

A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira

Valéria Guimarães

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, V., orgs. *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Desafios Contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-515-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira

Valéria Guimarães¹

"Abaixo à guitarra!"

Havia uma rivalidade muito estimulada pela TV Record também, que tinha um monopólio dos musicais da época, televisão não tinha novela, o forte da televisão era o musical e a Record tinha sob contrato 90% da música brasileira. Todo dia tinha um programa musical e a Record tinha interesse que os programas de televisão fossem para os jornais, para as rádios, para a vida das pessoas, então era engraçado porque na época se dizia que a MPB era a música brasileira e a Jovem Guarda era a música jovem. E a gente pensava: Meu Deus do céu, por que não pode

1 Professora no Departamento de História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), câmpus de Franca. É autora de *Notícias diversas: suicídios por amor, leituras contagiosas e cultura popular em São Paulo dos anos dez* (2013) e é pesquisadora responsável pelo Projeto Jovem Pesquisador/Fapesp *As transferências culturais na imprensa na passagem do século XIX e XX – Brasil e França*. E-mail: valeria.s.guimaraes@uol.com.br. Agradeço às contribuições de Marcelo Januário nas discussões e na seleção das músicas aqui analisadas e também a José Adriano Fenerick pela leitura da primeira versão do texto e às suas esclarecedoras observações.

haver uma música jovem e brasileira ao mesmo tempo? Uma pergunta óbvia mas que era pertinente nesse tempo a ponto das pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa para protestar! Organizar uma passeata com 300, 400 pessoas, com faixa, cartaz e as pessoas gritando: “Abaixo à guitarra! Abaixo à guitarra!” A guitarra elétrica como símbolo do imperialismo ianque, aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época.

Nelson Motta, *Uma noite em 67* (2010)

Essa epígrafe foi retirada do documentário *Uma noite em 67*, que fala sobre um fenômeno da indústria brasileira do entretenimento nessa época, os festivais musicais patrocinados pela rede de televisão Record. Além do conhecido jornalista Nelson Motta, vários outros se pronunciavam sobre o episódio curioso da nossa história cultural, a “passeata contra a guitarra elétrica”, ocorrida em 17 de julho de 1967, partindo do Largo de São Francisco para o antigo Teatro Paramount, o “Templo da Bossa”. Na primeira fila da manifestação, cuja imagem foi reproduzida neste documentário, era possível ver Elis Regina, Gilberto Gil ao centro, acompanhado de Jair Rodrigues e Edu Lobo.

Posteriormente ridicularizada por alguns dos presentes, comparada por Nara Leão – que se recusou a integrá-la, embora tenha sido convidada – a um ato fascista, rejeitada por participantes aparentemente arrependidos, como Gilberto Gil, talvez hoje em dia ainda atraísse adeptos.

Sérgio Cabral, jurado dos festivais, fez uma autocrítica bem explícita:

Olha, eu hoje faço minha autocrítica. Eu fiquei ao lado da passeata, né, que hoje eu vejo até como uma coisa ridícula. Claro, pouco depois eu vi, eu me tornei produtor de disco e vi, enfim,

uma bobagem ficar contra a guitarra elétrica! É uma coisa idiota, né?! Uma bobagem. Mas, a gente, [para] nós nacionalistas, nós da esquerda, a música não podia ser invadida pelo que vinha de fora e a guitarra elétrica era um símbolo desta invasão. Cabral, *Uma noite em 67* (2010)

A situação estava polarizada em dois grupos: o *Fino da Bossa* e o *Jovem Guarda*, programas da TV Record. No primeiro, nomes presentes nesta passeata contra a guitarra eram frequentes, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros. No segundo, as figuras mais emblemáticas eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa que, embora tocassem músicas bem comerciais, adotaram a guitarra e mesmo a postura *rock* sem grandes conflitos.

Mesmo atualmente não é raro que, no Brasil, o *rock* – estilo em que o som da guitarra é um elemento central – seja associado à imaturidade, música pouco sofisticada ou, de alguma forma, seja visto como um sintoma de cópia das referências estrangeiras e, nessa lógica, seja entendido como um sinal de pouca adesão à música “verdadeiramente” brasileira. Além disso, ainda permanece o estigma que persegue seus músicos devido à imagem de rebeldes, alimentada por muitos deles, ainda que sua postura seja bastante profissional.

