

Vozes dissonantes: o rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra e a ditadura brasileira nos anos 1970

Victor Henrique de Resende
Mestre em História
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)
vhriedi@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo aponta que, no regime ditatorial brasileiro dos anos 1970, vários músicos cantaram, em suas composições, as experiências e o trânsito entre cidade e campo, dentro do contexto de acelerada urbanização e modernização do país. Argumenta-se que o trabalho de alguns artistas está situado entre o contexto de luta contra o regime militar, caso das artes engajadas, e a aceitação da política do período, sendo uma produção diferente do engajamento e uma postura diferente do consentimento. Como exemplo, destaca-se o chamado rock rural do trio Sá, Rodrix & Guarabyra e da dupla Sá & Guarabyra, como uma música híbrida, que mistura guitarras, violões, ou seja, elementos modernos e tradicionais da cultura artística do país, com diálogos com a contracultura apropriada no Brasil. Sua música foi constituída não como uma forma de resistência à ditadura, mas como crítica a certos valores e comportamentos na modernidade capitalista brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Rock, Contracultura, Ditadura.

ABSTRACT: The present article points out that through the Brazilian dictatorial regime in the 1970's, several musicians sang their experiences and the traffic between the city and the countryside, inserted into a context of quick modernization of the country. It is argued that artists' work is between the fight against the military regime, as engaged arts, and the acceptance of politics in that time, being a different engagement production and a different attitude of consent. As an example, the country rock from the trio Sá, Rodrix & Guarabyra and the duet Sá & Guarabyra is highlighted as hybrid music, which mixes electric and acoustic guitars, that is, modern and traditional elements of the artistic culture in the country, talking to the appropriate Brazilian counterculture. Their music was not constituted as a kind of resistance to dictatorship but as a criticism to some values and behaviors in the Brazilian capitalist modernity.

KEYWORDS: Rock, Counterculture, Dictatorship.

É mais que comprovado que, no período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), vários grupos sociais se opuseram ao regime. Dentre eles, há um destaque maior para os artistas dos anos 1960 e início dos anos 70. Marcelo Ridenti, por exemplo, fala da “resistência à ditadura militar no meio artístico”, da “penetração de grupos de esquerda

armada entre pessoas com ocupações artísticas.”¹ O autor demonstra, em vários artigos e obras, a ideia de romantismo revolucionário cantado, escrito, encenado e filmado por vários artistas e intelectuais da época. Tratava-se, no caso, de um olhar atento ao ‘verdadeiro’ povo brasileiro, representado na figura do migrante, do favelado ou do homem do campo. Conforme destaca o autor:

Naquele contexto, [anos 1960 e início dos 70] certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.²

Esses mesmos intelectuais e artistas, conforme Ridenti, também encontrariam, ao longo dos anos 1970, seu lugar ao sol na então crescente indústria cultural, que por esse período se consolida no país. Segundo o autor:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente [...] À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos

¹ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. SP: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 73.
² RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.4, 2003, p. 135-136.

principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa.³

Por sua vez, Marcos Napolitano, ao analisar a música brasileira dos anos 1960 e 1970, aponta um ritmo histórico para a canção do período: nos anos 1960, a chamada música engajada, de protesto; de 1968 a 1972, experimentação e pesquisa na música; de 1972 a 1974, encontros e inserções clássicas na cena musical – como, por exemplo, os trabalhos de artistas com tendências musicais conflitantes: Chico Buarque e Caetano Veloso, Elis Regina e Tom Jobim⁴; e o pós-1975, com a ofensiva comercial *mainstream* – corrente principal na música – destacando os LP's *Falso Brillhante*, de Elis Regina, *Meus caros amigos*, de Chico Buarque, entre outros, considerados como marcos da cultura musical e do mercado fonográfico brasileiro⁵. O autor ressalta, ainda, a trilha sonora contra a ditadura entre fins de 1970 e meados dos anos 80⁶. Em meio à multiplicidade de sons e produções musicais na virada dos anos 60, e ao longo dos anos 1970, podem-se destacar: Roberto Carlos; o filão romântico da música brega; o samba e sua variante do 'sambão-jóia'; as manifestações *pop* e *rock* a partir de 1972 (com Secos & Molhados e Raul Seixas, por exemplo); nomes consagrados da MPB, como Elis Regina, Chico Buarque, Tom Jobim, Gal Costa e Maria Bethânia, entre vários outros; a bossa nova; a música sertaneja; o canto afro-brasileiro de Clara Nunes; o som de Milton Nascimento e o Clube da Esquina, entre outros estilos e gêneros.

Dentro do diversificado cenário musical da época (anos 60 a meados dos anos 80), conforme apontado acima, encontram-se produtos culturais de temática claramente oposta ao regime militar, caso das produções de Chico Buarque e Elis Regina; outras, retratando a temática do amor romântico, como nas músicas de Roberto Carlos; ou, ainda, mostrando as peculiaridades do Brasil mestiço, como nas canções de Clara Nunes, e assim por diante. Fica claramente exposto que a produção musical engajada, de resistência ao regime militar, não foi a única existente no mercado fonográfico brasileiro, no período considerado.

³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. RJ: Record, 2000, p. 332.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural, 2005, p.125.

⁵ _____. MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira, p. 126.

