



Revista de História e Estudos Culturais

Janeiro - Junho de 2022

Vol. 19 Ano 19 n° 1

www.revistafenix.pro.br

ISSN 1807-6971

 10.35355/revistafenix.v19i1.1023

SONS DO SUBÚRBIO: INDÚSTRIA CULTURAL, *ROCK AND ROLL* E O NASCIMENTO DA CULTURA JOVEM NO ABC PAULISTA

SUBURBAN SOUNDS: CULTURAL INDUSTRY, ROCK AND ROLL AND THE BIRTH OF YOUTH CULTURE IN THE ABC PAULISTA REGION

Leandro de Souza*

 <https://orcid.org/0000-0003-0217-2618>
lecanza@yahoo.com

RESUMO: Este artigo tem como objetivo retratar os primeiros anos de “cultura jovem” na região do Grande ABC, por meio da análise do surgimento do *rock* como musicalidade associada ao lazer dançante e à indústria cultural. Partindo de fontes textuais (imprensa), fonográficas (álbuns) e registros de memórias (depoimentos, entrevistas, vídeos etc.), apresentaremos algumas trajetórias e mapearemos os principais espaços dessa sociabilidade que predominou durante as décadas de 1960-1970. Nas duas primeiras seções, sublinharemos as principais implicações dessa indústria cultural para o cotidiano regional (memória/identidade local), sua vinculação com a ideia de juventude e suas primeiras manifestações musicais. Nas duas partes finais, indicaremos suas variantes estilísticas e os desdobramentos institucionais mais significativos para a compreensão da relação entre a história dos processos culturais na região (história social) e as memórias em torno de alguns de seus personagens (músicos, produtores culturais, público, jornalistas etc.). Tais reflexões serão auxiliadas por trabalhos acadêmicos que interpretam o surgimento da cultura jovem e da indústria fonográfica brasileira a partir do quadro conceitual fornecido pela teoria crítica e suas derivações teóricas mais relevantes, destacadamente os *cultural studies*.

PALAVRAS-CHAVE: ABC paulista; pós-modernidade; cultura jovem; *rock and roll*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to retrace the early years of "youth culture" in the so-called "ABC Area", a suburban greater metro region of São Paulo, by looking at the emergence of rock as a musicality associated with recreational dancing and cultural industry. Using text (press) and phonographic (albums) sources and records of memories (testimonials, interviews, videos, etc.), some trajectories are presented with mapping of the key spaces of this sociability, which predominated during the 1960s-1970s. In the first two sections, the main implications of this cultural industry on daily regional activities (memory/local identity) are underscored, along with the idea of youth and its initial musical manifestations. In the last two parts, stylistic variants are indicated, in addition to the institutional outcomes most significant to understanding the relationship between the history of cultural processes in the region (social history) and memories concerning

* Doutor em história social pela PUC-SP, mestre em ciências da comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, bacharel e licenciado em ciências sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André. Realizou pesquisa de pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (FCL-Assis/FAPESP) e estágios na Universidad de Buenos Aires (FFyL/Cátedra Libre Teoría Crítica y Marxismo Occidental) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CéSor).

some of its characters (musicians, cultural producers, audience, journalists, etc.). Such reflections will be supported by works that interpret the emergence of youth culture and the Brazilian phonographic industry from the conceptual framework provided by Critical Theory and its most relevant theoretical derivations, especially the *cultural studies*.

KEYWORDS: ABC Area; post-modernity; youth culture; rock and roll.

JUVENTUDE SUBURBANA, MAS PERIFÉRICA

A chegada da indústria cultural ao Grande ABC ocupa um lugar de destaque em suas histórias e memórias, sempre associada às atividades desenvolvidas nos bailes dos clubes, nos cinemas de rua e nas rádios locais. Esse fenômeno pode ser observado tanto na historiografia quanto na literatura da região, de tal modo que nenhum de seus memorialistas ou pesquisadores pôde ignorá-lo: das descrições e estatísticas de Octaviano Gaiarsa (1968; 1991) às memórias de Walter Bevilacqua (1997), passando pela trilogia de recordações de José Bueno Lima (2010; 2010; 2011) e os trabalhos de Ademir Medici (1993). Retrospectivamente, e de maneira inicialmente genérica, podemos afirmar que essas formas de lazer e cultura promoveram um autêntico “corte” histórico-geracional, demarcando o início de um novo padrão cultural “jovem”, tal como já havia ocorrido na Inglaterra e nos Estados Unidos (HALL; JEFFERSON, 2003, p. 9-74), o qual servirá de base para a aparição não apenas do *rock* como modalidade de lazer dançante, mas das subculturas juvenis próprias ao segundo pós-guerra.

Se quisermos, portanto, compreender o sentido histórico do desembarque do *rock n' roll* no ABC paulista, será necessário analisar também os processos socioeconômicos mais gerais por que passou a região em meados do século XX. Após a chegada de grupos empresariais transnacionais, o semirrural subúrbio da borda do campo passou por uma intensificação de sua industrialização, de modo que os novos padrões produtivos trazidos lançaram a região no que havia de mais avançado no capitalismo da época. Essa situação gerada pela entrada de capitais industriais transnacionais fez com que a autêntica experiência “pós-moderna” que caracterizou o capitalismo do segundo pós-guerra se chocasse com um contexto regional que ainda não havia se modernizado completamente. Essa temporalidade multiestratificada conectou os centros urbanos locais a padrões culturais já estabelecidos em quase todas as metrópoles ocidentais, consubstanciando algo próximo daquilo que Ernst Bloch reconheceu no contexto alemão como sendo uma “contradição não-contemporânea” que frequentemente incide sobre a juventude das grandes cidades industriais (BLOCH, 1978, p. 95-116).

Essa teoria da assincronia (*Ungleichzeitigkeit*), assim como a importância concedida aos meios de cultura popular na condução da nação alemã ao nazismo, Bloch adquiriu com a leitura dos ensaios publicados por Siegfried Kracauer no final da década de 1920 (BLOCH, 1978, p. 23-35). Esse interesse pela “diversão” da classe trabalhadora, em particular das classes médias do período, esteve presente em quase todos os integrantes da Escola de Frankfurt e encontrou sua formulação mais detalhada em torno do conceito de “indústria cultural”, apresentado na obra *Dialética do esclarecimento*, em 1947. Se Adorno e Horkheimer falharam ao ignorar o conteúdo utópico que os produtos da indústria cultural necessariamente mobilizam (sua condição de efetividade), isso se deveu em grande medida à conhecida recusa adorniana à análise das obras que ele considerava menores, o que por si só não invalida o conceito enquanto descrição do aparato de funcionamento da cultura em sociedades capitalistas desenvolvidas (“sociedades administradas”). No entanto, deve-se observar que a definição pode ser limitadora e conduzir a falsificações se não for constantemente verificada pelas ocorrências concretas e testada pela análise imanente dos produtos culturais de que se fala. Dos autores ligados à teoria crítica, Kracauer foi sem dúvida alguma o que demonstrou maior familiaridade com a cultura seriada das massas, ao menos desde 1922 quando deu início a seus estudos sobre o romance policial (KRACAUER, 2010). Em 1926, finalmente, ele elaborou o conceito de “culto da distração” (*Kult der Zerstreuung*) que, no ano seguinte, foi complementado pela ideia de “ornamento da massa” (KRACAUER, 2009a) que, por sua vez, serviu de base para a posterior formulação adorniana¹.

A fim de caracterizar melhor o problema, adotaremos como ponto de partida a ideia de “indústria cultural”, cuja formulação tinha como objetivo designar esse aparato institucional responsável por organizar a “diversão no capitalismo tardio” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 109). A definição adorniana nos fornece, assim, o arcabouço conceitual para a compreensão das imbricações entre fetichismo da mercadoria e produção cultural, entre a lógica de produção capitalista e os objetos culturais², ainda que ela nada

¹ Sobre a importância histórica do conceito de “distração” em Kracauer, veja-se (SANTOS, 2011).

² Ao discutir a pertinência do conceito de “indústria cultural” para a compreensão da história da indústria cultural no Brasil, Esther Hamburger lembrou que o termo proposto por Adorno buscava capturar “o caráter industrial da produção artística na era da reprodução mecânica e eletrônica, detectando determinações estruturais que até hoje enformam produtos musicais, cinematográficos, televisivos etc.”, bem como indicar a tendência à concentração dos meios de produção cultural em grandes conglomerados corporativos oligopolistas (HAMBURGER, 2002). Nesse sentido, o conceito de “indústria cultural” representa tanto um “programa de pesquisa” como um “projeto de crítica” à modernidade e à reificação dela decorrente, uma vez que ele não apenas designa uma das principais engrenagens que caracterizam o processo de monopolização cultural, como descreve com precisão o funcionamento desse sistema de

revele sobre os objetos concretos dessa indústria. Essa definição foi revalidada por Adorno em diversas ocasiões nas décadas seguintes, como ao evocar os “produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 2005, p. 98), ou ao considerar as técnicas composicionais do *jazz* como “mecanismos que, na realidade, são parte integrante de toda a ideologia atual da indústria cultural” (ADORNO, 1983, p. 125).

A associação entre os conceitos de “indústria cultural” e “capitalismo tardio” em alguns de seus leitores, sobretudo em Fredric Jameson (2007b), originará a definição da pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio, em um registro não necessariamente negativo que foi adotado em larga escala pelos *cultural studies*³. Essa conceituação foi posteriormente problematizada pela tese do “pós-moderno” que antecede o “moderno”, levantada por Néstor Garcia Canclini (1990) a partir de Perry Anderson (1984), e que depois de desenvolvida deu origem a sua principal obra, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Um entendimento da pós-modernidade que o próprio Canclini reconheceu como análogo ao de Fredric Jameson e Andreas Huyssen⁴, mas enriquecido por pensadores periféricos como Beatriz Sarlo, Renato Ortiz, Roberto Schwarz, entre tantos outros. Esse conjunto de interpretações dos dispositivos que caracterizam a “indústria cultural” latino-americana (periférica) nos permite deduzir que, apesar de ser uma cultura musical de dimensões planetárias, o *rock* se desenvolveu de maneira bastante desigual a depender da localidade, o que também vale para seus desdobramentos institucionais e estilísticos, como poderemos observar.

Esse será nosso objetivo nas próximas páginas: percorrer os anos iniciais da cultura jovem na região do Grande ABC (décadas de 1960-1970), a partir da análise do surgimento do *rock and roll* como musicalidade relacionada ao lazer dançante e à indústria cultural. Para tanto, na primeira parte, mapearemos os espaços de sociabilidade criados por essa indústria que chegava, sublinhando suas principais implicações para o cotidiano regional. Na segunda parte, observaremos mais especificamente as manifestações relacionadas à música, em particular àquela que se associava midiaticamente à ideia de juventude. Por fim, nas duas últimas seções, indicaremos alguns desdobramentos

socialização que, ao moldar gostos e desejos, coloniza a esfera do lazer de modo a transformá-la em um prolongamento da esfera do trabalho.

³ Para uma melhor compreensão da relação entre indústria cultural, capitalismo tardio, Adorno e os *cultural studies*, veja-se (JAMESON, 2007a, p. 145-154) e (DIAS, 2007, p. 431-433).

⁴ No texto de 1990, Canclini menciona o artigo “Guía del pós-modernismo” (1984), mas a semelhança fica ainda mais evidente na coletânea *Modernismo después de la posmoderniad*, lançada apenas na Espanha (HUYSEN, 2010).

institucionais (memória) e estilísticos (estético) das quase duas décadas de investimentos culturais em torno do *rock* na região. Ou seja, depois de definidos os “lugares de memória” como um meio-termo entre memória coletiva e história social, será necessário explorar a “espessura temporal do espaço de experiência” para capturar a “contemporaneidade do não contemporâneo”, isto é, o trabalho do passado no presente, suas persistências e modos de incorporação (DOSSE, 2011, p. 06).