Mas o que é essa música brasileira? Talvez seja a bossa-nova? Bem vendida no exterior e, de alguma maneira, embaixadora da “cultura brasileira”, a bossa-nova traduzia uma identidade ligada à sofisticação, exotismo, originalidade e, sobretudo, diferença frente à hegemônica música “americana” em que quase sempre se fazem sentir os acordes da guitarra. Mas o que faz um tipo de música ser entendida como autêntica, típica de um país? Não podemos dizer que todo o tipo de música feita no Brasil contém um elemento estrangeiro? Neste caso, por que combater um instrumento musical e a música que ele representa como “símbolo do imperialismo”?

Talvez não cheguemos a conclusões, mas nosso objetivo neste ensaio é apenas especular sobre o tema da identidade nacional brasileira no período contemporâneo, tendo em vista a cultura midiática e seus produtos cada vez mais universais,² tomando como ponto de partida algumas das manifestações culturais como a música. A passeata contra a guitarra ocorre nesse momento que vai dos anos 1950 até fins da década de 1970, período de transição entre o desenvolvimento da indústria cultural e a inserção do Brasil na era da globalização. Tomamos o termo globalização, aqui, no sentido que lhe atribui Ulrich Beck (1999), como um processo que se inicia em fins do século XX e que caracteriza o fim da ideia de nação, como a tínhamos na modernidade, como unidade fechada e territorialmente delimitada, além de marcar um redimensionamento em várias esferas da sociedade, com destaque para as mudanças tecnológicas. Embora seu ponto de inflexão seja os anos 1980, com a ascensão de Thatcher e Reagan, em termos culturais o processo já havia se iniciado.

Podemos ainda utilizar o conceito de “cultura midiática” (Maigret, 2010) para nos referirmos à mundialização da produção cultural voltada ao grande público que, se tem seu início já no século XIX, encontra sua expressão mais acabada a partir de meados do século XX, ancorada sobretudo na crescente velocidade dos meios de comunicação e nas novas possibilidades de integração internacional.

As trocas culturais não se dão apenas com um sentido de dominação imperialista, outros fatores estão em jogo na complexa circulação dos artefatos culturais. A música, pelo fato de ser uma das expressões de maior peso da cultura midiática de nossos tempos, é um excelente objeto de pesquisa para observarmos esse fenômeno da interação dos produtos culturais na indústria cultural.

2 Incluindo a imprensa, tema sobre o qual já temos nos dedicado há algum tempo. Guimarães (2012).

Além disso, a música também era considerada por Mário de Andrade³ como a mais completa expressão da brasilidade, de forma que achamos bastante pertinente associar o fenômeno cultural da música brasileira com a questão da identidade nacional a fim de problematizar a própria ideia de identidade.

Assim, a passeata contra a guitarra é um dos episódios mais curiosos justamente porque ele, em si, nos causa desconforto e estranheza hoje em dia.

Quem, atualmente, iria aderir a uma passeata dessas?

Nelson Motta afirma claramente no trecho em epígrafe que a questão, embora tenha se delineado em termos ideológicos, apresentava um componente mercantil bem concreto: o estímulo à rivalidade entre os dois grupos tinha origem em uma briga por nichos de mercado. Mas seria apenas isso? Ele mesmo cita a retomada dos “clichês comunistas” no discurso contra a crescente aderência à guitarra, deixando claro o viés engajado desta atitude, muito em consonância com o clima de manifestações, cujo tom era abertamente nacionalista, contra o recrudescimento do autoritarismo.⁴

Mesmo aqueles que defendem a existência de uma música popular genuinamente brasileira – seja lá o que for isso e se for possível definir algo como tal – não se arriscariam a protestar contra um instrumento que, há muito, fora absorvido pelas bandas locais sejam elas de *rock* ou não.

3 É Mário que diz no seu *Ensaio sobre música brasileira* (1928): “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora” (Andrade apud Napolitano, Wasserman, 2000, p.169).

4 Como expõe Arnaldo Daraya Contier (1998), é possível estabelecer uma relação entre a chamada “música de protesto” feita por músicos como o Edu Lobo e o discurso nacionalista perpetrado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), que reunia intelectuais e artistas de esquerda em prol de uma arte popular revolucionária. Ele também observa na nota 3, com Marcos Napolitano, esta ambiguidade do sentido da passeata, ao mesmo tempo ideológico e mercantil.