⁶ Com destaque para artistas como Raul Seixas, Rita Lee, Paulinho da Viola, entre outros. NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural, 2005, p.126.

Para além da oposição ao regime militar, devem-se destacar as relações entre os vários segmentos sociais e a política repressora dos anos 1970. Matizando as dicotomias entre indústria cultural e criação no país, bem como cultura e repressão, Marcos Napolitano destaca que, nos anos 1970, havia oposição ao regime militar, mas, também, canais de negociação entre Estado e sociedade, formas de resistência e, ao mesmo tempo, aproveitamento dos bens culturais pelo regime autoritário. O autor propõe desfazer qualquer tipo de interpretação do impasse da cultura brasileira calcado ora na resistência ao regime, ora na cooptação pela indústria cultural do período. Para Napolitano:

[...] a compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre ‘resistência’ e ‘cooptação’, pois revela um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime.⁷

Havia, dessa forma, ações culturais, resistência, mas, também, colaboração entre os vários segmentos sociais, dentro do mercado de bens simbólicos em expansão e consolidação nos anos 70. A aproximação entre empresários liberais e setores da esquerda não armada, foi fundamental para que a cultura engajada “ampliase seus circuitos de trânsito na sociedade civil”⁸. Esses mesmos liberais, na maioria, conforme aponta Napolitano, donos dos meios de comunicação e de corporações culturais, começavam a se distanciar do regime ditatorial devido ao aumento da repressão e do endurecimento postos pelo AI-5. Ao mesmo tempo, o governo militar assumia uma política cultural repressiva, mas, também, pró-ativa e de integração nacional. Havia a valorização da cultura pelos vários segmentos sociais, por motivos diferentes: “para a oposição, a esfera cultural era vista como espaço de rearticulação de forças sociais de oposição e reafirmação de valores democráticos” e “para o governo militar, a cultura era, a um só tempo, parte do campo de batalha da ‘guerra psicológica da subversão’ e parte da estratégia de ‘reversão das expectativas’ da classe média”⁹. Contudo, convergiam para a ideia de nacionalismo, em que “o Estado, portanto, tentava neutralizar os efeitos eventualmente politizadores desse tripé artístico [teatro, cinema e música popular, tripé

⁷ NAPOLITANO, Marcos. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Vol. II. RJ: Civilização Brasileira, 2010, p. 147.

⁸ _____. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970, p. 148.

⁹ _____. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970, p. 149.

da cultura engajada de esquerda] menos pelo controle do conteúdo em si e mais pelo controle dos circuitos socioculturais pelos quais as obras deveriam circular pela sociedade”¹⁰.

Conforme também destacam as autoras Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat¹¹, o conceito de resistência no período ditatorial e suas implicações sociais devem ser questionados. Segundo Rollemberg, para além dos embates diretos de setores civis contra o regime militar, havia canais de convívio e negociação dentro do contexto autoritário dos ‘anos de chumbo’. Para a autora:

Os movimentos de resistência a regimes autoritários [incluindo o Brasil] e ditaduras têm sido, em geral, supervalorizados em experiências do século XX, seja quanto às suas dimensões quantitativas seja quanto às qualitativas. Sem desconsiderá-los, inclusive como objetos de pesquisa, não raramente essa ênfase está ligada à luta política, que acaba por encobrir o papel que tiveram num contexto marcado pelo consenso e pelo consentimento em torno de um regime autoritário.¹²

Em certos setores da sociedade dos anos 1970, especialmente entre alguns intelectuais e a juventude do período, a ideia era de que cada um pudesse ficar na sua, simplesmente dando as costas, ou não estando nem aí para o ‘sistema’. Expressavam-se as aproximações com a contracultura – na música, especificamente, com o gênero *rock*. Interessante, nesse caso, os apontamentos de Maria Rita Kehl sobre os jovens que se concentravam no meio urbano. Segundo a autora, o regime ditatorial nos anos 1970, repressivo e ao mesmo tempo modernizador, acabou por unir essa juventude – universitários e outros mais – em comunidades, não apenas hippies, tampouco vivendo somente no campo ou fugindo para ele, mas também em apartamentos, de forma a organizarem alternativas diferentes de vida no cotidiano, inclusive, formas diversas de trabalho na contramão do sistema capitalista. Uma espécie de revolução molecular, comportamental, no âmbito da vida privada. Para Maria Rita Kehl, tratou-se de uma:

[...] geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar para a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, recusando qualquer atitude consumista, aderindo a

¹⁰ _____. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970, p. 155.

¹¹ ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Vol. II. RJ: Civilização Brasileira, 2010, p. 11-32.

¹² _____. *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, p. 13.

uma certa estética da pobreza, e evitando [pelo menos era o que se pretendia, segundo a autora] trabalhar em qualquer coisa que contribuísse para fortalecer o capitalismo.¹³

Desse modo, várias são as formas de inserção e/ou luta por espaços e convívios sociais dentro do contexto civil-militar do período. Antônio Risério, por exemplo, destaca algumas formas alternativas de vivência ao regime de exceção e de contestação, dentro da política e da economia excludentes do governo militar. De acordo com o autor, alguns segmentos sociais da classe média, representados, principalmente, pela juventude urbana e universitária, optaram por propostas como o engajamento político-cultural ou pela revolução comportamental da contracultura:

[...] na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los havia o sentimento de que os caminhos ‘tradicionais’ da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer.¹⁴

De um lado, a proposta de mudar o homem por meio da luta, seja nos embates diretos da esquerda armada ou, metaforicamente, na música de protesto. De outro, as formas alternativas contraculturais, situadas entre o engajamento e a aceitação da ditadura no Brasil¹⁵. Importante frisar que Antônio Risério, por exemplo, destaca o movimento contracultural no país, mostrando que o fenômeno existiu não por causa da ditadura, mas apesar e para além dela, chegando, também, a fazer crítica ao regime autoritário do período¹⁶.

