*:

No plano ideológico, as letras dos blues, como as letras do rock, cultivam o que Stearns chama ‘um ceticismo enxuto que penetra na fachada florida de nossa cultura como uma faca’. A canção popular, geralmente derivada dos grandes shows musicais da Broadway (Gershwin, Rodgers & Hart, Cole Porter, Irving Berling, etc.), preencheu admiravelmente seu papel no período entre guerras, eufórica no clima otimista dos *twenties*, euforizante ou então melancólica nos anos da Depressão. Mas depois do choque da Segunda Guerra, ela não comunicava mais nada às novas gerações. As coisas tinham mudado, exigia-se uma música aberta para a realidade do mundo que começava a pulsar de novo. [...]Se a canção popular americana já por volta de 1950 havia perdido sua função social, é preciso lembrar que o blues, concreto e vital, tinha sobrevivido a todas essas mudanças. [...]O blues olhava o mundo sem ilusões, como a coisa complexa que é. Cultivava, por exemplo, uma certa ironia [...] (MUGGIATI, 1973, p. 11).

Outro estilo musical que muito contribuiu para a formação do *R&B* e, conseqüentemente, para a formação do *rock and roll* foi o *gospel*, música religiosa que tem suas origens no final do período de escravidão nos Estados Unidos (FRIEDLANDER, 2003). A música *gospel* tem um estilo vocal emocionado, complexidade harmônica, grande participação física por parte dos cantores e do público (como palmas e gestos corporais espontâneos), o formato “chamado e resposta” (que será fundamental no diálogo entre vocalista e guitarra no *rock and roll*), acompanhamento com percussão, complexidade rítmica.

O *jump band jazz*, como define Friedlander, também teve grande influência na formação do *rock and roll*. O ritmo tinha surgido com as grandes bandas da época da II Guerra Mundial, com a diferença de que era uma banda menor: cinco ou seis músicos e um saxofonista tocavam numa batida “suíngada”, trazendo para o *R&B* um pouco de influências do jazz:

No final dos anos 40, visionários da música negra transformaram os elementos do blues, *gospel* e do *jump band jazz* no estilo conhecido como *rhythm and blues*. Essa fusão tornou-se, mais tarde, a base para a primeira era do rock, o *rock and roll* clássico. A síntese musical do *R&B* consistia na formação básica das bandas de blues, complementada por um solista de sax-tenor do jazz. Como no *jump band jazz*, o importante era o *swing*. A influência do *gospel*, que enfatizava a base rítmica 2/4 (ou ‘*backbeat*’), marcadas principalmente pela bateria, criava um

movimento corporal que estimulava os ouvintes. O virtuosismo vocal e a criatividade no palco, ambas heranças do gospel, foram importantes componentes do R&B [...]. Emoção na voz e sustentação nas notas foram herdadas do blues. O solo instrumental, feito principalmente pelo sax-tenor, combinava a fluidez improvisada do jazz com as longas repetições do blues (FRIEDLANDER, 2003, p. 34, grifos do autor).

O *rhythm and blues* falava sobre as adversidades da vida (herança do *blues*), mas também sobre temas cotidianos<sup>14</sup>, como relacionamentos amorosos e sexuais – o que fazia corar a maior parte dos brancos. A batida envolvente e a autenticidade das letras começava a criar um público de jovens ouvintes negros depois da II Guerra Mundial.

Finalizando a análise das influências musicais recebidas pelo *rock and roll* – para se detalhar sua história social e as conseqüências que ele iria ter na década de 1960, principalmente – falta assinalar a síntese do *R&B* com o *country & western*.<sup>15</sup> Dessa mistura de ritmos ‘negros’ com ritmos ‘brancos’ nasce o *rock and roll*:

Se o rock n’roll é uma síntese e um híbrido dos dois idiomas – ‘música branca’ e ‘música negra’ - nem por isso deixa de ser encarado socialmente como ‘música de negro’. Em sua qualidade de *race music*, ele é também a música de uma outra minoria, de uma nova raça que começa a se manifestar no cenário da sociedade americana: a juventude (MUGGIATI, 1973, p. 37).