Essa divisão expositiva difere do percurso analítico que, a princípio, privilegiou a análise imanente dos registros “midiáticos” do período, a fim de respeitar o perfil mercadológico do objeto: fontes textuais (publicações na imprensa) e fonográficas (discos ou suas reproduções digitais); para só depois avançarmos sobre outros tipos de documentos/fontes. Foram inicialmente analisados 49 discos (24 deles gravados por artistas da região), uma centena de notas em jornais da época, alguns releases e poucas entrevistas. Essa escassez e superficialidade⁵ documental, revelada durante as consultas a acervos de instituições ligadas à preservação da memória do Grande ABC (entre fevereiro de 2017 e março de 2020), exigiu uma considerável ampliação metodológica, como, por exemplo, recorrer a documentação iconográfica (fotografias, capas de álbuns, cartazes etc.), a publicações de caráter retrospectivo (1980-2020) e à história oral (depoimentos coletados pelo próprio autor ou em registro audiovisual). Essa modificação procedimental também nos permitiu acessar coleções particulares de músicos e aficionados, parte delas digitalizada e disponível em páginas oficiais de artistas, sites especializados, blogs de fãs, grupos de memória entre outros.

Sem essa reunião heterogênea de fontes não seria possível uma recomposição mínima do contexto histórico, e seria ainda mais difícil estabelecer um quadro representacional do período (segundo seus personagens e testemunhas) que pudesse auxiliar nesse “mapeamento cognitivo” (JAMESON, 2007b, p. 79) da época. Por fim, este artigo é o resultado parcial da leitura desse conjunto de fontes à luz da bibliografia especializada, isto é, de livros, dissertações, teses e artigos acadêmicos que discutem alguns de seus temas, a saber: história e memória do ABC paulista, história da indústria cultural no Brasil, formação do mercado de consumo musical jovem na Grande São Paulo e a recepção local do *rock* como estética da vida cotidiana. Seus resultados se somam aos apresentados em trabalhos anteriores (AUTOR, 2018), (AUTOR, 2020a) e (AUTOR, 2020b) que, apesar

⁵ Referimo-nos a “superficialidade” no mesmo sentido que Kracauer se referia a “superfície” (p. ex. “sociologia de superfície”), uma definição de inspiração psicanalítica que, nas próximas páginas, nos servirá como contraponto aos enrijecimentos da visão adorniana que ignora todas as nuances envolvendo os objetos culturais considerados “menores” (cf. SANTOS, 2014, p. 69-142; 232-259).

da variação de objeto, integram o mesmo objetivo de compreensão dos processos culturais no território do Grande ABC durante a segunda metade do século passado.

CINEMA, RÁDIO E CLUBES

Estamos nos situando na “segunda onda” de modernização/internacionalização por que passou a região do ABC em menos de cinquenta anos. A primeira havia ocorrido com a chegada da indústria e dos imigrantes vindos da Europa na passagem do século XIX para o XX. Eram empresários, empreendedores, industriais, comerciantes, operários e demais trabalhadores que desembarcavam em busca de uma nova vida que havia sido negada aos negros no período pós-abolicionista. Esse momento pioneiro da moderna sociabilidade regional pode ser compreendido através da leitura do livro *O ABC dos operários: conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900-1950*, do brasileiro John French (1992; 1995). O livro discute o papel histórico dessa geração de imigrantes que começou como anarquista, criou seus sindicatos nos anos 30, foi perseguida, criminalizada e, por fim, rumou ao comunismo. Armando Mazzo, prefeito comunista eleito por Santo André em 1947, é o principal representante político desse percurso (MEDICI, 1999; CORREIA, 2015), ao passo que o “novo” Cine Teatro Carlos Gomes, na Rua Senador Fláquer, no centro da mesma cidade, é seu monumento *par excellence*.

Sua construção sinalizava que a região passava a adotar novos códigos culturais que vinham do estrangeiro. Como já foi dito, essa cultura chegava à região antes que os sistemas culturais modernos (literário, musical, plástico, dramático etc.) tivessem se consolidado. Mesmo um memorialista como Holando Lacorte, que concentrou suas lembranças entre as décadas de 1920-1940, não deixou de notar a importância das transformações começadas naquela época. O autor registrou na abertura de suas *Memórias de um andreense*: “Talvez por isso, pela pressa repentina desse crescimento é que os poetas e os cantores não tiveram tempo de fazer a valsa e o poema tradicionais” (LACORTE, 1985, p. 08). Quem operou esse corte foi, basicamente, o cinema.

Para sermos mais precisos, a própria experiência de “ir ao cinema” estava sendo profundamente transformada, de modo a atender aos novos padrões culturais que se pretendia firmar. Lembremos que, historicamente, as primeiras formas de projeção de filmes em salões fixos eram improvisadas, em algum casarão ou fábrica (*cf.* ARAÚJO, 1981). Assim funcionaram os primeiros cinemas da região, como o Cinema Paulista (1911) e o Cine Parochial (1912), respectivamente na Marechal Deodoro e no Rudge Ramos, em

São Bernardo. Não era muito diferente o Cine Theatro de Variedades Carlos Gomes, fundado em 1912, na Rua Conde Arnaldi (hoje, Rua Savino Degni).

Esse “novo” Carlos Gomes, erguido na Rua Senador Fláquer, em 1925, e que depois passou por sucessivas modificações, atendia a um anseio existente principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, para que os cinemas deixassem de ser apenas galpões para reunião de homens trabalhadores “e passassem a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização” (SCHVARZMAN, 2005, p. 154-155). A elitização da experiência cinematográfica transcendia, portanto, o perímetro abecedino, marcando o início do monopólio estadunidense concentrado nas grandes companhias de Hollywood, como Fox, Paramount, Universal e Metro. Essas mudanças tinham outra importante característica: a feminização do público, uma aspiração que suas casas de espetáculo passaram a espelhar.

Para manter as casas cheias, de modo a compensar as perdas decorrentes das novas barreiras econômicas e atitudinais, foi necessário ampliar o perfil do público investindo no consumo feminino. Criava-se, assim, uma nova categoria de consumidores na classe média urbana e branca. A história do Carlos Gomes segue esse *script* de adequação aos novos padrões mundiais desenhados a partir dos Estados Unidos: os cinemas se tornaram palácios ricamente decorados, com média de 500 lugares e com novos funcionários. Além do bilheteiro, do projetorista e do faxineiro, surgiam novas figuras, como o porteiro, o lanterninha e a vendedora de doces.

Outra prova desse requinte e *finesse* foi a tentativa de associar a cinematografia às artes mais antigas, como o teatro e a música de concerto. Na década de 20, em uma Santo André “faroeste”, que ainda não tinha suas principais igrejas, o Cine Teatro Carlos Gomes era o presságio de um mundo que estava prestes a se tornar realidade. Ele representava uma profunda mudança nos hábitos de seus cidadãos. A frequência de salas de cinema havia se tornado, definitivamente, um critério de distinção social, trazendo para a vida urbana uma série de novos códigos. Mas foi com a segunda onda de industrialização que tudo foi potencializado, o que se refletiu inicialmente em uma sucessão de novas salas de cinema. Após a inauguração do Cine Paraíso, no ano de 1956, Santo André possuía dez cinemas de rua que, juntos, proporcionavam “uma frequência anual de 1.900.000 espectadores, com a realização de 4.769 sessões” (GAIARSA, 1991, p. 328). Em 1960, 11 salas receberam 2.326.484 pessoas.

Os números impressionam ainda mais se considerarmos que, na época, o município contava com pouco mais de 200 mil habitantes. Em São Caetano e São

Bernardo, os números não andavam tão distantes, fornecendo-nos uma ideia, ainda que genérica, do início da década de 1960. Esse esplendor enxia os abecedinos de orgulho, por ser um bom indicativo de que ali também se desenvolvia riqueza e acumulava-se capital. O circuito cinematográfico do ABC paulista era, antes de tudo, uma demonstração de desenvolvimento cultural, de sofisticação e internacionalização dos hábitos, que acompanhava o ritmo do desenvolvimento industrial da região: o cinema se tornava o centro de uma nova lógica cultural trazida por um novo modelo de industrialização. Além dos cinemas, essa nova lógica cultural também esteve presente no estilo de vida que se levava nos clubes recreativos. O ABC tentava abandonar seu provincianismo para firmar uma identidade própria e adequada ao novo contexto.

Seguindo aquela diretriz de investir no consumo feminino, durante as décadas de 30 e 40, houve uma profusão de dramas, romances e comédias voltados às mulheres, como tentativa de amenizar a masculinidade que predominava nas salas de projeções, em meio a tramas de *western* ou filmes *noir*. Na década seguinte, 1950, seria a vez das comédias românticas e musicais tentarem agradar esse mesmo público (“*chick flick*”). Uma estética frequentemente associada ao que é “piegas”, “água com açúcar” ou “meloso”, que vinha de Hollywood na forma de rolos de filmes enlatados, mas que exercia uma verdadeira “pedagogia da sexualidade”, com grande poder de sedução e autoridade.

As práticas afetivas, sexuais e de gênero que o cinema representava acabaram prevalecendo como as mais legítimas e modernas nos países em que houve desenvolvimento de uma indústria cultural. Esse padrão normativo passou então a servir como critério para distinguir e classificar práticas e comportamentos, separando o que é “patológico” do que é “saúdável”, o que é “desviante” do que é “normal”, “impróprio” ou “adequado”, “perigoso” ou etc. (LOURO, 2008, p. 82). Particularmente nos anos 50, o cinema se empenhava na “volta ao lar” das mulheres, na esperança de recompor a estrutura familiar tradicional abalada pela guerra. O final feliz feminino era (e ainda é) sempre um bom casamento e a vida doméstica; um desfecho bem diferente do que se via nos filmes voltados ao público masculino, como o faroeste, que quase nunca terminava em “parzinho de amor”⁶.

Na mesma década de 50, a tentativa de ampliar o leque de espectadores atingiu os jovens daquela mesma classe média urbana branca, sem precisar mudar o pano de fundo

⁶ Mais atento às sutilezas da cultura de massas que seu amigo Theodor Adorno, como indicado na nota anterior, Kracauer transformou os pares amorosos dos filmes de sucesso (o “esplendor” das classes médias alemãs) em um dos grandes temas de suas pesquisas envolvendo a experiência cinematográfica, desde o pioneiro ensaio *As pequenas balconistas vão ao cinema*, publicado no *Frankfurter Zeitung*, em março de 1927 (KRACAUER, 2009, p. 311-326).

ideológico na definição dos papéis sociais de gênero. Para ser eficaz, essa estratégia impôs um repertório de fórmulas que deram início a um novo gênero (ou subgênero) cinematográfico: filmes de temática juvenil. Não se tratava mais apenas de fazer filmes voltados ao público jovem, como os tradicionais “capa e espada” (*swashbuckler*), mas de colocá-los como protagonistas de filmes. Uma considerável parcela dos filmes em cartaz na época dedicava-se diretamente ao retrato, definição e excitação da juventude, com a finalidade de cativar esse filão.

Entrava em cena um novo estilo de vida, que chegava associando *rock n’ roll* e rebeldia juvenil, como James Dean em *Juventude transviada* (1955), Marlon Brando em *O selvagem* (1953) ou obras como *Sementes da violência* (1955) e *Ao balanço das horas* (1956), todas muito comentadas na época. Posteriormente, nessa linha ainda viriam os filmes de Elvis Presley e *A primeira noite de um homem* (1967). No Brasil, o cantor Sérgio Murilo lançou sua carreira com o filme *Alegria de viver*, em 1958, um dos primeiros filmes brasileiros a divulgar o *rock* por meio de sua trilha sonora. Essa investida sobre o consumo jovem não poupou os clubes, suas sedes e festejos, que tiveram que se readequar aos novos tempos de “iê-iê-iê”. Saíam de cena as bandas e fanfarras, dando espaço aos conjuntos de jovens que, no embalo dos Beatles, tocavam guitarra e contrabaixo elétrico⁷.