¹³ KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos70. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural. 2005, p. 34.

¹⁴ RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural. 2005, p. 25.

¹⁵ Não se trata de afirmar apenas as duas vertentes artísticas, a engajada, de um lado, e a contracultura, de outro, como as únicas do período, mas apenas fecha-se nessas duas manifestações para as explanações aqui realizadas. No plano musical, por exemplo, há uma variedade de estilos, gêneros, vertentes musicais que não caberiam nesse artigo. Para uma maior compreensão da pluralidade de escutas no país, ao longo dos anos 1970, conferir: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, SP: Anna Blume/FAPESP, 2001, p. 339-340.

¹⁶ RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*, p. 26.

Rock, bananas e outras formas de cantar o Brasil: o caso do rock rural.

Segundo Carlos Messeder Pereira, a expressão mais artística da contracultura se deu com o *rock*. O gênero musical, conforme destaca o autor¹⁷, traduziu os anseios e a liberdade alternativa dos contraculturalistas e expressou a vontade de se retirar para o campo, na ideia de vida em comunidade, nas viagens lisérgicas e diálogos místicos e psicodélicos, numa crítica ao racionalismo cientificista¹⁸. Para Carlos Messeder, visava-se:

[...] buscar saídas alternativas para expressar seu descontentamento e fazer valer suas crenças e sua voz. E, certamente, estas saídas foram encontradas. Uma delas, por exemplo, é a música. No quadro da contracultura, o rock é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical [...] constituindo-se num dos principais veículos da nossa cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas.¹⁹

Fusão entre o *blues* e o *jazz*, o gênero musical *rock* desenvolve-se nos anos 1950, nos EUA. Paulo Chacon destaca o estilo batizado de *rock and roll*, em que:

Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de rhythm and blues, demasiadamente negro, para algo mais branco: surgia assim o rock-and-roll (união de duas gírias que corretamente traduzidas fariam vovó corar).²⁰

O *rock* surge na tensão e no encontro entre diferentes grupos sociais e formas de expressão musical. Segundo Paul Friedlander:

Em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído.²¹

Friedlander descreve quatro estilos musicais que estão na base da música negra denominada *rhythm and blues* – *blues* rural, *blues* urbano, *gospel* e *jump and jazz* – que, por sua

¹⁷ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Coleção Primeiros Passos. 8. ed. SP: Editora Brasiliense, 1992, pp. 42-43.

¹⁸ _____. *O que é contracultura*, p. 82.

¹⁹ _____. *O que é contracultura*, p. 82.

²⁰ CHACON, Paulo. *O que é Rock*. SP: Círculo do Livro S.A. Vol. 18. Coleção Primeiros Passos, p. 91.

²¹ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 7ª. ed. RJ: Record, 2012, p. 31.

vez, junto com o *folk* e a música *country*, compõem a matriz do *rock and roll* dos anos 50. Conforme o autor:

Em meados dos anos 50, o rockabilly, uma fusão sulista e branca da música *country*, do *blues*, do *gospel* e do *rhythm and blues*, proporcionou a catálise musical e emocional para que muitos músicos brancos ultrapassassem os limites da tradicional música *country* e entrassem na era do *rock and roll*.²²

Paulo Chacon, por sua vez, aponta que o *rock* recolhe elementos de três campos musicais: a *pop music*, o *rhythm and blues* e o *country and western music* norte americanos. A *pop music* seria a herança branca, conservadora dos anos 1940, símbolo do *status quo* de vanglorização da vitória americana da Segunda Guerra Mundial e do modo de vida americano, o *american way of life*. Como exemplo, a música de Frank Sinatra, Paul Mauriat, Ray Conif. Do *rhythm and blues*, a herança corpórea do canto negro para o *rock*, a vertente negra do *blues*, mais acelerado e eletrificado com o uso de guitarras e baixo²³. E do *country and western music*, o ramo *folk*, a versão branca do “sofrimento dos pequenos camponeses”.²⁴ Para Roberto Muggiati, o *rock* seria o resultado da “fusão de várias correntes musicais que vinham evoluindo na América desde a virada do século”²⁵. Da música negra, o *blues*, desenvolvido a partir dos gritos (*field hollers*) e canções de trabalho (*work songs*), com instrumentos como violão, banjo, gaita-de-boca, geralmente de fabricação caseira. Em sua passagem, segundo Muggiati, da fase rural para a urbana, “conheceu uma versão instrumental aliando-se ao jazz e desencadeou um dos primeiros grandes fenômenos musicais de massa, abrindo a era das grandes cantoras, as chamadas imperatrizes do blues.”²⁶ Nos anos 20 já predominam os primeiros discos, abrindo o caminho para o sucesso do *jazz*. Roberto Muggiati afirma que nos anos 1930, sobretudo com o aperfeiçoamento da guitarra elétrica, surge o novo estilo de *blues*, o *rhythm and blues*, executado nos bares e guetos negros, lugares ruidosos. Também, por esse período, o autor destaca o *country and western* como outra corrente de influência para o *rock and roll*, fusão da música dos brancos pobres de áreas rurais e da música de vaqueiros e desbravadores do oeste.