A partir dessas explicações, surgem várias questões que irão, de certa forma, nos guiar pela história social do *rock and roll*. Uma delas é exatamente o problema que foi enfrentado na época: o racismo. Na primeira metade do século XX, todos os ritmos negros que surgiam nos Estados Unidos, enfrentavam grande preconceito por parte das classes alta e média, principalmente. Mesmo o *jazz* era desprezado nessa época pela maioria da população:

Antes do surgimento estrondoso do rock n’roll no início da década de 1950, o consumo de música se distribuía num esquema compartimentalizado. Grande parte da população urbana branca consumia ‘música clássica’, de preferência do gênero ‘ligeiro’ e/ou música popular: canções românticas açucaradas ou canções mais

---

<sup>14</sup> Aqui podemos perceber a inserção da música no cotidiano da vida, como alertou Huysen – estudado no primeiro capítulo desta dissertação – sobre o poder dos meios de comunicação de massa de abolir a dicotomia arte/vida.

<sup>15</sup> A hipótese trabalhada por Paul Friedlander é a de que Elvis Presley foi quem juntou os ritmos, transformando-os em um híbrido que recebeu o nome de *rockabilly* e que seria o trampolim para muitos ‘roqueiros clássicos’ que surgiam em meados da década de 1950.

rápidas no balanço diluído das orquestras brancas de swing. Até então, os filhos dessa ‘maioria silenciosa’ não diferiam grandemente dos pais em matéria de gosto, com uma pequena diferença: a sua preferência por uma música de dança ligeiramente mais ruidosa. Apenas uma minoria da classe média branca, a *intelligentsia*, prestigia de modo elitista o jazz negro ao lado da música erudita, sobretudo a de vanguarda, recusando como ‘lixo’ qualquer tipo de música popular (MUGGIATI, 1973, p. 34, grifo do autor).

Assim, o *blues*, o *rhythm and blues* e o *rock and roll* foram deixados nas mãos das pequenas gravadoras, pois atendiam a um público consumidor não muito extenso, formado basicamente por negros. As pequenas estações de rádio de áreas urbanas transmitiam programas de *R&B* (e posteriormente de *rock and roll*). Jovens brancos, a procura de um novo estilo de vida que não o de seus pais – como já foi assinalado no contexto histórico pós-guerra, abordado no início deste capítulo -, ouviam este novo ritmo e corriam para as lojas de discos das cidades<sup>16</sup>.

O *rock and roll* e o *R&B*, com seu excesso de sensualidade tanto nas letras das músicas quanto na forma de dançar, não agradavam os pais desses jovens brancos que começavam a consumir o ritmo. Tampouco satisfaziam as grandes instituições sobre a qual a “tecnocracia” se desenvolveu – a Igreja, as escolas, os órgãos oficiais, o governo -, pois o que estava sendo ameaçado eram a moral e os bons costumes da sociedade americana. E tais ritmos também não agradavam as grandes gravadoras que controlavam o mercado fonográfico, pois elas não possuíam artistas de *R&B*, tampouco de *rock and roll*.

Mas um problema se delineava neste ponto. As rádios, que vinham decaindo depois da chegada e conseqüente concorrência com a televisão, viram nos novos ritmos uma possibilidade de salvação econômica, e não se negavam a executar tais músicas das classes baixas:

No início, as grandes ignoraram o *R&B*. Por volta de 1953, a venda de gravações de *R&B* e a execução nas rádios fizeram com que elas produzissem *covers* dos sucessos de *R&B*. Para as grandes gravadoras, produzir *covers* significava pagar *royalties* pelos direitos de gravação de uma música – quase sempre trocando as letras e amenizando as partes mais pesadas – e lançar sua própria versão, gravada por um artista pop da casa. Durante aproximadamente três anos (1953-1955), essa prática teve o efeito de obscurecer as versões negras originais. As independentes simplesmente não conseguiam prensar discos suficientes e perderam o sistema de

---

<sup>16</sup> Veremos, logo adiante, como o *rock and roll* serviu para criar uma identidade de grupo entre a juventude das décadas de 1950 e 1960, inicialmente.

distribuição nacional – e elas não tinham uma rede de influência necessária com os responsáveis pelas estações de rádio para assegurar a execução (FRIEDLANDER, 2003, p. 39, grifos do autor).

No geral, esses *covers* eram modificados, davam mais ênfase à melodia, suavizando as letras que falassem de relacionamentos amorosos e sexuais de forma menos envergonhada, mas que ainda assim fizessem sucesso entre os jovens. Como sinaliza Muggiati (1973, p. 40): “Não é qualidade o que preocupa as grandes gravadoras: existe um público ávido para consumir a nova música e elas, com seus eficientes sistemas de distribuição, vão ao seu encontro em todo canto do país”<sup>17</sup>.