Eram definitivamente novos tempos, que impunham um divertimento menos elitista (ao menos em seus códigos) e mais cosmopolita (ao menos em seus trejeitos). Por outro lado, essa diversão havia se tornado mais consumista. As novas modalidades de entretenimento doméstico (televisão, toca-discos e profissionalização do rádio) haviam implantado uma nova dinâmica cultural, ligada a grandes oligopólios transnacionais, o que afetou as identidades locais em seus espaços de convívio social. Os espaços urbanos estavam sendo redesenhados e os hábitos transformados de acordo com as necessidades desse novo modelo estabelecido pela indústria cultural que acumulava poderes e funções.

Na música, esse corte cultural promovido pelo consumo juvenil se deu com a chegada do *rock n’ roll*, ocorrida nos primeiros anos da década de 1960. Tentemos então localizar as primeiras formas de distribuição dessa cultura no espaço urbano regional, o que significa reconhecer seus resultados musicais mais relevantes e seus locais de atuação mais característicos. Se seguirmos um caminho semelhante ao que percorremos com as salas de

⁷ Para uma leitura detalhada do surgimento de uma cultura juvenil em torno do consumo musical roqueiro e sua importância para a cultura ocidental, em particular no que diz respeito à interseccionalidade existente entre as três principais “dicotomias modernas” (classe, raça e cidade-campo), consulte-se (CALDAS, 2008). Para uma atualização problematizadora da definição de “cultura jovem”, em confrontação com a ideia de “subculturas” advinda dos *cultural studies* (HALL; JEFFERSON, 2003) (HEBDIGE, 2002), veja-se (FREIRE FILHO, 2005).

cinema, veremos que o *rock* do ABC começou nos bailinhos dos clubes, com grupos de *rock instrumental* que depois se associaram ao *rock* balada e a cantores próximos daquilo que conhecemos como Jovem Guarda.

Um modo de vida estava sendo criado em clubes como Primeiro de Maio, Aramaçan, Ocara e Panelinha em Santo André; Odeon e Associação dos Funcionários Públicos em São Bernardo do Campo; e Esporte Clube S. Caetano, Clube Cerâmica, Monte Alegre, Vera Cruz, Teuto e Buso Palace em São Caetano do Sul. Cada vez mais os bailes dos clubes e o *footing* dos cinemas eram incrementados por novas variantes do lazer recreativo, do esporte e do consumo de símbolos culturais padronizados. Ao reunir as elites regionais em seus momentos de lazer, esses clubes funcionavam como espaço difusor de um novo estilo de vida que chegava pelos cinemas, rádios, revistas e jornais, incluindo alguns regionais como o *News Seller*. O lazer era progressivamente “colonizado”, “administrado”, por meio de entretenimentos tecnológicos e suas formas culturais características, tal como na definição da pós-modernidade como “dominante cultural”, consagrada por Fredric Jameson.

O crítico de arte e pesquisador José Armando Pereira da Silva confirma essa ideia de que “clubes e cinemas se instalam como principais referências para programas de lazer”, complementando outras iniciativas como a do suplemento literário “Best Seller”, do jornal *News Seller*, no qual o próprio José Armando trabalhou (SILVA, 2000 p. 229-237). Cada clube funcionava como uma sucursal da cultura transnacional anglo-americana, fazendo com que, de repente, os jovens da região começassem a ouvir The Electrons, The Snakes e Os Dinâmicos. Um tipo de diversão que incluía cerveja, *fernet* cola, cuba libre, *hi-fi*, ponches, martinis e vaca-preta (*ice cream float*), como nos filmes de Hollywood.

A CHEGADA DO IÊ-IÊ-IÊ

Não custa repetir que o fator mais importante para o sucesso desse tipo de música está relacionado com a difusão do entretenimento doméstico por meio de aparelhos eletrônicos. Entre eles, como já dissemos, estão os rádios, toca-discos, toca-fitas e televisores. Apenas como parâmetro, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos no Brasil cresceu 813% (DIAS, 2008, p. 56). Entre 1972 e 1979, a venda de fitas cassetes, uma novidade na época, subiu de 1 para 8,5 milhões de unidades por ano (DIAS, 2016, p. 215), ao passo que o número de domicílios com televisores subiu de 24% em 1970 para 56% em 1980. No mesmo intervalo, o número de residências com rádios passou de 59% para 76%, enquanto as vendas de discos cresceram 400% entre 1965 e 1972, não parando de

umentar até o Brasil se tornar o quinto no mercado mundial (DIAS, 2005, p. 216). A fabricação e venda de discos havia se tornado financeiramente relevante, por mais que essa ideia de uma cultura jovem que rompe com valores e identidades não fosse, de modo algum, uma novidade, estando presente no território brasileiro desde meados da década de 1950.

Em seus momentos iniciais, ainda na primeira metade dos anos 50, a “cultura jovem” e o “*rock n’ roll*” rondavam algumas poucas cabeças. Apenas uma pequena elite econômica e cultural, capaz de viajar para o exterior e/ou adquirir discos importados para seu desfrute privado, sabia do que se tratava. Foi a partir de 1955 que a indústria fonográfica brasileira demonstrou seu interesse pelo assunto, por iniciativa do Selo Continental, do Grupo Gravações Elétricas S.A. A gravadora designou Nora Ney, cantora de sambas-canções, para gravar pela primeira vez uma canção de *rock* em terras nacionais. A música escolhida foi “Rock Around the Clock”, arranjada pelo Sexteto Continental e com o título traduzido como “Ronda das horas”. Dois anos depois, foi a vez de Cauby Peixoto se aventurar pela novidade, gravando o primeiro *rock* composto no Brasil, “Rock and roll em Copacabana” (de Miguel Gustavo, pela RCA Victor, em 78 rotações).

Era uma importação tão forçada quanto improvisada, e que tinha objetivos claramente comerciais. Estava-se tentando criar uma cultura do *rock* antes da existência de roqueiros por aqui. Não havia espontaneidade, bastando reparar na idade dos músicos que se arriscavam na tarefa e compará-las com o que é esperado do *rock*. Cauby tinha 26 anos quando gravou “Rock and Roll em Copacabana”; Nora Ney havia completado 33 quando realizou sua gravação. A situação só foi contornada com a aparição de um ídolo jovem para o *rock* brasileiro, a paulistana Celly Campello, que estourou em 1959, aos 17 anos, com sua versão para “Studip Cupid” de Neil Sedaka.

Nos anos seguintes, não faltaram tentativas de reprisar o sucesso de Celly Campello por meio de cantoras como Sônia Delfino, Lilian, Waldirene, Rosemary, Martinha, Elisabeth, Vanusa e até mesmo Elis Regina. Havia uma visibilidade feminina nesses primeiros anos que jamais veremos se repetir no *rock* brasileiro, por mais que ela reforçasse papéis femininos pensados sob uma lógica masculina. Essa visibilidade foi veementemente rechaçada pelos grupos de *rock* que surgiram a partir dos anos 1970, quase todos exclusivamente masculinos⁸. Naquele mesmo ano de 1959, surgiria o primeiro

⁸ Sobre o protagonismo feminino na Jovem Guarda, veja-se (DANTAS; SANTANNA, 2017).

programa da TV brasileira dedicado ao *rock*: “Crush em Hi-Fi”⁹, na TV Record, apresentado por Celly e seu irmão Tony. O programa durou até 1962 (GROPPO, 1996, p. 171).

Atenta a essa tendência, a RCA Victor lança, em 1964, o disco *Rua Augusta*, de Ronnie Cord, explorando uma nova “moda juvenil” de amor à máquina, à tecnologia e à contravenção automotiva. Uma juventude já consciente do gozo que a adrenalina pode provocar e já carregada de um espírito de turma, ao estilo gangue de *playboys*. No mesmo ano, a RGE Discos lançou o compacto *Broto no Jacaré/Terror dos Namorados*, de Erasmo Carlos; e a Discos CBS lançou os LPs *É proibido fumar*, de Roberto Carlos, e *Quero você*, de Wanderléa. Nos três há um trabalho rigoroso de simplificação das estruturas musicais e poéticas, com a aquisição de uma dicção e um vocabulário jovem inéditos na história da música brasileira.

Sem essa adequação lexical que faltou aos predecessores não seria possível acompanhar o ritmo dos novos tempos, o que dificultaria o acesso ao público mais moço. Era preciso, por exemplo, acompanhar o novo ritmo amoroso dos jovens, que tinha pouco a ver com o amor romântico das canções de antigamente, ou mesmo com o amor bobo que permanecia no cupido de Celly. No amor da Jovem Guarda notamos a assimilação de uma malandragem ao estilo “Tremendão”, por mais que Roberto Carlos ainda falasse em “namoro com o broto no portão”. Essas são algumas das muitas camadas a que me referi em uma nota anterior: um movimento que se direciona ao mesmo tempo a adultos, adolescentes e crianças¹⁰.

Do ponto de vista temático, portanto, a linha divisória foi estabelecida em 1964, por Ronnie Cord, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, no estilo “gang de *playboys*”,

⁹ O trocadilho no nome do programa sintetiza bem as diferentes camadas culturais que envolviam aquelas músicas, comprovando que poucos objetos culturais são tão eloquentes para a compreensão da pós-modernidade quanto certas engenharias publicitárias. Nele há uma síntese de signos que expressa toda uma semântica nova: um novo padrão de consumo representado pelo *drink (hi-fi)* feito com refrigerante de laranja que tem o mesmo nome do amor arrebatador provocado pelo cupido (*crush*). Não bastando, o *drink* é homônimo ao sistema de som que estava se tornando sinônimo de entretenimento doméstico na América: “alta-fidelidade” (*high-fidelity*). Tudo em inglês, de modo a indicar a procedência do padrão tecnológico e cultural.

¹⁰ A percepção de que Jovem Guarda não era apenas um produto voltado a adolescentes parece ser consensual entre os que tomaram contato com o *rock* por meio dela, quando ainda eram crianças. João Gordo, vocalista da banda Ratos de Porão, destacou a importância do estilo para aquele contexto de infância, ao tratar do tema em sua autobiografia: “O pessoal hoje não tem ideia de como a Jovem Guarda foi radical pra época. (...) Era isso ou passar o dia ouvindo o Osvaldo Nunes cantando ‘Segura esse samba, não deixa cair’” (BARCINSKI, 2016, p. 29). Apesar de mais novos, Luiz Thunderbird (Devotos de Nossa Senhora Aparecida) e Gabriel Thomaz (Little Quail and The Mad Birds e Autoramas) também registraram essa investida sobre o público pueril, por meio da televisão, da publicidade e de suas músicas, como nos casos de “O Brucutu”, “Noite de Terror”, “Lobo Mau” e “Festa do Bolinha” (parceria com Erasmo eternizada pelo Trio Esperança) (THUNDERBIRD, 2018).

apresentando inclusive uma nova forma para o clássico duelo homossexual masculino que remonta à boemia romântica do século XIX. Essa fascinação automotiva, contraventora e aventureira foi crucial para a construção identitária idealizada para a Jovem Guarda. Nessa lógica de “racha” entre carros está uma replicação atualizada dos duelos de filmes de *bang bang* tal como descritos por Paul Virilio (2005): mais do que meros clichês, essas estratégias narrativas ou líricas desenvolviam uma ideologia social implícita.