Como se pode perceber nas análises de Paul Friedlander, Paulo Chacon e Roberto Muggiati, o *rock* ‘nasce’ da fusão de outras fusões musicais. Para Muggiati:

²² _____. *Rock and roll: uma história social*, p. 31.

²³ CHACON, Paulo. *O que é Rock*. SP: Círculo do Livro S.A. Vol. 18. Coleção Primeiros Passos, p. 90.

²⁴ _____. *O que é Rock*, p. 91.

²⁵ MUGGIATI, Roberto. *Rock: os anos heróicos e os anos de ouro*. Brasiliense. Coleção Tudo é História, n. 96, p. 14.

²⁶ _____. *Rock: os anos heróicos e os anos de ouro*, p. 14.

[...] os primeiros roqueiros projetavam o grito primal no cenário nervoso dos grandes centros urbanos e propunham um novo universo musical, aberto para a vida, com cheiro e cor. Suas canções, sublinhadas pelo ritmo frenético das guitarras elétricas, traziam para o público a própria realidade física da época: ruas cheias de carros, gente se acotovelando nas calçadas, se amando e odiando [...].²⁷

Resultado do grito do negro nos campos e das combinações de vários estilos e elementos musicais, o *rock* também sofre variações desde seu aparecimento, indo da música dançante de Elvis Presley às guitarras de Chuck Berry, passando por bandas como The Beatles e Rolling Stones, até os sons mais psicodélicos e progressivos (Pink Floyd, Yes, Gênesis), o som *punk*, o *folk* engajado de Bob Dylan e Joan Baez, e assim por diante... Fusão de fusões.

O *rock* também chega às terras brasileiras. Sobre o gênero no Brasil, Roberto Muggiati cita sua influência na música nacional apenas para artistas como os da Jovem Guarda, Tropicália, os mineiros Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes, Os Mutantes, Fagner e Zé Ramalho, entre outros. Para Paulo Chacon, seria com a Tropicália que o *rock* definitivamente entraria na composição da música brasileira.

Segundo Schmidt²⁸, no final dos anos 1950, o *rock* chega ao país. Em 1956, aparece a primeira versão em português da canção *Rock Around the Clock*, na voz de Nora Ney, cantora de sambas de fossa. Em 1957, Cauby Peixoto, ícone do Rádio, grava *Rock and Roll em Copacabana*. Nos anos 1960, entra em cena a Jovem Guarda. Ana Bárbara Pederiva aponta que as canções do ‘iê-iê-iê’ brasileiro não eram tão ingênuas assim e retrataram experiências e sonhos de uma juventude urbana, apresentando questionamentos, criticando certas regras sociais. Mesmo acusados de alienados pelos artistas engajados, a autora destaca que: “apesar da aparente inocência das canções, a rebeldia de nossos primeiros roqueiros aparece nas roupas, no modo de colocar a voz e cantar, na dança e no comportamento em cima do palco.”²⁹ Entre os anos de 1967-1968, surge a proposta tropicalista, de misturas, colagens, experimentações, trazendo a guitarra elétrica para sua música e causando certos desconfortos para os músicos da então MPB engajada do período. Entre vaias e aplausos, grupos como Os Mutantes inseriam-

²⁷ _____. *Rock: os anos heróicos e os anos de ouro*, p. 16.

²⁸ SCHMIDT, Róbi J. Nas trilhas do rock. *Espaço Plural*, ano V, n. 11, 1º semestre/2004, p.14-15.

²⁹ PEDERIVA, Ana Bárbara. A rebeldia da Jovem Guarda. *Revista Nossa História*. Ano 3, n. 26, Rio de Janeiro, dez.2005, p. 70.

se no panorama musical brasileiro dos festivais e traziam o *rock* para a linha de frente das discussões sobre a autêntica música brasileira.

Já nos anos 1970, na contramão da ideia de vazio cultural preconizada por alguns intelectuais brasileiros do período³⁰, pode-se constatar uma farta proliferação de bandas de *rock*. Foi um período marcado por experimentações, com propostas musicais de *rock* ligadas ao regionalismo brasileiro, mas também falando às experiências urbanas da juventude. Por meio de alguns diálogos e aproximações com a Tropicália e de diversas apropriações do *rock*, os vários grupos que perpetuaram o gênero pelas terras brasileiras combinaram, também, elementos considerados modernos com aqueles considerados tradicionais, conjugando guitarras elétricas, símbolo da modernidade – e de alienação, para alguns críticos e artistas ligados à bossa nova nacionalista³¹ – com violões, violas e ritmos regionais, tidos como parte da ‘tradição’ musical do país. Além de Os Mutantes, Secos & Molhados, Novos Baianos, ou o som de Raul Seixas³², para citar apenas alguns nomes mais expressivos dentro da indústria cultural do país, surgiram várias bandas no Brasil, que, embora não apresentassem uma vendagem expressiva no mercado fonográfico, trouxeram, em sua estrutura rítmica, musical e/ou semântica, ideias e críticas sobre a sociedade brasileira. Destaca-se o *rock* das bandas Vímãna, A Bolha, o *rock* dos artistas Fagner, Belchior, Alceu Valença e Zé Ramalho, Som Imaginário, Joelho de Porco, Made in Brazil, Som Nosso de Cada Dia, Karma, Satwa, Matuskela, O Terço, Casa das Máquinas, Tuti Fruti, a carreira solo de Rita Lee, a banda Recordando o Vale das Maças, Rauzito e seus Panteras (mais tarde, Raul Seixas em carreira solo), entre outros, além do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, tema deste trabalho. Dessa forma, observam-se algumas possibilidades de fusão, ou melhor, de apropriação do *rock* no Brasil, tornando-se parte da trilha sonora brasileira.