Dessa forma, o próprio *rock and roll* é fruto de várias tensões entre uma sociedade que se preocupava com a moral e os bons costumes da juventude e uma sociedade de consumo, que enxergava no mesmo *rock and roll imoral* um grande filão a ser explorado entre os jovens. O *rock* nasceu como produto e como revolta, ao mesmo tempo. A sociedade americana se viu obrigada a abrir mão de seus valores tradicionais, em troca de mais dinheiro pelo produto *rock* – dinheiro que não vinha apenas da venda de discos, mas também dos shows, da audiência dos programas de televisão que mostravam os ídolos adolescentes do *rock* e, mais tarde, de revistas, camisetas, *bottons*, bonés, calças, calçados e até mesmo álbum de figurinhas com os ídolos da juventude. Mas as transformações sociais e culturais decorrentes dessa permissividade em relação ao *rock and roll*, por parte da sociedade americana, ainda não podiam sequer ser imaginadas em meados dos anos 50. Aí estava se desenvolvendo a tal “cultura popular jovem” (HOBBSAWN, 1995) que iria trazer tantas mudanças ao longo da década de 1960. Como observa Paul Friedlander (2003, p. 46):

Na era do homem de empresa, na qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade de grupo – um companheirismo entre aqueles que gostavam da música e se identificavam com ela. Muitos jovens dos anos 50 viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a

---

<sup>17</sup> Nesse ponto, Muggiati ainda assinala: “Novamente a criação original negra é empacotada por brancos e vendida ao grande público branco. A cópia institucionalizava-se e ressurgiu o mecanismo das *covers* (‘coberturas’) – cópias exatas de canções já lançadas ou gravadas. Na grande maioria dos casos, são cópias que cantores brancos fazem, ‘cobrindo’ material original negro. São óbvias as razões por que muitas canções de sucesso só acabaram sendo aceitas quando expostas à massa consumidora por um artista simpático, cativante – e branco” (1973, p. 36).

perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos conservadores e pela musicalidade de Mitch Miller. O rock and roll lhes deu um senso de comunidade, como dariam os protestos antiguerra da geração seguinte.

Ao mesmo tempo em que os jovens buscavam uma vida diferente da que seus pais tiveram – estando alheios aos problemas das épocas de crise e de guerras, já que a única coisa que vivenciaram tinha sido a “Era de Ouro” – eles ajudavam a solidificar a “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa”; a identidade isolada que esses jovens buscavam foi o que os levou, exatamente, a consumir os produtos oferecidos pela sociedade capitalista “tecnocrática”. Essa tensão iria se agravar ainda, como será assinalado adiante: os jovens da *contracultura*, que rejeitavam exatamente essa sociedade capitalista “tecnocrática”, adotaram o *rock* como idioma de sua sociedade. Mas isso resultava apenas na fortificação da sociedade de consumo, a partir da venda de produtos simbólicos, culturais e materiais (o *rock* aí incluído) que a rejeitasse.

O grande e acelerado desenvolvimento tecnológico – principalmente o *boom* desse desenvolvimento relativo aos meios de comunicação de massa – influenciou de maneira direta essa “cultura popular jovem” que começou a se formar com a explosão do *rock and roll*:

Até o começo do século, a tradicional família praticava impunemente a lavagem cerebral dos filhos: o mesmo repertório de informações e valores era transmitido quase intacto de geração a geração. Com o dilúvio de dados provocado pelos novos *media* – sobretudo os eletrônicos – esses compartimentos estanques de classes e hierarquias foram invadidos e todo mundo se viu bruscamente na situação do náufrago: nadar para sobreviver. Nadar, no caso, equivalia a digerir e manipular convenientemente a massa de informação despejada diariamente pela indústria das comunicações. Foi dentro dessas condições que os jovens, para se defender, criaram um campo de informação próprio (MUGGIATI, 1973, p. 11-12).

Segundo Friedlander, esse primeiro estouro do *rock and roll* ocorreu de meados até o fim da década de 50. A partir de 1959, aproximadamente, acontece uma transição para a chamada música popular, pois o *rock clássico* tinha desaparecido de cena. Isto ocorreu porque os roqueiros saíram de cena (Elvis Presley se alistou no exército, desfazendo a imagem de roqueiro-delinquente-juvenil, e outros também se afastaram da música; alguns, como Buddy Holly,

morreram); a pressão da Igreja, dos pais e dos órgãos oficiais – do establishment<sup>18</sup> – também contribuiu para enterrar a primeira era do *rock*; além disso, as grandes gravadoras não tinham muito poder de ação dentro do *rock* e as pequenas não suportaram a pressão. Os ídolos dessa juventude do início dos anos 60 eram apenas uma visão não-rebelde dos ídolos do *rock* – produtos sobre os quais o establishment pudesse ter algum controle, como afirma Friedlander (2003, p. 106): “Os artistas, a maioria homens bonitos e elegantes, cantavam um rock artificial com pouco ou nenhum ritmo, arranjos açucarados e uma profusão de seguras e ingênuas mensagens românticas”. No lugar do *rock* ficou:

[...] uma variedade de estilos que pouco tinham em comum além da ausência de uma batida forte, de uma visão de mundo e de um estilo de performance que veiculavam mais o amor romântico em detrimento do apelo sexual. Estes novos estilos pop iam desde as iniciativas bem-sucedidas dos chamados ídolos da juventude até as novas tendências da emergente música folk, do calipso ‘étnico’, de outros instrumentais do pré-reggae caribenho (a maior parte apresentando guitarras), do surf sound californiano e dos primeiros sucessos do soul e dos artistas da Motown.<sup>19</sup> (Ibid, p. 105).

Mas não foi apenas como conteúdo e forma que o *rock and roll* revolucionou as bases da música; também o processo de gravação e distribuição de músicas foi transformado. Durante a primeira fase do *rock and roll*, os artistas faziam questão de participar diretamente de todo o processo, compunham suas próprias músicas e gravavam com suas próprias bandas.

Entretanto, no início dos anos 60, o establishment reafirmou seu controle sobre todo o processo; os artistas eram apenas intérpretes, músicos de estúdio temporários que gravavam as músicas e os compositores eram profissionais contratados. Segundo Simon Frith, essa fase pela qual a música *pop* passava, essa: “a equação do processo musical pelo fabrico de discos e dinheiro não satisfazia a idéia original do rock’n’roll, que era a de fazer música direta” (2002, p. 17). O autor ainda observa que:

---

<sup>18</sup> Dicionarizado, o termo “establishment” pode ser entendido como: “[...] a ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui uma sociedade ou um Estado” (HOUAISS, c2006).

<sup>19</sup> Os vários ritmos citados por Friedlander podem ser exemplificados: nos primeiros anos da década de 1960, o que o autor chama de “calipso étnico” e de “pré-reggae caribenho” foi o que deu destaque a ritmos como o reggae (que se desenvolveria mais tarde) e a salsa; na música “folk”, temos o exemplo de Joan Baez; o “surf sound” tem os Beach Boys como seu maior representante; e a gravadora Motown, famosa por lançar artistas de “soul music” lançava os primeiros sucessos de Smokey Robinson, Marvin Gaye e Marvelettes (FRIEDLANDER, 2003, p. 110-113)

A atenção criativa passou dos artistas para os que faziam discos – os compositores, arranjadores e produtores, para os quais os cantores eram apenas uma fachada adolescente. O declínio do rock’n’roll como dança representou o crescimento de novos tipos de som pop, saídos de fábricas de sucesso [...] (FRITH, 2002, p. 47).

A partir de 1963, o mundo da música inicia uma nova revolução, que iria alimentar a “cultura popular jovem”. Muitos autores, como Paul Friedlander e Roberto Muggiati, localizam essa revolução com o surgimento dos *Beatles*. Começava a segunda e definitiva era do *rock* – onde ele próprio iria se transformar e adquirir uma dimensão nunca antes imaginada. Desde então, o *rock* veio para ficar e moldar um novo estilo de vida que, até hoje, é modelo para a juventude ocidental. Junto com os *Beatles* veio a chamada “invasão inglesa”: vários grupos de *rock* britânicos – num cenário antes dominado pelos norte-americanos – começaram a despontar e fazer muito sucesso em todo o mundo. Os *Beatles* iriam transformar o *rock and roll* em *rock* – tirando das mãos dos “especialistas” da “tecnocracia” o controle sobre o material produzido e assumindo os processos de composição, gravação e produção da música para eles mesmos - e consolidariam uma carreira mundial através das mudanças introduzidas por eles na música<sup>20</sup>:

A experimentação realizada pelos Beatles e outros grupos da invasão inglesa ajudou a redefinir a natureza da música do rock, das letras e da cultura que a cercava. As fronteiras musicais foram tão alargadas que puderam incluir a cítara, um instrumento de cordas indiano, e gravações de guitarra tocadas ao fundo, assim como letras que continham interpretações do *Livro Tibetano dos Mortos* (FRIEDLANDER, 2003, p. 24-25, grifo do autor).