Essa é a função social do “gênero” artístico: dar unidade a um conjunto de convenções e expectativas de determinados grupos sociais pelo agenciamento dos materiais artísticos. Observe-se também que os dois principais elementos do imaginário da Jovem Guarda não são simplesmente o *carro* e o/a *pretendente* heterossexual, mas dois fetiches específicos: a *adrenalina* e o *sofrimento* que podem estar associados a eles. O sucesso de público causado por essa nova estética musical e comportamental fez a TV Record investir em um novo programa voltado ao público jovem, agora comandado por Erasmo, Roberto e Wanderléa, e com um aporte publicitário e de moda vestual inteiramente novos. Todo esse investimento teve resultados imediatos, atraindo os olhares de músicos interessados naquele mercado que se abria.



Aproveitando-se de uma subcultura oriunda do *rock'n roll*, o programa [Jovem Guarda] lançava o novo “ritmo da juventude”: o iê-iê-iê (corruptela do ornamento vocal Beatles). Mais próximo das soporíferas baladas pop dos anos 1950 do que propriamente do criativo rock dos anos 1960, as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo “juventude transviada”: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua etc. Roberto Carlos sintetiza o “movimento” e logo explodiu como o maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos no Brasil (NAPOLITANO, 2007, p. 96).

Uma rebeldia domesticada, do tipo almofadinha delinquente, que era reflexo de uma potente alienação, despolitização e *superficialidade*¹¹. Se observarmos as letras, jamais perceberemos que o Brasil daquela época vivia uma ditadura militar, com censura, perseguição, prisões arbitrárias, torturas, esquadrões da morte, desaparecimento de pessoas e de corpos. Essa afirmação permanece válida por mais que encontremos uma citação do

¹¹ Essa relevância da “alienação” na definição dos fenômenos de “superfície”, como já mencionado, foi explorada por Siegfried Kracauer ao longo de quase toda sua produção “europeia”, desde seus primeiros escritos sobre o romance policial (KRACAUER, 2010) até sua apresentação definitiva como método em *Os empregados* (KRACAUER, 2009b), passando pelos ensaios que constituem *O ornamento da massa* (KRACAUER, 2009a). Em seu sentido mais geral, “superfície” é uma designação para todos os aspectos fugazes e para as ofertas populares da modernidade que surgem sem pretensão de profundidade espiritual, temporal ou de significado, dando início a uma metodologia que Carlos Eduardo Jordão Machado considerou uma antecipação do que “posteriormente se convencionou chamar de ‘estudos culturais’” (MACHADO, 2006, p. 59).

mesmo autor, Marcos Napolitano, por meio da qual ele manifesta uma visão menos crítica que a defendida por nós neste artigo¹². A visão que apresentamos aqui está mais próxima da estabelecida por Luiz Tatit em sua obra *O século da canção*: “Despido de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época ‘alienados’” (TATIT, 2004, p. 53). Sua única preocupação parecia ser o mercado fonográfico e a constante reafirmação de seu próprio sucesso junto a um público já cativo.

Na região do ABC, o melhor exemplo dessa adoção do “estilo jovem guarda” foi o cantor andreense Ed Carlos, então chamado de “Reizinho da Jovem Guarda” por ser apadrinhado de Roberto Carlos. Vindo da Vila Guiomar, Ed Carlos começou a cantar aos 13 anos de idade, ao participar do programa Jovem Guarda, ainda em 1965. Gravou o primeiro disco aos 16, começou a apresentar o programa Mini Guarda na TV Bandeirantes aos 17 (FREITAS, 1975) e encerrou a carreira aos 35 anos. Desde então, dedica-se ao ramo de churrascarias, por meio do restaurante Ed Carnes, no bairro do Cambuci, em São Paulo. Provavelmente devido a essa precocidade, sua obra expresse tão bem a polaridade artística que os interesses comerciais provocavam em um espírito jovem. Suas músicas dos anos 1960 oscilavam entre a euforia feliz do amor infanto-juvenil e a tristeza desoladora de seus incontáveis términos, afinal, esses eram os dois estados de espírito mais vendáveis no mercado fonográfico brasileiro no final daquela década. O então jovem cantor ficou definitivamente famoso ao lançar seu primeiro disco pela gravadora Fermata, em 1968, o qual continha sua versão para “Puppet on a string”, lançada meses antes pela cantora inglesa Sandie Shaw. O álbum vendeu, rapidamente, mais de 120 mil cópias.

Mantendo a dualidade que caracteriza o estilo, reencontramos ao longo de sua curta carreira a já mencionada lamentação pelo abandono, como em “Você me enganou” (“Jurou me amar / Você me enganou”) e “Meu aniversário” (“Hoje eu não quero ser triste, muito embora exista tristeza em mim”), as quais evidenciam a alta carga de narcisismo que move o “eu lírico” de suas canções (cf. CARLOS, 1968). Nos anos 70, Ed Carlos já dava sinais de cansaço, passando a compor e interpretar baladas “românticas” (cf. CARLOS,

¹² Textualmente, Marcos Napolitano afirmou, quase dez anos antes: “Nesse ponto cabe uma revisão histórica. É muito comum a opinião, muitas vezes presente na mídia, de que a ‘Jovem Guarda’ tinha a missão de despolitizar a música brasileira. Roberto Carlos & Cia, eram vistos pela juventude engajada como uma espécie de ‘agentes’ do regime militar, cantando ‘brotos’ e ‘carangas’ numa época de repressão política e radicalização revolucionária. Mas, de fato, o próprio ‘rei’ acabou se curvando às ‘marias’ e ‘carnavais’, temas tão caros à MPB” (NAPOLITANO, 1998, p. 99-100).

1974). Outras músicas, como “Eu não sabia que era tão feliz” (CARLOS, 1973), são egoisticamente deprimentes: “As horas tristes / pensando em você / sofrendo sem saber / se você pensava em mim”. Em uma entrevista de 2015 ao programa De Bem Com a Vida, da Rede Gospel, Ed Carlos resumiu sua carreira como uma superação de expectativas: “Na verdade eu queria ser conhecido, famoso, no bairro, na cidade onde eu nasci e eu nasci em Santo André” (CARLOS, 2015, 7’40”).

A mesma superficialidade sentimental revemos no início de carreira de Jerry Adriani. Nascido no Brás (São Paulo), Adriani se mudou ainda pequeno para a Vila Prosperidade, então bairro de Santo André e que só passou a pertencer a São Caetano em 1967. Em 1959, começou a estudar música nos conservatórios de Santo André e São Caetano do Sul e fez seu primeiro *show* em uma festa do Dia dos Professores, no Teatro Santos Dumont, em São Caetano. Conciliou os estudos de canto lírico com o grupo vocal The Condors e rapidamente aderiu ao *rock n’ roll* e formou o grupo Os Rebeldes. Em 1962 tocou na rádio Cacique e dois anos depois gravou seu primeiro LP, *Italianíssimo* (1964), seguido de um segundo álbum no mesmo ano (ADRIANI, 1964b). Com o sucesso de *Um grande amor* (1965), seu primeiro disco em português, Adriani assumiu o programa Excelsior a Go Go, na TV Excelsior de São Paulo. Pouco depois, entre 1967 e 1968, apresentou o programa A Grande Parada, na TV Tupi, mudando-se assim para o Rio de Janeiro (MEDICI, 2006, p. 56).

Do ponto de vista lírico, a ênfase de Jerry Adriani era a mesma empregada por Ed Carlos, mas ele direcionava seus esforços para a exibição de uma alteridade supostamente abnegada. Os nomes de seus discos ilustram bem isso: *Um grande amor* (1965), *Devo tudo a você* (1966), *Vivendo sem você* (1967), *Dedicado a você* (1967), *Esperando a você* (1968); todos repletos de versões de canções inglesas ou italianas. O já mencionado egoísmo masculino mais uma vez não deixa espaço para dúvida, como no singelo verso de “Quem não quer”: “você surgiu e eu quero você para meu bem”.

As músicas de ambos os cantores estavam voltadas a um público feminino, reproduzindo afetos e papéis de amor pregados pela indústria cultural: a ideia de que a felicidade está no par e tudo aquilo que já foi dito no início deste artigo. O destino da mulher continuava sendo constituir um par estável, exatamente o mesmo modelo insistentemente repetido pelo cinema, pelas revistas e pela mídia, contra a ideia feminista da mulher solteira e independente que começava a despontar na época. Por isso há tanto sofrimento, insegurança e sentimento de culpa por parte do sujeito lírico das canções. A dificuldade de Jerry Adriani para dialogar com a geração que lhe escutava é mais um

sintoma desses deslocamentos. Em alguns momentos, Adriani parecia ignorar a idade do público a que se dirigia, apesar de ter interpretado canções bem modernas como “Quem não quer” (de *Vivendo sem você*, 1967), que tem até elementos de *garage rock*.

O músico tentava se equilibrar entre duas gerações, a do público e a dos produtores (a dos jovens e a dos consagrados). Com apenas 20 anos, às raias da década de 70, Adriani soava “velho” se comparado ao que já havia sido feito por Ronni Cord e, principalmente, Erasmo e Roberto Carlos. O músico recorria frequentemente a construções como: “Quem já foi pilhéria aprende um dia a rir (...) É minha vez agora de caminhar também”. Ouça-se como outro exemplo a canção “És meu amor”, do mesmo disco, na qual o tenor vocaliza: “Eu sei que tu vais me deixar (...) jamais perder-te imaginei”. O próprio nome da canção é mais pedestre em inglês: “It’s for you”. Ouvimos algo semelhante em seu verso de maior sucesso (composto por Raul Seixas): “Doce, doce amor, onde tens andado, diga por favor”.

Na lírica, predomina o já referido tipo “desentendido”, um exemplar masculino velho conhecido dos sambas-canções. Ele está presente em incontáveis músicas de Adriani: “Está fazendo uma semana que sem mais nem menos eu perdi você / Mas não sei determinar ao certo qual foi a razão, meu bem vem me dizer”. Esses também são versos de seu maior sucesso, “Doce doce amor”, do LP *Pensa em mim*, de 1971, produzido por Raul Seixas, em uma época em que Adriani já estava plenamente estabelecido no Rio de Janeiro. Em outra anterior, “És meu amor”, do disco *Vivendo sem você*, o cantor entoava: “Eu sei que tu vais me deixar, mas a razão quero saber (...) Diz meu bem, o que foi que eu fiz?”.

A despeito da mentalidade um tanto retrógrada, e de certo anacronismo voluntário (retroativo) de nossa parte, havia muita modernidade naqueles álbuns, como na já citada “Quem não quer”. Ali está sintetizada a estética vocal criada por Adriani naqueles primeiros anos, um estilo que permaneceria atual por décadas, tornando-se nacionalmente conhecido nos anos 80 e 90, por meio de Renato Russo e algumas de suas derivações. No ABC, reencontraremos esse estilo de canto em Fábio Gasparini, líder da banda andreense Varsóvia (1985-1989).

Apesar do excesso de versões de músicas estrangeiras, muitas das características musicais de Adriani, assim como as de Ed Carlos, são as mesmas que definem o “clássico”: uma obra que referencia o futuro, algo que pode ser comprovado na clara ascendência dos sucessos da Jovem Guarda sobre as duplas sertanejas contemporâneas. A Jovem Guarda estava construindo um padrão de produção cultural que, com suas adaptações, funciona ainda hoje. Essa proximidade diz respeito a muitos aspectos, mas principalmente à forma e

à estrutura musical, à instrumentação, aos arranjos e às técnicas de estúdio, gravação e apresentações. Mas, acima de tudo, Jovem Guarda e sertanejo contemporâneo compartilham um mesmo *éthos*: um amor heterossexual, normativo e traiçoeiro. Por isso o sofrimento, o ressentimento, a mágoa e a decepção predominam sobre outras formas de afeto.

Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do *rock*. (...) Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de “brega” (DIAS, 2008, p. 59).