³⁰ GASPARI, Elio, HOLLANDA Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. RJ: Aeroplano Editora. 2000, p. 52-85.

³¹ Emblemática, nesse sentido, foi a “passeata contra a guitarra elétrica em São Paulo, em 1967”. GHEZZI, Daniela Ribas. Xô, iê-iê-iê. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano7, n. 78, Rio de Janeiro, março 2012, pp. 46-47. A disputa mercadológica e simbólica acirrava-se no contexto dos festivais de televisão e na busca de vários artistas pela verdadeira nacionalidade brasileira.

³² Nos arquivos do IBOPE do período, embora parciais, mas de grande importância, figuram ao longo dos anos 1970, discos e/ou canções que ocuparam, durante várias semanas, as paradas de sucesso e de vendagens, dentre eles: Secos & Molhados, Raul Seixas e Novos Baianos.

É importante destacar que todas as interpretações dos parâmetros de letra e música das canções aqui apresentadas, foram analisadas segundo a ótica do autor deste trabalho³³. Neste sentido, outros trabalhos que venham a aprofundar o entendimento da temática sobre *rock*, ditadura e contracultura no Brasil, quer sejam aplicados à produção cultural, ao cenário cotidiano ou às relações com a política do país, servirão para enriquecer sobremaneira a compreensão de processos históricos e sociais vistos até os dias de hoje.

Desse modo, é possível identificar, por meio das canções de *rock* do período, certos posicionamentos e percepções referentes ao modo de vida na modernidade dos anos 1970, ao regime político brasileiro da época e aos incômodos vivenciados pelos artistas naquele cotidiano de repressão política e social. O diálogo e as aproximações românticas e contraculturais encontradas, por exemplo, na obra de Sá, Rodrix & Guarabyra, com músicas como Ama teu vizinho como a ti mesmo, Mestre Jonas, Adiante, Nuvens d'água e Pássaro, expressam os aspectos citados acima. A canção Adiante³⁴, do segundo disco do trio, mostra que, apesar da repressão e dos limites impostos pela ditadura, é preciso continuar, encontrar um caminho, tentar rever as pessoas distantes, percorrer a estrada num mundo moderno, autoritário e repressor:

Eu ando bem normal/ Como se deve andar/ Pois eu tenho que ir adiante/
Quando eu quiser chorar/ Sorrir é menos mal/ Pois eu tenho que ir
adiante/ Não posso mais ficar parado no meio do tempo/ Se a chuva
desabar eu vou me mexer/ eu vou me cuidar/ não vou me molhar/ E o
meu coração quer rever/ as pessoas distantes/ ele quer, ele quer, ele tem
que seguir adiante/ ele quer, ele quer, ele tem que seguir adiante/ Como se
deve andar/ Adiante/ Sorrir é menos mal/ Adiante.

Com o ritmo *rock*, clima de melodia alegre e andamento rápido, a música faz uma sutil crítica à condição moderna em meio à ditadura. Os instrumentos predominantes são baixo, bateria, violão e guitarra elétrica. A marcação do baixo lembra o estilo dançante do *rock and roll* dos anos 60. A junção de guitarra, violão e solo de gaita dão o colorido do arranjo musical, trazendo a proposta do *rock* brasileiro articulado com a criatividade e as experimentações musicais do período. A música, como um todo, mostra a persistência do

³³ Utilizou-se, para tanto, o referencial teórico e metodológico do autor Marcos Napolitano, para as interpretações do documento sonoro. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

³⁴ LP Terra, Odeon, 1973.

sujeito moderno em continuar seu caminho, apesar das dificuldades. Não ficar parado no meio do tempo significa não estagnar. A ideia é seguir adiante, encontrar os amigos, ter a liberdade de ir e vir, cuidar-se para não se ver tolhido diante do estilo de vida moderno amplificado e, de certa forma, controlado pela ditadura.