Por volta de 1965, o *rock* já poderia se diferenciar bem do *rock and roll* da década de 1950 – e os *Beatles* tiveram grande participação nisso. As letras da música *rock*, que caracterizaram a década de 1960, falavam de assuntos mais sérios (embora ainda ligados ao cotidiano e, geralmente, mantendo a postura irônica já iniciada pelo *rock and roll*). Na forma, o *rock* também passou por mudanças – o *rock-de-estúdio*<sup>21</sup> -, mas manteve o caráter da juventude, de revolta

---

<sup>20</sup> Como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo desta dissertação.

<sup>21</sup> Sobre essa mudança do rock, Muggiati comenta: “Mas o rock n’roll da década de 1950 se preocupou demasiadamente com o ritmo e por isso não desenvolveu em toda a sua potencialidade os potenciais da amplificação. Somente o rock posterior a 1965 exploraria essas possibilidades, fazendo da própria amplificação um novo *médium* e tentando repetir nos concertos ao vivo a riqueza e a densidade do rock-de-estúdio” (1973, p. 59).

e barulho – uma outra música para um outro mundo. Entretanto, se os jovens se utilizavam do rock para ir contra a “sociedade tecnocrática”, o mercado parecia não dar atenção – o importante era vender e essa função o *rock* sempre cumpriu muito bem:

Em meados dos anos 60, houve um *boom* inédito no mercado musical, e, dessa vez, os músicos compunham seu próprio material e começavam a controlar os sons de seus próprios discos. Ao adaptar os sofisticados canais do estúdio à música rudimentar dos shows baratos, os grupos britânicos tiveram de aprender como arranjos e músicas funcionavam. Logo ficou mais fácil escrever músicas que soassem bem do que trabalhar em cima dos trabalhos dos outros. Mais uma vez, a prática dos Beatles tornou-se modelo para todos os demais. Eles escreveram músicas adolescentes que não seguiam regra alguma, mas que eram engraçadas, irônicas e pessoais. [...] O que começou com um resgate do pop, uma nova explosão de rock’n’roll adolescente, acabou então sugerindo um rol de novas possibilidades para a música popular, como uma forma de expressão artística: o rock’n’roll virou rock (FRITH, 2002, p. 20).

Quando o movimento de *contracultura* atinge seu auge, em meados da década de 60, os *Beatles* estavam no seu topo – não apenas no topo da carreira, mas também no topo da inovação artística. Curiosamente, eles adotaram e foram adotados pela *contracultura* e representaram, ao mesmo tempo, um gigantesco número de vendas, alimentando a sociedade “tecnocrática” de consumo. Essa tensão entre *contracultura* e “tecnocracia” é bem representada, portanto, pelos *Beatles*. E para entendê-la, analisaremos a história dos quatro rapazes ingleses no próximo capítulo:

Os discos dos Beatles lembraram-nos da força do rock’n’roll – não somente de sua força sonora, mas também de sua força cultural, sua habilidade de mover platéias e de dominar a vida das pessoas. O sucesso dos Beatles mostrou que era possível ter um impacto cultural de massa ao mesmo tempo que se preservava o *status* de músico ‘de verdade’ (Ibid, p. 21).

Neste capítulo destacou-se a “Era de Ouro” pela qual o ocidente capitalista desenvolvido passou no momento posterior ao fim da II Guerra Mundial e as conseqüências sociais e culturais decorrentes deste fato, que resultaram no surgimento do movimento de *contracultura*, liderado pelos jovens que ganharam *status* de agentes sociais a partir do momento em que se forma um mercado consumidor exclusivamente voltado para eles. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que eles rejeitavam o establishment através da *contracultura*, alimentavam-no

quando consumiam os produtos culturais e/ou simbólicos que a própria *contracultura* fabricava e que só poderia circular através do consumo. Assim, esses jovens encontravam-se em um momento de constante tensão entre consumo e *contracultura*. É neste momento ambíguo que os quatro componentes dos *Beatles* se juntam e formam um grupo de *rock and roll* no final da década de 1950.

Observou-se também neste capítulo como as características da *contracultura* se aproximaram das características da “sociedade *dentro* da Indústria Cultural” (ROCHA, 1995), ameaçando-a. Por isso, a cultura de massa – que vende o tempo todo esta sociedade – engoliu a *contracultura*, se apropriando de sua ideologia, seus produtos e símbolos para ganhar mais dinheiro. Essas tensões entre consumo e *contracultura*, entre a “sociedade *dentro* da Comunicação de Massa” e a sociedade que os jovens estavam tentando criar estão presentes nas letras de músicas dos *Beatles* que foram selecionadas, como será observado no capítulo seguinte.