Em suas variações técnicas, estilísticas e temáticas, a Jovem Guarda se unia em torno do sofrimento conjugal, heterossexual e monogâmico, como podemos verificar nesses dois casos regionais. Havia uma reivindicação quase sempre egoísta nas canções elaboradas pelos seresteiros da guitarra elétrica, como se o sofrimento masculino fosse uma demonstração de amor autossuficiente frente a uma tipologia binária do feminino vinda dos filmes de Hollywood: a menina ingênua e a mulher fatal. Na Jovem Guarda essa divisão se polarizou entre a ingênua e a “íngrata”, uma dicotomia própria a um contexto machista em que palavras como “queridinha”, “lindinha”, “menina”, “baby”, “meu bem” eram mais do que frequentes. Estavam sendo criadas essas formas de tratamento do feminino que eram, basicamente, traduções de motivos estadunidenses para indicar que cada música é um “namoro” diferente, um amor diferente, sempre fugaz, volátil, líquido como as novas relações, mas devidamente hierarquizados por papéis pré-estabelecidos.

Quando pensamos essa distância geracional, que nos costumes indica o caminho para a separação entre o moderno e o pós-moderno, podemos dimensionar melhor a importância histórica desse *rock* “água com açúcar”, aparentemente ingênuo, comumente designado por “Jovem Guarda”. No domínio musical, ela demonstrou a importância de se ter instrumentistas qualificados acompanhado os astros, fazendo com que essa qualificação se tornasse um pré-requisito de acesso aos clubes, rádios, TVs, revistas, jornais e, claro, também ao público. Ela apresentou um modelo para essa adequação ao mercado que estava se formando. Jerry Adriani e Ed Carlos foram os principais representantes dessa primeira onda de artistas regionais inspirados pelo sucesso de baladas românticas com instrumentação de *rock*.

O ROCK DOS CLUBINHOS

Apesar de coerente, a narrativa apresentada até aqui foi basicamente “jovenguardista”, pois obliterou a importância do *rock* instrumental desenvolvido naquela mesma época, especialmente na grande São Paulo. Seguindo o exemplo das canções do período, nesse segmento musical também predominou o trabalho de interpretação e arranjo para um repertório internacional (*covers*), deixando a composição em segundo plano. Esse *rock* instrumental sessentista foi um movimento intenso e crucial para a formação dos primeiros instrumentistas de *rock* em todo o Brasil, e pode ser reencontrado em inúmeras cidades do país. Foi através desse estilo instrumental recém-saído do forno que o *rock* chegou ao ABC. O marco inaugural foi a fundação da banda The Electrons, em Santo André, por alunos do colégio Américo Brasiliense, em 1963 (BARBOSA, 2011). Segundo seu guitarrista, José Rolim, o grupo foi o primeiro a tocar em uma domingueira no clube Primeiro de Maio. Pouco tempo depois, dois integrantes da banda acabariam entrando em outro grupo, Os Dinâmicos, também de Santo André, que tocava *covers* de The Shadows e The Ventures. Tudo antes de se falar em “Jovem Guarda”.

The Electrons fazia parte de uma onda de grupos inspirados pela junção entre *rock* instrumental, *twist* e *surf music*, tendo como base discos de artistas estadunidenses e ingleses, como The Shadows, The Ventures, The Tornados e Duane Eddy. No Brasil, o primeiro grupo nessa linha a ser noticiado foi o paulistano The Jordans, que existiu entre 1958 e 1964. Dele saíam dois músicos, Manito e Mingo, que em 1963 formariam o também instrumental The Clevers (1962-1965), os primeiros a desenvolverem trabalho autoral (*Clever's surf*). Em 1965, o grupo mudaria o nome para Os Incríveis e passaria a adotar vocalizações, atingindo um enorme sucesso. O mesmo ocorreu com The Jet Black's (1961-1969, ex-The Vampires) e com Os Santos (fundado em 1965). Outros grupos importantes na época foram The Rebels (1959-1965), Bolão e Seus Rockettes (que, em 1958, gravou o pioneiro disco de *rock*, *Viva a brotolândia*), The Sparks (1964-), The Avalons (1959-1962) entre tantos outros, quase todos de São Paulo (cf. PAVÃO, 1989, p. 78-79).

Não era a primeira vez que jovens faziam música e eram reconhecidos por isso, mas era a primeira vez em que jovens faziam uma música jovem. E havia algo mais, estava sendo desenhada uma modalidade bem específica de juventude, uma juventude que fazia “apologia do sucesso individual e da prosperidade por meio do consumo”. Também vale mencionar que o conceito de “música jovem” é um conceito nativo, ou seja, que faz parte do repertório e do arsenal representacional dos próprios envolvidos naquela prática cultural. Evidentemente, além do consumo tecnológico, outros fatores prévios

contribuíram para o surgimento de uma cultura jovem, como foi o caso da expansão da educação secundária trazendo a noção de “pares” que se torna mais importante que a família na preparação do jovem para a vida adulta. Para uma fatia considerável de jovens da classe média branca urbana, “o entretenimento juvenil era uma possibilidade de distanciar-se tanto física quanto simbolicamente do universo parental” (PINTO, 2015, p. 15-17).

O porquê dessa necessidade de separação pode-se facilmente presumir a partir da própria gênese do conceito de “jovem” que, no Brasil, emerge como uma categoria eminentemente biológica, não cultural. Nos registros midiáticos da época, sua análise e descrição prescindiam do discurso nativo, limitando-se a uma explicação externa, o que indica a existência de mecanismos de invisibilidade, estruturais e estruturantes, nas modernas sociedades capitalistas ocidentais. Até a década de 70, o discurso sobre o jovem provinha quase sempre de psicólogos, médicos, cientistas e delegados. Dessa exterioridade proliferavam inevitáveis designações redutoras: garotos, molecotes, rapazolas, mocinhas, rapaziada, garotada, mocidade, adolescentes, *playboys* ou simplesmente jovens, sempre de modo homogeneizador.



A peculiaridade desse período de espera constituído pelos anos escolares faz com que as metas previamente estabelecidas e os papéis aí desempenhados não respondam às necessidades surgidas na personalidade dos adolescentes, que tendem, então, a formar grupos espontâneos de pares, nos quais possam elaborar essas respostas, que se tornam importante *locus* de geração de símbolos de identificação e de laços de solidariedade. Tais grupos podem ser pequenos conjuntos de amigos ou desenvolver-se como movimentos mais amplos, como é o caso dos movimentos estudantis (ABRAMO, 1994, p. 44).

A cultura jovem tem seu fundamento nesses grupos de pares, apoios que viabilizam a realização de descobertas, que instruem as atitudes estruturantes de uma nova identidade, o que torna a “condição juvenil” indissociável da separação social imposta pela instituição escolar no período de espera da vida adulta, isto é, enquanto espera para ingressar na vida produtiva, no mundo do trabalho. A juventude é, nesse sentido, um privilégio pré-funcional, pré-produtivo e provisório, no qual os jovens podem até mesmo desenvolver “uma relação de descompromisso com seu grupo de origem”. Por essa lógica de pares, a onda se alastrou com velocidade e não demorou até que despontassem grupos instrumentais de apoio para cantores que seguiam o exemplo dos paulistanos The Clevers, depois consagrados como Os Incríveis.

Esse foi o momento de aparição daquele *rock* instrumental ao estilo The Venture e The Shadows, que hoje é lido como uma aproximação da *surf music* e que marcou o

período. Um dos primeiros representantes do estilo foi a já mencionada banda The Electrons, fundada em 1963. Em meados daquela mesma década a banda originária Os Dinâmicos, também de Santo André, que tocava o mesmo tipo de covers (NOTA, 1966b). Os Dinâmicos se mantinham como um grupo instrumental (duas guitarras, baixo, bateria e, depois, órgão eletrônico), mas cantava sempre que necessário, inclusive realizando sofisticados arranjos a quatro vozes (NOTA, 1966a) (NOTA, 1967b).

Além de José Rolim na guitarra solo, o grupo contou com outros músicos como o baterista Marco Antonio Joares “Kaximbo” (Pai da Banda), Vagner Panarello (guitarra e voz) e José Alfredo Junta (contrabaixo) (NOTA, 1967a). Circularam por programas de rádio, TV, clubes e tocaram com todos os principais nomes da época. A banda se desfez em 1970, quando atuava na cidade de Santos com o nome de Organização Beat, o que ocorreu após uma sucessão de mudanças de formação. Ainda trabalharam como conjunto de estúdio para gravações, com o cantor e produtor Tony Campello (com o nome “Pães de Mel”) e foram ao programa NS Show (do cantor Eduardo Araújo), que reunia o “lado b” da Jovem Guarda, nos sábados da TV Excelsior. Ao longo da carreira, tocaram com Agnaldo Rayol, Ronnie Von, Martinha, George Freedman, Raul Gil, Carlos Gonzaga, Antônio Marcos, Joelma, Roberta, Marcos Roberto, Os Vips e Deni & Dino.

Podemos recompor parte da atmosfera sonora da época lembrando os usos de alavanca e o timbre repleto de reverbe nas guitarras, quase sempre em compasso 4/4. Outra marca já mencionada da música instrumental sessentista em sua fusão com a *surf music* e o *twist* é a presença do contrabaixo elétrico. É exatamente essa sonoridade que encontramos em músicas como “Tu e eu” de Jerry Adriani, que deixa clara a relação entre a Jovem Guarda baladeira e o *rock* surfista, principalmente inglês. A mesma sonoridade explorada por Roberto Carlos em “É proibido fumar” (1964) e que posteriormente assimilou o Hammond como diferencial característico do *rock* brasileiro dos anos 60. O Hammond lamentoso inaugurado por Lafayette no primeiro compacto de Erasmo, e consagrado em *Quero que vá tudo pro inferno* de Roberto Carlos, decretou o fim do saxofone no *rock* e se tornou um fenômeno mundial¹³.

Ainda assim, para obter êxito popular essa primeira forma de *rock* contou com o apoio de emissoras de TV e rádios, inclusive regionais; caso contrário, o sucesso de público seria impensável. Durante a década de 50, surgiram quatro emissoras de rádio na região do

¹³ Os órgãos eletromecânicos fabricados por Laurens Hammond foram inicialmente usados em igrejas, mas rapidamente foram apropriados por músicos de jazz e blues. No Brasil, Walter Wanderley e Ed Lincoln já os utilizavam na década de 1950. Lafayette foi o primeiro músico a aplicá-lo ao *rock*, sendo seguido por Deep Purple, Procol Harum e Uriah Heep.

Grande ABC que, direta ou indiretamente, ajudaram a fomentar essas novas práticas da indústria cultural: Rádio Clube de Santo André (1953), Rádio Emissora ABC (atual Rádio ABC, também de Santo André, 1953), Rádio Independência (São Bernardo, 1957), Rádio Cacique (São Caetano, 1958). Na Rádio ABC, por exemplo, havia o programa Brotomania, aos sábados, das 14h às 17h, com apresentações ao vivo de grupos da região. Já na Rádio Cacique rolava o programa Discoteca Para Brotos, apresentado por Nelson Robles, mas só com música gravada, sem apresentações ao vivo¹⁴.

A cultura do rádio era tamanha que um radialista, Oswaldo Gimenez, foi eleito prefeito de Santo André, pelo PRP, em 1959, e deposto em 1961, por meio do primeiro impeachment decretado pelo legislativo na história brasileira. Gimenez havia sido dono da Rádio Clube de Santo André (1954) e, posteriormente, da Rádio Panamericana, hoje, Rádio Jovem Pan. Tirante o malogro do radialista-prefeito, em 1964, a hegemonia radiofônica do *rock* tornava-se indiscutível: entre as dez músicas mais tocadas no país, quatro eram dos Beatles, intercaladas por “Rua Augusta” de Ronnie Cord, “Parei na contramão” de Roberto, a balada “Ritmo da chuva” de Demetrius e Rita Pavone em primeiro lugar com “Datemi un martelo”.