O disco *Passado, Presente & Futuro*³⁵, primeiro do trio, traz a música *Ama teu vizinho como a ti mesmo*, que recomenda o amor ao próximo. A música, composta no clima de comunidade no apartamento de Guarabyra, em que “a mulher do apartamento 3 batia com a vassoura sobre o teto”³⁶, na certa por causa do barulho dos violões e das guitarras, trata da convivência e da tolerância entre as pessoas. Mostra o período em que os jovens moram em apartamentos, dividindo o espaço e quase sempre sem dinheiro. O que lhes sobra é um violão e uma música. Vale aqui a transcrição da letra:

Ama teu vizinho como a ti mesmo/ Mesmo que ele faça barulho/ Mesmo que ele acorde as crianças de madrugada/ Ele também gosta de silêncio e paz/ ele também quer sossego/ Mas acontece que ele vive num horário diferente do teu/ Ama teu vizinho como a ti mesmo/ Mesmo que ele seja moço/ Mesmo que ele viva a vida que você não pode/ Ele também sabe que ficar sozinho é uma necessidade/ Naquelas horas que se chega em casa com a cabeça quente/ Ama teu vizinho como a ti mesmo/ Mesmo que ele não precise/ Mesmo que ele seja um grilo na comunidade.

A música retrata a necessidade do respeito para com o outro, para o convívio social. Num primeiro olhar, a canção indica o que parece ser um apelo pela tolerância entre vizinhos. Porém, no contexto dessa produção musical, deve-se considerar que o vizinho pode ser também aquele que expõe e denuncia o outro aos órgãos repressores do período. Nesse caso, uma simples reclamação às autoridades poderia gerar prisão, tortura e morte. Destacam-se os elementos de tensão na melodia e na execução dos instrumentos, o contraste entre bateria e frases melódicas de guitarra. O crescendo dos metais dá a ideia do limite suportável do barulho e da convivência. A primeira voz de Rodrix conta com os vocalizes harmoniosos de Sá e Guarabyra. O andamento rápido da música somado aos arranjos de metais, com destaque para o trompete, além dos instrumentos típicos do *rock* – guitarra, bateria e baixo –

³⁵ LP gravado pela Odeon em 1972.

³⁶ HUNGRIA, Júlio. Sá e Guarabyra: resistência à colonização. *Jornal de música e Som*. RJ: Editora Vozes, 1976, p.3.

integram o típico som híbrido do grupo, que combina também a viola caipira eletrificada. Estes elementos, com o acréscimo do violão, integram o *rock rural* proposto pelo trio.

Outras músicas são mais diretas em relação ao regime ditatorial. A música Pássaro, censurada e retirada do segundo LP do trio³⁷, Terra, de 1973, pela voz de seus cantores, diz:

Um tocador de violão não pode cantar, prosseguir/ quando lhe acusam de estar mentindo/ quer virar pássaro e rolar no ar, no ar/ quer virar pássaro e sumir.

Originalmente denominada Um cantador, a música acima só aparece no disco Quatro, de 1979, já com a dupla *Sá e Guarabyra*³⁸. Faz menção à repressão política, à perda de liberdade. O clima da música é triste. O arranjo de violão de nylon e viola caipira mostram as raízes do campo; o pássaro simboliza o cantor ou qualquer indivíduo, que tem sua liberdade tolhida. Muito mais do que pensar a censura somente como cerceamento das liberdades, os meios de controle da cultura no regime ditatorial podem ser entendidos como produtores não só de informações, mas de suspeita. Como enfatiza Marcos Napolitano:

[...] dentro dessa lógica de ‘produção da suspeita’ produzida pelos informantes, a ‘comunidade de informações’ não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços.³⁹

Desse modo, a música aponta que o tocador de violão é acusado de mentiroso e subversivo. O mecanismo de censura chega mesmo a corromper o sentido das músicas. No caso de Pássaro, os próprios compositores demonstram a ideologia da censura, o seu “imaginário da suspeita”⁴⁰. Os músicos queriam apenas a liberdade de cantar. Seu foco não era a contestação ou a resistência explícita à ditadura.

³⁷ MARCONDE, Marcos A. Sá e Guarabira. In: Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular, 1998, p. 701.

³⁸ Canção encontrada também no LP Criaturas da Noite, 1976, da banda O Terço. Nesse disco, gravado pela Underground/Copacabana, os instrumentos predominantes são: violão, viola, acordeom, baixo e bumbo.

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, vol. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 3.

⁴⁰ _____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981), p. 2.

Como parte integrante do segundo disco do trio⁴¹, a música Mestre Jonas também merece destaque. Com ritmo embalado pelos teclados de Rodrix e com tessitura⁴² ancorada no *rock*, a composição faz uma apropriação do livro bíblico de Jonas, em que o profeta é enviado por Deus para transmitir Sua mensagem à cidade de Nínive, que, por sua grandiosidade e corrupção, seria brevemente destruída pela ira divina. Porém, ao contrário do relato bíblico, em que Jonas sobrevive após ser engolido por uma baleia e precisa confrontar os habitantes da cidade, o Jonas da música prefere ficar quieto no ‘grande peixe’, fora da tempestade da ditadura:

Dentro da baleia mora mestre Jonas/ Desde que completou a maioridade/
A baleia é sua casa, sua cidade/ Dentro dela guarda suas gravatas, seus
ternos de linho/ E ele diz que se chama Jonas/ E ele diz que é um santo
homem/ E ele diz que mora dentro da baleia por vontade própria/ E ele
diz que está comprometido/ E ele diz que assinou um papel/ Que vai
mantê-lo preso na baleia/ Até o fim da vida/ Até o fim da vida/ Dentro
da baleia a vida é tão mais fácil/ Nada incomoda o silêncio e a paz de
Jonas/ Quando o tempo é mal, a tempestade fica de fora/ A baleia é mais
segura que um grande navio/ E ele diz que se chama Jonas/ E ele diz que
é um santo homem/ E ele diz que mora dentro da baleia por vontade
própria/ E ele diz que está comprometido/ E ele diz que assinou um
papel/ Que vai mantê-lo preso na baleia/ Até o fim da vida / Até o fim da
vida/ Até subir pro céu.

A baleia representa o universo particular do indivíduo, sua segurança fora da repressão, da grande tempestade. O grande navio é o Brasil com seu processo tumultuado e contraditório de repressão e modernização conservadora. A música apresenta elementos contraculturais de valorização da subjetividade, sem confronto com a violência do sistema moderno, de isolamento e de fuga do espaço público, que é perigoso no contexto da ditadura. O clima agitado da música denota a modernidade brasileira em contraste com o sossego do personagem dentro da baleia.

Com o fim do trio em 1973, Sá e Guarabyra continuam na estrada e lançam, em 1974, o disco *Nunca*. As músicas seguem a mesma linha do *rock rural* e muitas delas trazem críticas ao

⁴¹ LP Terra, Odeon, 1973.

⁴² O termo tessitura é o mesmo proposto por Roy Bennett, que compreende “a organização dos sons numa composição musical”. BENNETTI, Roy. *Uma breve história da música*. RJ: Jorge Zahar Ed. 1986, p. 12.

contexto da época. A canção Nuvens d'água, por exemplo, metaforicamente através da observação das imagens que mudam ao se olhar uma poça d'água no asfalto, mostra a condição social dentro da ditadura: confusão, solidão, repressão. Traz também o toque de bucolismo presente no *rock rural*:

Quando esse tempo muda/ e eu me sinto assim confuso/ É perigoso
chegar à janela/ pra olhar o asfalto secando/ E quando as nuvens d'água
no asfalto/ São figuras mudando na tela/ É perigoso chegar à janela/
ainda mais, quando se está tão longe/ ainda mais, quando se está tão
longe/ E a tela muda de imagem/ E mostra a minha cidade/ É um
canteiro, uma pedra/ uma frase na moita de capim/ E a tela muda de
imagem/ E mostra a minha estrada/ O tabuleiro, uma cerca/ O gosto de
gergelim/ Tudo bem, muito bem/ Está tudo bem/ Tudo bem!/ Mas
quando as nuvens d'água no asfalto/ São figuras mudando na tela/ É
perigoso olhar à janela ainda mais, quando se está tão longe/ Ainda mais,
ainda mais quando se está tão longe/ Ainda mais (tudo bem!) quando se
está tão longe.

A poesia contida na música denota crítica à modernidade e à repressão. A base do violão e o solo de orquestração trazem a ideia de movimento entre campo e cidade. Segundo os próprios compositores, a música traz a "linha primitiva do chamado *Rock rural*"⁴³, com a junção de violas, violões e guitarras. O arranjo de "cordas-não-melosas-e-bem-colocadas", de Eduardo Souto Neto⁴⁴, mostra o experimentalismo entre 'popular' e 'erudito' na música. É interessante notar a fala dos músicos em relação à composição:

Se você mora numa rua asfaltada, olhe pra ela depois da chuva. As poças d'água mudam de imagem. A gente estava na janela de casa e ficou sacando isso. A letra ficou pronta antes e a música foi feita na afinação original da viola caipira. Transpor depois é que não foi mole.⁴⁵

A sutileza com que a dupla comenta a música faz parte do contexto de censura da época. O perigo de se chegar à janela faz alusão ao regime repressivo. Aqui, como na música Mestre Jonas, há o medo do espaço público, o incômodo causado pela ditadura e pelos limites

⁴³ Na revista *Alto Falante*, de maio de 1974, a dupla comenta cada faixa do disco. Revista *Alto Falante*. *Nunca: Sá & Guarabyra escrevem sobre seu novo disco*. Publicação: Itaipu – Sociedade Brasileira de Edições, Publicidade e Serviços Artísticos Ltda. Ano II. n. 15, mai. 74, p. 10-11.

⁴⁴ Junto com Rogério Duprat, arranjou várias composições para a dupla. Revista *Alto Falante*, p. 10.

⁴⁵ Revista *Alto Falante*, p. 10.

cerceadores do regime. Daí, afirmações como a de Luiz Carlos Sá, sobre sua experiência em relação ao período: “péssima, frustrante e perigosa.”⁴⁶

A música mostra, também, os elementos que configuram o chamado *rock rural*. Com viola caipira, violões, teclados, bateria, baixo, guitarras, orquestra (cordas), a música traz o desejo de volta ao campo, por meio da imagem que muda e mostra a cidade, que pode ser entendida como uma comunidade ou cidade do interior em que os músicos viveram ou visitaram. Desse modo, pode-se perceber a proposta do romantismo contracultural⁴⁷ de vida campestre, bucolismo e retorno às raízes, mas, principalmente, de trânsito constante entre campo e cidade, simbolizado pela estrada.