DA PSICODELIA ÀS TRILHAS SONORAS “INTERNACIONAIS”

Se, nos anos 60, Jerry Adriani e Ed Carlos faziam a linha jovem guarda ao lado de bandas de *rock* instrumental, nos anos 70 surgiria uma nova vertente puxada por Os Botões (1963) e Porão 99 (1967). Esse novo caminho terá consequências completamente diferentes, visibilizando outros conjuntos e músicos, como Equipe 4, Matchless, Porão 70, Os Fanáticos, The Golden Lions, The Mouth Bells, The Driving Guitars, The Jet Reds, The Flyers, The News, Os Falcões e Berimbrasas, boa parte deles registrados por (SOUZA, 2008, p. 74). Também existiram os grupos Os Comanches (depois, Os Cheyennes) e Teen Players que tocavam no programa Brotomania, apresentado por Roberto Spíndola (VARGAS; PERAZZO, 2007, p. 230).

¹⁴ Em seu estudo sobre as músicas que embalarão a aparição “das indústrias culturais” na região durante a década de 1950, Vargas e Perazzo detalharam como “o surgimento das emissoras de rádio na região veio prover um espaço midiático, ainda que de âmbito local, para a divulgação de intérpretes e compositores. Reforçou também um nicho das indústrias culturais ligado à canção, sua divulgação e seu consumo em uma região que iniciava um ciclo de transformações modernizantes” (VARGAS; PERAZZO, 2007, p. 204). Para aprofundamento a respeito desse processo de constituição das “indústrias culturais” musicais no ABC paulista das décadas de 1950 e 1960, consulte-se também (VARGAS; PERAZZO; PEREIRA, 2006) e (MEDICI, 2000).

Apesar da rivalidade entre os grupos¹⁵, não faltaram exemplos de interação entre os músicos, algo que pode ser facilmente comprovado pela semelhança e cruzamento de trajetórias profissionais e biográficas. Tomemos como novo exemplo o músico Carlito Sukorski, que fundou o grupo Os Fanáticos logo que aprendeu a tocar sua Gianinni Sonic (depois trocada por uma Snake). Juntaram-se a ele Osvaldo (bateria), José Luiz Marcelo (guitarra solo), José Luiz Miranda (guitarra base), Douglas (*crooner*) e Paulo Zago (contrabaixo). O primeiro *show* da banda foi no Clube Odeon, em São Bernardo, depois passaram por quase todos os clubes do ABC: Ocara, Sociedade Ítalo-Brasileira, Clube da Rhodia, Aramaçan, Primeiro de Maio, Churrascaria Rosas etc. (SUKORSKI, 2011). Em 1970, Carlito deixou o grupo e começou a trabalhar com Carlinhos Kalunga, também de Santo André, que tocava com o grupo Equipe 4, que, por sua vez, contava com Sergio Papagaio (guitarra solo), Isaac (baixo), Simone (bateria), Luis Santana (teclado) e Zorbha (Wilson Maziero, percussão) (LADEIA, 2013). Este último, Zorbha, havia sido músico do programa de auditório Brotomania. Esses cruzamentos de trajetórias são encontrados a todo instante, pois os lugares são os mesmos e os nomes se repetem, dando os indicativos necessários para o reconhecimento de uma “cena musical”¹⁶.

O panorama que gerou as primeiras “turminhas” de jovens da região era basicamente composto por esses grupos que ganhavam a vida tocando nas domingueiras de clubes e eventos similares. Com a diferença que, com a chegada da década de 70, surgiram novas influências, como o *hard rock*, a cultura *hippie*, o tropicalismo e o *rock* progressivo, que não levaram a uma ruptura total com o que existia antes, mantendo ativo de alguma maneira aquele movimento pendular entre experimentação e *rock*-balada. Como em “Let me go alone” ou em “One time for us”, ambas do Porão 99, lançadas pela RCA Victor em 1976 (*cf.* NOTA, 1979); ou então “Birds in my tree”, “Dear old Mrs. Bell” e “Why” do álbum *The Buttons* da banda The Buttons (ex-Os Botões). De todo modo, não havia dúvida de que o cenário começava a mudar. Por mais que os bailes dos clubes continuassem sendo financeiramente importantes, o repentino sucesso alcançado por

¹⁵ Marlene Leal, que frequentou os bailes andreenses entre meados da década de 1960 e início de 1970, em especial Ocara, Rhodia e Clube de Campo, afirmou em seu depoimento ao autor: “Naquela época tinha muita rivalidade, não entre os clubes, mas entre as turmas. Se você frequentava o programa do Ronnie Von, você não podia ir no programa do Ed Carlos; se você ia nos bailes dos Botões, então você não podia frequentar os bailes de não sei que outro, era assim... Não é que não podia, mas ficava sempre aquela coisa, aquilo de ficarem te olhando torto, cochichando de canto. Mas não tinha briga, nada disso naquela época, era mais provocação” (LEAL, 2020, 36’).

¹⁶ O sociólogo canadense Will Straw definiu a “cena musical” como uma “comunidade sonora”, isto é, uma “comunidade significativa” que tanto confere noções de pertencimento a seus participantes, quanto consolida essas noções como referenciais simbólicos normativos (STRAW, 1991, p. 368-388) (STRAW, 2004, p. 411-422).

grupos que praticavam um *rock* mais *hippie* e cênico, como Os Mutantes e, depois, Secos e Molhados, abria novas possibilidades.

Começaram a surgir novos nomes que, apesar de fazerem sucesso nos bailinhos, tocando todos os grandes *hits* da nova cultura comercial anglo-saxã, tateavam um novo mundo sonoro, com outras inspirações. Se o The Electrons surgiu no Américo Brasiliense, no mesmo ano de 1963, a The Snakes foi criada por dois amigos de ginásio e se aperfeiçoou na Escola de Ferramentaria da Mercedes-Benz, em São Bernardo do Campo. Tudo começou quando José Carlos González e Evandes Fernandes formaram uma dupla para tocar canções ao estilo Elvis Presley e Demétrius. Chegaram a se apresentar aos domingos no Salão do Padre, na Vila Bastos (Santo André), utilizando amplificador e violão elétrico emprestados.

Em pouco tempo Evandes passou a frequentar a Rua São Bento e comprou discos de bandas como The Ventures e The Shadows, até que conseguiu uma guitarra e começaram a tocar juntos as linhas de guitarra, alternando os solos e acompanhamentos. Para completar o grupo, convidaram Alaor, que estudava com Evandes na escola da Mercedes Benz e morava na Vila Califórnia, divisa entre a capital e o Grande ABC, onde tinha um vizinho baterista, Nelsinho (Nelson Gomes Leal), que depois integraria o Porão 99. Alaor começou tocando seu contrabaixo ligado em um aparelho *hi-fi* de sala até construir seu próprio amplificador. Começaram com o nome de The Snakes e se limitavam a fazer cover instrumental de The Ventures e The Shadows, tal como outros grupos. Nessa época, seu líder, González, inovou no uso do “distorcedor” de guitarra, a fim de imitar os pioneiros do *rock* instrumental anglo-saxão. Alaor foi o responsável por providenciar o pedal capaz de manipular a distorção que até então era obtida em um rádio gravador convencional.

A partir da beatlemania, eles começam a fazer música cantada e, após mudança na formação, passaram a se chamar Os Botões, iniciando um longo período de sucesso nos bailinhos e domingueiras do ABC. Devido ao eficiente trabalho do empresário João Simoni, o grupo tocava de quinta a domingo, das 22h às 4h da manhã. Uma prova de fogo performática e de repertório que era recompensada com “bolos de dinheiros” entregues aos domingos (MACLEAN, 2020, 36). Em paralelo a essa atividade, os integrantes do grupo foram desenvolvendo um bem entrosado *rock* psicodélico (meio *hippie*, meio progressivo) que ficou registrado em dois lançamentos da RCA em 1969: um compacto e um LP, ambos cantados em inglês. O depoimento retrospectivo de Carlos González é bastante ilustrativo:

Tinha um amigo nosso, o Dorival Marcos, que era amigo do Nelson Robles, locutor da Rádio Cacique, de São Caetano. Ele gravava na RCA Victor e levou a gente para gravar lá. Ele era sócio do Buso Palace [clube em São Caetano]. Ele levou a gente num dos intervalos da gravação dele para a gente fazer um teste. Nós pusemos os três microfones na frente, a bateria e gravamos o teste. A música chamava *Whispering* e do outro lado *25 Milles*. Esse *25 Milles* era uma música de negão. Depois, quando fomos para um estúdio de verdade, nós não conseguimos gravar melhor, então foi lançada a gravação ao vivo, sem dizer que era ao vivo. Esse disco saiu com essas duas músicas em 1969. Era um compacto e foi sucesso no Brasil todo (VARGAS, PERAZZO, 2008, p. 230).

Logo após as gravações, Alaor decidiu deixar o grupo para seguir como empresário do ramo de fabricação de instrumentos (com a Snake de São Caetano do Sul) e, depois, de amplificadores e alto-falantes (com a Ookpik). O guitarrista mais novo da trupe, “Carlinhos” Alberto de Souza, assumiu então o baixo. No ano seguinte, foi a vez de trocarmos de baterista, entrando Mário Franco Thomaz. Finalmente, em 1973, os integrantes decidem tentar o estrelato e passam a compor baladas românticas em inglês, assinadas como “Dave Maclean”, nome artístico assumido por Carlão, e que lhe rendeu considerável sucesso. Gravam um LP pela gravadora Top Tape, mas o êxito veio com o *single* “Me and you”, lançado pela Som Livre como tema da novela *Os ossos do barão*, transmitida pela Rede Globo naquele ano¹⁷. “E quem pôs o nome Dave Maclean foram eles também. (...) Quando apareceu o disco ele apareceu na nossa mão já com nome e tudo, porque a gente gravou tudo com cachê e tal” (MACLEAN, 2020, 53’).

Em 1974, novas mudanças na formação, entrando Mario Testoni nos teclados e João Alberto (ex-Porão 99) no baixo. Com essa formação gravaram o compacto com a música “We Said Goodbye” (1974), outro enorme sucesso que levou Carlão a investir sozinho na marca Dave Maclean, desta vez pela RCA. Depois de dispensados, Mario Testoni e Mário Franco Thomaz se juntaram ao Casa das Máquinas para gravar *Lar de maravilhas* (1975). Pouco depois foi a vez de João Alberto entrar para o mesmo grupo. No final da década, Marinho Testoni e João Alberto ainda iriam para o Pholhas,

¹⁷ A socióloga Márcia Tosta Dias pesquisou o impacto dessa relação entre a Rede Globo e a indústria fonográfica por meio da gravadora Som Livre, criada em 1971 (DIAS, 2005). Segundo a autora, em 1977, portanto em menos de uma década, a gravadora se tornou líder de mercado, ficando à frente de poderosas como Phonogram, Odeon, CBS e RCA. “Em termos de porcentagem de participação no mercado, em 1979, temos a seguinte distribuição: Som Livre, 25%; CBS, 16%; PolyGram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental, 4,5% cada uma; Fermata, 3%; EMI-Odeon, 2%; K-Tel, 2%; Top Tape e Tapeçar, 1% cada uma; outras, 11%” (DIAS, 2005, p. 221). A explicação para o fenômeno, além da concentração de diferentes mídias e terceirização de serviços que já existiam nos grupos internacionais, está na oportunidade estética permitida pela associação entre envolvimento emocional por meio das imagens nas novelas e lançamento de novos hits e tendências. Além, evidentemente, da inserção publicitária gratuita que nenhuma concorrente jamais poderia acompanhar.

respectivamente em 1977 e 1978. Já o ex-guitarrista e ex-baixista, Carlinhos, também partiu para a carreira “internacional”, adotando o nome de “Paul Denver”, lançando sucessos como “Rain and Memories” (1975), “Children” (1978) e “Dreams” (1980). Posteriormente, seguiu os passos de sua irmã, Cidinha (Maria Aparecida de Souza, das Harmony Cats), e passou a atuar como corista de estúdio para artistas como Raul Seixas, Gilberto Gil, Tim Maia, Benito de Paula, Wando, entre tantos outros (BARCINSKI, 2019, Ep. 5).