Os músicos Sá, Rodrix e Guarabyra trouxeram, por meio do *rock rural*, uma tentativa, dentre várias na música brasileira, de mostrar uma forma de representação da cultura do país. Inseridos na indústria cultural e compartilhando do fenômeno urbano, os artistas demonstram uma crítica urbana à modernização autoritária do período, com ideias bucólicas, de retorno ao campo, considerado puro e livre dos contrastes do capitalismo. Essas ideias fazem parte do romantismo do período, em sua vertente contracultural. Pelo olhar urbano que os músicos trazem em suas composições, verifica-se a crítica à sociedade do período, as aproximações com a contracultura, as influências do tropicalismo, numa forma de cantar a sociedade por meio do *rock*. Este trabalho permitiu também constatar que, a partir dos anos 1970, esse gênero de canção passa a fazer parte da música brasileira. Não um rock copiado ou importado, mas um *rock* brasileiro.

Pela análise de suas canções, percebe-se que os músicos se encontram entre o engajamento do nacional-popular e a aceitação da ditadura. Alexandre Saggiorato⁴⁸, por exemplo, ao analisar as bandas de rock dos anos 1970, demonstra o caráter transgressor desses músicos. Para o autor:

⁴⁶ Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, entre os meses de maio e junho de 2010.

⁴⁷ Conceito pelo qual se tenta mostrar as relações entre crítica romântica da sociedade do período e contracultura: pode-se afirmar que, nesse romantismo, pregava-se a vida em comunidade, o retorno à natureza, a ênfase na estrada, e criticava-se o isolamento social dos sujeitos, estabelecendo diálogo com a contracultura. Todos esses elementos são encontrados em várias composições do trio e da dupla aqui estudados. Cf. RESENDE, Victor Henrique de. *O rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970*. 143 f. (Dissertação em História) – Universidade Federal de São João Del Rei, Programa de Pós-Graduação em História, São João Del Rei, 2013.

⁴⁸ SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. 157 f. (Dissertação em História) – Universidade de Passo Fundo, Programa de Pós-Graduação em História, Passo Fundo, 2008.

[...] o rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontra-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém não seguindo os passos da MPB engajada, envolvida nos ideais da UNE, e sim comportamentalmente, com características subversivas de transgressão [...]⁴⁹

Trabalhando os grupos Casa das Máquinas, O Terço e Novos Baianos, Saggiorato destaca as atitudes e os comportamentos desses artistas frente à repressão do regime militar. Para o autor, nos anos 1970, “os roqueiros produziram durante o AI-5 uma música comportamental, com crítica aos valores tradicionais. Escreviam sobre a liberdade sexual, o uso de drogas e sobre a busca pela vivência em outro sistema.”⁵⁰

Analisando somente as letras das composições de vários grupos do período, Alexandre Saggiorato procura traçar o perfil contestador dessas bandas. Mostra o posicionamento político desses músicos e também tenta situá-los entre a esquerda militante e a direita conservadora:

[...] colocar-se à margem tornava-se também opção de alguns jovens para com os acontecimentos que marcavam o país e o mundo no período. Tornar-se livre e não atuante dos princípios sociais vigentes, era uma espécie de resistência ao regime, bem como de fuga e também de legitimação da própria cultura *underground*.⁵¹

Concorda-se com o autor sobre os valores e experiências contraculturais desses grupos, a fuga para o campo ou a fuga do espaço público e do regime repressor. Porém, no caso do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, pode-se constatar que não se tratava de um rock transgressor. Alexandre Saggiorato define, em sua pesquisa, o ato de transgredir que, conforme aponta em nota de rodapé, seria “um ato de desobediência, infração e violão às normas e condutas sociais do período em questão”⁵². O trio, por sua vez, não procurou transgredir as normas sociais, ou se opor diretamente contra o regime. Sua atuação não se tratou, portanto, de uma resistência à ditadura, nem de subversão, como aponta Saggiorato com relação aos outros grupos do mesmo período.

⁴⁹ _____. *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*, p. 24.

⁵⁰ _____. *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*, p. 22.

⁵¹ _____. *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*, p. 36.

⁵² _____. *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*, p. 14.

É mais pertinente considerar que as canções e vivências do trio Sá, Rodrix & Guarabyra constituem-se como vozes dissonantes, ou destoantes, do contexto em questão. Por meio de suas composições, em letra e arranjo, os artistas tratam do cotidiano das relações entre campo e cidade. Suas músicas, de forma sutil, retratam o processo de urbanização do país, as aproximações com a contracultura, a ideia de ‘fuga’, medo e ‘desilusão’ para com o regime político de exceção e, por fim, a condição dos indivíduos na modernidade brasileira.

Constata-se que, apesar e para além da ditadura, os músicos criticam os valores e a sociedade moderna do país, nos anos 1970. Eles estão à margem dos embates diretos contra a ditadura civil-militar e produzem uma música que combina vários elementos rítmicos, melódicos e harmônicos disponíveis, além de diversos instrumentos, incluindo a guitarra elétrica. Neste estudo, percebe-se que as canções do trio Sá, Rodrix & Guarabyra e da dupla Sá & Guarabyra não expõem elementos de resistência ou de embate direto contra a ditadura. Os músicos demonstram o desejo pela liberdade de cantar e buscam alternativas de modo de vida, dentro da modernização brasileira. Para tanto, utilizavam-se de elementos da própria modernidade – a guitarra elétrica, por exemplo – para cantarem e criticarem a sociedade em que se encontram, a partir de suas experiências na cidade e no campo.

Recebido em: 12/12/2013

Aprovado em: 05/02/2014