Outro caso notável foi o do grupo Os Enigmas (a depender da referência, Enigma), de Ribeirão Pires, que contava com o guitarrista Pepeu Gomes, o baixista Pedro Baldanza, o baterista Odair Cabeça de Poeta e o guitarrista francês Jean. Essa formação dos Enigmas chegaria a acompanhar os Novos Baianos em seus *shows* de 1970 na Bahia, mas não sem antes obrigá-los a passar um tempo no ABC paulista, em Ribeirão Pires (FAGUNDES, 2015) (MACHADO, 2011). Após essa experiência conjunta, a banda não duraria muito, o contrabaixista Pedro Baldanza formaria o grupo progressivo Som Nosso de Cada Dia, antes de embarcar em uma carreira de sucesso acompanhando astros da MPB nos anos 80: Elis Regina, Gal Costa, Chico Buarque, Raul Seixas etc. Odair integraria o grupo Capote e depois trabalharia com Tom Zé (VARGAS, PERAZZO, 2008, p. 230).

Nestes últimos parágrafos, foram mencionados alguns dos músicos mais importantes de um *rock* brasileiro caracterizado pelo experimentalismo e transgressão, em uma demonstração de que, por mais que as bandas ganhassem a vida nos bailes, muitas delas também estavam engajadas na busca de uma sonoridade inovadora, menos convencional do que aquela oferecida pela Jovem Guarda, e já distante daquela atmosfera caribenha dos primeiros anos dos 60. Mas não exageremos, pois essa experimentação em alguns casos durou pouco, e logo desaguou no mais convencional “romantismo internacional” que se poderia imaginar, bem ao gosto dos selos Cash Box (da gravadora Copacabana) e Young (da RGE Fermata). Apesar da indiscutível qualidade e profissionalismo dos músicos de que falamos, nem todos se comportaram do mesmo modo quanto ao gerenciamento de seus rumos profissionais.

Ainda assim, enquanto as baladas não vieram, predominou o “barulho”, o “peso”, por meio de uma instrumentação que era basicamente a mesma da década anterior, mas aplicada musicalmente de modo denso e virtuosístico. Músicas como “Slow Down” e “Free World”, do LP do The Buttons, parecem ter sido inspiradas no que Deep Purple e Led Zeppelin vinham fazendo. Essa breve somatória de nomes não apenas evidencia que existem diferentes tradições de *rock* no ABC paulista, mas destaca a importância assumida pelo lazer dentro da lógica cultural “pós-moderna”. Apesar das divergências estilísticas

que distanciavam os grupos e suas fases musicais, havia um eixo comum que articulava o rock instrumental 60' de grupos como The Electrons e Os Fanáticos; o iê-iê-iê beatlemaniaco de Os Botões e Os Dinâmicos; a jovem guarda de Ed Carlos e Jerry Adriani; a psicodelia do The Buttons; o experimentalismo pós-tropicalista dos Enigmas, o *hard rock* atualizado do Porão 99 e as baladas de Dave Maclean e Paul Denver. Essa articulação se deu à revelia das bandas, decorrendo das estratégias empresariais dos clubes em sintonia com as tendências de lazer/consumo jovem criadas por gravadoras, rádios, emissoras de TV, jornais, revistas etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Organizar o tempo fora da esfera da produção por meio da ação da indústria cultural tornou-se essencial ao funcionamento do capitalismo no segundo pós-guerra, o que enredou o advento da “juventude” como categoria social. Ao criar a ideia de “lazer”, a indústria cultural passou a “administrar” também a vida privada pós-moderna e seus processos de identificação, priorizando sua ação sobre os jovens¹⁸. Os grupos musicais de que falamos neste artigo estão diretamente ligados a esse novo estágio da vida social e do mercado musical internacional, por mais que seu movimento fosse territorialmente limitado e projetualmente provinciano. Essa ingerência da “modernidade tardia” globalizada na integralidade do tempo social, abalando as identidades locais, foi responsável por desencadear processos sucessivos de deslocamento dos sujeitos¹⁹, os quais tentamos de alguma maneira discutir ao longo deste artigo, tendo como base os registros musicais, jornalísticos e depoimentos de alguns de seus personagens e testemunhas.

Falamos de uma época “primitiva” da indústria fonográfica nacional, trabalhada com velhos métodos, algo só modificado na década seguinte, com o surgimento do “Rock BR” de grupos como Ultraje a Rigor, Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e congêneres. Apenas nesse momento a indústria da música rompeu com aquele formato mais antigo (e caro) dos *casts* estáveis das gravadoras, que a Jovem Guarda

¹⁸ O sociólogo Ricardo Musse destacou que, em 1969, Adorno reconheceu a mercantilização do lazer própria ao capitalismo tardio como responsável por desencadear formas de “controles sociais suplementares” que, por sua vez, impulsionam a racionalização dos procedimentos de administração do tempo livre (MUSSE, 2016, p. 123).

¹⁹ Analisei com maiores detalhes alguns dos impactos da chegada da indústria cultural na região do ABC, a partir da década de 1950, no livro *A cidade dos pinguins: Santo André, memória e esquecimento* (AUTOR, 2020a) e, de modo ainda mais específico, em artigo sobre o surgimento da subcultura *heavy metal* na região (AUTOR, 2020b).

manteve até o seu final²⁰. O aspecto positivo dessa manutenção havia sido a garantia de um diferencial na qualidade musical, o que como vimos ressoou no *rock* progressivo que lhe sucedeu. Por outro lado, esse formalismo foi responsável por manter a “cena” fechada em sua dependência com relação aos eventos nos clubes, dificultando o surgimento de uma institucionalidade musical roqueira capaz de oferecer uma alternativa para os músicos.

Ainda assim, o *rock* que analisamos simbolizou bem a incompatibilidade ou conflito cultural estabelecido entre essa cultura internacional-popular (e sua estética) e as musicalidades nacionais e suas formas de representação. No ABC, como alhures, o *rock* surgiu como um referencial identiário mais étnico e de gênero do que nacional/regional, apresentando-se como corolário de uma reestruturação produtiva global requerida pela transnacionalização das economias nacionais. De um ponto de vista antropológico, no entanto, não percebemos nenhuma alteração significativa nos grupos sociais que já frequentavam esses clubes e festas antes da chegada do *rock*. Também não houve nenhuma grande mudança quanto às normas de comportamento social ou familiar. Pelo contrário, o efeito cultural inicial foi o de fornecer uma nova roupagem a antigos conteúdos, uma renovação na esfera do divertimento cultural e do consumo que se efetivou por meio de uma versão diluída do *rock* da época, feita de branco para branco.

O grupo social continuou sendo basicamente o mesmo, diminuto, mas a cultura que o animava mudou, atualizou-se. O *rock* viabilizou um conjunto de práticas e instituições que conferiu realidade a uma tentativa de ruptura cultural, de ruptura com a “comunidade imaginada” para as nações e, conseqüentemente, para as dimensões locais. Com o pós-moderno global representado pelo *rock*, mas não só por ele, a interseccionalidade (classe, gênero, raça, idade, território etc.) que havia sido neutralizada pelas “comunidades imaginadas” reaparece suscitando novas “identidades partilhadas” (HALL, 2015, p. 42). Apenas o *rock* foi capaz de operar esse “corte” tão desejado pela indústria cultural, apenas ele foi capaz de criar uma cultura jovem quase que exclusivamente em torno do consumo de música, por mais que não tenham faltado outras tentativas. Essa foi a dupla motivação de a Jovem Guarda ter se apropriado do *rock* na sua conjugação com

²⁰ Em seu estudo sobre a mundialização da indústria fonográfica brasileira, Marcia Tosta Dias desenvolveu uma fecunda discussão contra (GROPPO, 1996) acerca da reverberação do movimento *punk* na organização do consumo juvenil. A autora reconhece a música *punk* como parte de um movimento cultural que, ao se basear no *Do it yourself*, redefine as relações de produção musical, algo rapidamente apropriado pelas grandes gravadoras, criando assim a condição de possibilidade para um *rock* simples e barato (DIAS, 2000, p. 86-92). Essa leitura da captura comercial do movimento, resultante de sua “sociologia da música gravada”, não só foi confirmada em trabalhos posteriores (DIAS, 2014) (DIAS, 2015, p. 43), como consona outros estudos sobre culturas urbanas e territorialidades musicais, tais como os desenvolvidos por Dick Hebdige (2002, p. 68), Stacy Thompson (2004, p. 122) e Gérôme Guibert (2002, p. 27-44).

as baladas românticas tal como analisamos. Em primeiro lugar, desejava-se renovar o público consumidor de discos e, em segundo lugar, objetivava-se operar um corte geracional para interromper a tradição existente e começar uma nova, própria.

REFERÊNCIAS

DISCOGRAFIA:

- ADRIANI, Jerry. **Italianíssimo**. LP, vinil, CBS, 1964a.
- ADRIANI, Jerry. **Credi a me**. LP, vinil, CBS, 1964b.
- ADRIANI, Jerry. **Um grande amor**. LP, vinil, CBS, 1965.
- ADRIANI, Jerry. **Devo tudo a você**. LP, vinil, CBS, 1966.
- ADRIANI, Jerry. **Dedicado a você**. LP, vinil, CBS, 1967.
- ADRIANI, Jerry. **Vivendo sem você**. LP, vinil, CBS, 1967.
- ADRIANI, Jerry. **Esperando você**. LP, vinil, CBS, 1968.
- ADRIANI, Jerry. **Jerry Adriani**, LP, vinil, CBS, 1969.
- ADRIANI, Jerry. **Jerry**, LP, vinil, CBS, 1970.
- ADRIANI, Jerry. **Jerry Adriani**, LP, vinil, CBS, 1971.
- ADRIANI, Jerry. **Pensa em mim**, LP, vinil, CBS, 1971.
- BOTÕES. Os. **Os Botões**. Compacto simples 7", vinil, RCA Victor, 1969.
- BUTTONS, The. **The Buttons**. LP, vinil, RCA Victor, 1969.
- CARLOS, Ed. **Ed Carlos**. LP, vinil, Fermata, 1968.
- CARLOS, Ed. **Ed Carlos**. LP, vinil, CBS, 1973.
- CARLOS, Ed. **Ed Carlos**. LP, vinil, Okeh, 1974.
- CARLOS, Ed. **Juro que te amo**. LP, vinil, Okeh, 1975.
- DENVER, Paul. **Rain and Memories**. Compacto 7", vinil, Young, 1975.
- DENVER, Paul. **Children**. Compacto 7", vinil, Young, 1978.
- DENVER, Paul. **Dreams / Everything's for you**. Compacto 7", vinil, Continental, 1980.
- MACLEAN, Dave. **Dave Maclean**. LP, vinil, RCA Victor, 1973a.
- MACLEAN, Dave. **Os ossos do barão**. LP, vinil, RCA Victor, 1973b.
- MACLEAN, Dave. **We Say Goodbye**. Compacto 7", vinil, RCA Victor, 1974.
- PORÃO 99. **Let me go alone / One time for us**. Compacto 7", vinil, RAC Victor, 1976.

PUBLICAÇÕES:

BARBOSA, Sidney. The Electrons. **Minha vida de músico**: bandas em que toquei e as de meus amigos. 19 jun. 2011. Disponível em: <<http://surfrock-rolim.blogspot.com/2011/06/the-electrons.html?view=timeslide>> Acesso em: 23 mai. 2021.

FAGUNDES, Ariel. O louco som do Leifs: Pepeu Gomes pré-Novos Baianos. **Noize**. 26 jan. 2015. Disponível em: <<https://noize.com.br/compacto-leifs-pepeu-gomes-jorginho-gomes-antes-do-novos-baianos-psico-br-fabricio-bizu/#1>> Acesso em: 23 mai. 2021.

FREITAS, Rogaciano de. Roberto Carlos recomenda Ed Carlos. **Amiga**, n. 210, 23 mai. 1975.

LADEIA, Renato. Carlinhos Kalunga, um músico “tudo de bom”. **Web Artigos**, 30 jan. 2013. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/carlinhos-kalunga-um-musico-tudo-de-bom/103285/>> Acesso em: 23 mai. 2021.

MACHADO, Mairon. Maravilhas do mundo prog: Som Nosso de Cada Dia – Sinal de paranoia [1974]. **Consultoria do Rock**, 22 set. 2011. Disponível em: <<http://consultoriadorock.blogspot.com/2011/09/maravilhas-do-mundo-prog-som-nosso-de.html>> Acesso em: 23 mai. 2021.

MEDICI, Ademir. Jerry Adriani: toda a formação em São Caetano. **Raízes**, São Caetano do Sul, Ano XVIII, n. 34, p. 55-60, dezembro 2006.

NOTA. Bossa jovem: Os Dinâmicos. **New Sellers**, Santo André, out. 1966a.

NOTA. Baile no Clube Panelinha. **New Sellers**, Santo André, nov. 1966b.

NOTA. Estes são: Os Dinâmicos. **Melodias**, ano XIV, n. 112, jan. 1967a.

NOTA. Ocara no Balanço da Flor com Os Dinâmicos. **New Sellers**, Santo André, 17 out. 1967b.

NOTA. Um grupo de confiança. **Música**, out. 1979.

SOUZA, Ricardo Martins de. Surf music: a eterna onda dos anos 60. **Raízes**, São Caetano do Sul, Ano XX, n. 37, p. 72-75, julho 2008.

VARGAS, Heron; PERAZZO, Priscila Ferreira; DONATO, Rita. O desenvolvimento musical do ABC na década de 1950. **Raízes**, São Caetano do Sul, Ano XVIII, n. 33, p. 66-71, julho 2006.

VÍDEOS:

BARCINSKI, André. **História secreta do pop brasileiro**, 1ª temporada, 8 episódios, Brasil, 2019.

CARLOS, Ed. **Homenagem – Ed Carlos (Entrevista)**, De Bem com a Vida, 2015, 17'24". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4PSLfe39pMo>> Acesso em: 23 mai. 2021.

SUKORSKI, Carlito. Banda **Os Fanáticos por Carlito Sukorski**. 3min., 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hzOXKe-Rb5Y>> Acesso em: 14 jan. 2021.

THUNDERBIRD, Luiz. **Jovem Guarda – Music Thunder Vision** (Entrevista com Gabriel Thomaz). 46 min., 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KCp6VhIQi5I>> Acesso em: 23 fev. 2021.

DEPOIMENTOS:

LEAL, Marlene. **Depoimento** ao autor, Santo André (112 min.), em 6 de março de 2020.

MACLEAN, Dave. **Depoimento** ao autor, via chamada de áudio gravada (84 min.), em 31 de maio de 2020.

BIBLIOGRAFIA:

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialectic of enlightenment: philosophical fragments**. Trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

ADORNO, Theodor W. **Prisms**. Trad. Samuel Weber; Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1983.

ADORNO, Theodor W. **The culture industry: selected essays on mass culture**. Trad. Anson G. Rabinbach *et. al.* London; New York: Routledge; Taylor and Francis e-Library, 2005.

ANDERSON, Perry. Modernity and revolution. **New Left Review**, vol. 144, n. 1, mar.-apr. 1984. Disponível em: <<https://newleftreview.org/issues/i144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>> Acesso em: 28 ago. 2020.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

AUTOR. A memória redesenhada: aspectos extrapatrimoniais do Corredor Cultural Andreense. **Projeto História**, São Paulo, v. 62, p. 50-79, mai.-ago. 2018.

AUTOR. **A cidade dos pinguins: Santo André, memória e esquecimento**. Santo André: Estranhos Atratores, 2020a.

AUTOR. Cartografias da cultura underground: O surgimento da subcultura *heavy metal* no ABC paulista e os deslocamentos da identidade suburbana. **História Revista**, vol. 25, n. 3, p. 232-256, 2020b. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/65668>> Acesso em: 24 fev. 2021.

BARCINSKI, André. **João Gordo: Viva la vida tosca**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

BEVILACQUA, Walter. **E o nome dela?** Crônicas reais de um tempo em que Santo André também fabricava lança-perfumes. Santo André: Diário do Grande ABC, 1997.

BLOCH, Ernst. **Héritage de ce temps**. Trad. Jean Lacoste. Paris : Payot, 1978.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura da juventude de 1950-1970**. São Paulo: Musa, 2008.

CAMPOS, Fernando Carneiro de. **Hits Brasil: sucessos “estrangeiros” made in Brazil**. Joinville: Clube de Autores, 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO Ana Maria de Moraes (Org.) **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial, Unesp, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. Ed. 8 reimp. São Paulo: Edusp, 2019.

CORREIA, Luiz Eduardo. **A viagem interrompida: A aventura comunista na Santo André da década de 1940.** São Paulo: Fundação Mauricio Grabois, Editora Anita Garibaldi, 2015.

DANTAS, Marcelo; SANTANNA, Marilda. O mercado cultural e o protagonismo feminino: a música da Jovem Guarda. **RIGS: revista interdisciplinar de gestão social**, vol. 6, n. 3, p. 77-93, set.-dez. 2017.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Marcia Tosta. Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITTO, Valério Cruz; BOLAÑO, César R.S. (Org.). **Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder.** São Paulo: Paulus, 2005, p. 214-226.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria cultural. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007, p. 431-433.

DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: EL FAR, Alessandra; BARBOSA, Andrea; AMADEO, Javier. **Ciências sociais em diálogo. 2 – Sociedade e suas imagens.** São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 77-100.

DIAS, Marcia Tosta. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. **ArtCultura**, vol. 17, n. 31, p. 39-55, jul.-dez. 2015.

DIAS, Alexandre Henrique Cavichia. A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem: Jovem Guarda e MPB, tensões e desacertos. **Escritas**. vol. 8, n. 2, p. 209-228, 2016. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/2503/9401>> Acesso em: 28 ago. 2020.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, vol. 4, n. 1, p. 5-22, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012005>> Acesso em: 12 mar. 2020.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: Música, estilo e ativismo político. **Contemporânea**, vol. 3, n. 1, p. 138-166, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3451>> Acesso em: 28 ago. 2020.

FRENCH, John D. **The Brazilian workers' ABC: Class conflict and alliances in modern São Paulo.** Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1992.

FRENCH, John D. **O ABC dos operários: Conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900-1950.** São Paulo: Hucitec, 1995.

GAIARSA, Octaviano Armando. **A cidade que dormiu três séculos: Santo André da Borda do Campo, seus primórdios e sua evolução histórica: 1553-1960.** Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1968.

GAIARSA, Octaviano Armando. **Santo André, ontem, hoje, amanhã.** Santo André: PMSA (Memórias da Cidade IV), 1991.

GUIBERT, Gêrôme. Le développement des musiques amplifiées au XXème siècle. Quelques éléments concernant Technologies, industries et phénomènes sociaux. In:

LAFFANOUR, Anne (Dir.). **Territoires de musiques et cultures urbaines** : rock, rap, techno... L'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation. Paris: L'Harmattan, 2003, p. 27-44.

GROPPO, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**: A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Unicamp (IFCH), Campinas, 1996.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Ed.). **Resistance through rituals**: Youth subculture in post-war Britain. London: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 12.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAMBURGER, Esther. A indústria cultura brasileira – vista daqui e de fora. MICELI, Sérgio (Org.). **O que ler na ciência social brasileira**. São Paulo, Brasília: ANPOCS, Capes, 2002, pp. 53-84.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**: The meaning of style. London, New York: Routledge, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. **Modernismo después de la posmodernidad**. Trad. Roc Filella e Maria Abdo Férez. Barcelona: Gedisa, 2011.

JAMESON, Fredric. **Late Marxism**: Adorno, or the persistence of the dialectic. London, New York: Verso, 2007a.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007b.

KRACAUER, Siegfried. **Los empleados**: un aspecto de la Alemania más reciente. Intros. de Ingrid Belke y Walter Benjamin. Trad., postfacio y notas de Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **La novela policial**: un tratado filosófico. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

LACORTE, H. **Memórias de um andreense**. São Paulo: Editora Soma Ltda., 1985.

LIMA, José Bueno. **Um passado sempre presente**. Santo André: Ed. do Autor, 2010.

LIMA, José Bueno. **Como se fosse hoje...!** Santo André: Ed. do Autor, 2010.

LIMA, José Bueno. **Crônicas e contos de um saudosista**. Santo André: Ed. do Autor 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**. vol. 33, n. 1, p. 81-98, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6688>> Acesso em: 28 ago. 2020.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. **História**, São Paulo, vol. 25, n. 2, p. 48-63, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003#top13>. Acesso em: 28 ago. 2020.

- MEDICI, Ademir. **Migração e urbanização**: A presença de São Caetano na região do ABC. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MEDICI, Ademir. **9 de novembro de 1947**: A vitória dos candidatos de prestes. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.
- MEDICI, Ademir. **Programa de auditório**: álbum ilustrado com antecedentes e trajetória do rádio, dos radialistas e artistas do Grande ABC. Santo André: Fundo de Cultura de Santo André/Prefeitura Municipal, 2000.
- MUSSE, Ricardo. A administração do tempo livre. **Lua nova**, São Paulo, n. 99, p. 107-134, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: Um campo de reflexão para a história social. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, vol. 19, n. 1, p. 92-105, Spring-Summer, 1998. Disponível em: <<http://antenor.mus.br/wp-content/uploads/2018/04/A-Inven%C3%A7%C3%A3o-da-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira-Marcos-Napolitano.pdf>> Acesso em: 28 ago. 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. **A sincope das ideias**: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.
- PAVÃO, Albert. **Rock brasileiro**: 1955-1965 – trajetória, personagens e discografia. São Paulo: Edicon, 1989.
- PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda**: A construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP (FFLCH), São Paulo, 2015.
- SANTOS, Patrícia da Silva. Elementos teóricos para uma história moderna do conceito de *distração*. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.
- SANTOS, Patrícia da Silva. **Siegfried Kracauer**: sociologia e superfícies. Escritos até 1933. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP (FFLCH), São Paulo, 2016.
- SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, vol. 25, n. 49, p. 153-174, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a08v2549.pdf>> Acesso em: 28 ago. 2020.
- SILVA, José Armando Pereira da. **Província e vanguarda**: Apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964. Fundo de Cultura do Município de Santo André, 2000.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, vol. 5, p. 368-388, 1991.
- STRAW, Will. Cultural scenes. **Loisir et société / Society and Leisure**, vol. 27, n.º. 2, pp. 411-422, 2004.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMPSON, Stacy. **Punk Productions**: unfinished business. New York: State University of New York Press, 2004.
- VARGAS, Herom; PERAZZO, Priscila Ferreira; PEREIRA, Simone Luci. Música popular nas rádios do ABC: memória musical e cultura regional nos anos 1950 e 1960. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 12, p. 27-41, dez. 2006.
- VARGAS, Herom; PERAZZO, Priscila Ferreira. Música e memória no ABC dos anos 1950: cantores e compositores nas rádios da região. **Contracampo**, vol. 17, n. 2, p. 193-212, 2007.

VARGAS, Herom; PERAZZO, Priscila Ferreira. A Jovem Guarda no ABC paulista: Música popular, mídia e memória. **Sociedade e Cultura**, vol. 11, n. 2, p. 225-232, jul. dez. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/5260>> Acesso em: 23 fev. 2021.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

RECEBIDO EM: 09/04/2021
PARECER DADO EM: 12/05/2021



www.revistafenix.pro.br