Temos, então, um fenômeno ambíguo, que reúne ideologia, mas que talvez não mostrasse a mesma força e repercussão se não tivesse o apoio da mídia. Dessa forma, para tentarmos compreender ou, ao menos, vislumbrar algumas hipóteses para explicar como a questão da identidade nacional aflora nesta recusa à guitarra – como instrumento que representa o “imperialismo ianque” – temos que nos deter em duas frentes: uma delas para explicar a recorrência da questão do “nacional-popular” na nossa historiografia, o que certamente teve eco na abordagem dos grupos contra a guitarra; outra, entender sua articulação com a consolidação de uma cultura midiática no Brasil neste contexto bem específico de globalização (em termos mundiais) e de ditadura política (em termos nacionais).

Popular, popularesco: identidade e música popular

A ideia de autêntico e puro pode ser caracterizada como uma concepção romântica, que reúne o hábito colecionista dos antiquários e a idealização do passado (Ortiz, 1992, p.17-22). Todos os vestígios ganham importância exacerbada e mesmo o mais insignificante objeto torna-se alvo de culto. Sua importância está vinculada à sua pureza, causando uma busca irrefreada pelas origens que quanto mais remota for, mais é valorizada e passível de ser idealizada. Como bem demonstra Peter Burke em sua obra magistral *Cultura popular na Idade Moderna* (2010), os estudiosos da cultura popular “estavam preocupados com o estudo das origens, em detrimento do significado desses rituais” e “Aceitavam com muita facilidade o mito de uma cultura popular imutável” (2010, p.123). O que legitima, por fim, determinados dispositivos como “verdadeiramente” originais é um jogo de forças de representações que elegem uma determinada memória social (Chartier, 2010; 1988).

Os sentimentos nacionais têm sido erigidos sistematicamente dentro desta lógica, em que o conceito de “nação” só pode ser compreendido como uma expressão coletiva que aplaca as diferenças de classe, credo, raça, idade ou gênero para reunir o “povo” em uma mesma noção de pertencimento.

O filósofo romântico alemão Herder chega mesmo a distinguir como parte central destes “arquivos da nacionalidade” (Ortiz, 1992, p.26) a língua, o que nos parece bastante claro uma vez que a ideia de nação passa pelo compartilhamento de um território por determinada população cuja origem se supõe comum, mas também pelo compartilhamento de uma mesma língua, leis, regras entre outros.

E a língua, mais que outros componentes da concepção de nação, é central na construção da noção de identidade por traduzir “o caráter de um povo” (Ortiz, 1992, p.22). Dentre suas expressões mais importantes está a poesia ou canção popular, suposto registro da “origem” perdida (Burke, 2010, p.26), que seria uma “poesia de natureza” diferente da “poesia de cultura”; esta última não possui nem a espontaneidade, nem a intuição da primeira.

E, enquanto os versos “originais” e, então, “nacionais” seriam expressão de todo povo, a poesia culta seria apenas a expressão do indivíduo. Recitados de memória, os versos da poesia “original” deviam ser recuperados antes que o processo de modernização das cidades extinguisse seus guardiões. Esse gosto pelas sobrevivências arcaicas permanece na pretensamente científica abordagem do campo do Folclore que via os hábitos populares como expressão da tradição.

Tal concepção de cultura popular aparece na noção de música brasileira que prevaleceu na campanha contra a guitarra.

A exclusão de determinadas expressões culturais em detrimento de outras faz parte do jogo de poder que constrói a memória, e com a MPB não foi diferente. Os problemas epistemológicos decorrentes dessa falta de definição do que seria a

música brasileira “original” já foram bem explorados em trabalhos de especialistas brasileiros.

Álvaro Neder (2010) observou como vários campos de força rivalizam no combate que visa a eleger a “verdadeira” ou “autêntica” música popular brasileira. A nosso ver, na noção de guitarra como agente imperialista prevalece a concepção de música do “povo”, que pode ser compreendida com base nas categorias românticas acima expostas, a qual contempla a noção de música regional e/ou rural, distante da “civilização” urbana e, portanto, pouco “corrompida” e mais “autêntica”. Ela se consolidaria como resistência à modernização.

Neder atribui o estigma que sofre a música “popularesca” brasileira, expressão de Mário de Andrade para designar a música voltada para o mercado, à interpretação predominante – e equivocada, segundo ele – da crítica perpetrada por este autor modernista.

Apesar dessas e de outras evidências, no entanto, nem sempre a dialética do pensamento andradiano foi considerada por seus seguidores, resultando em uma visão da “música popularesca”, no mínimo, pouco favorável.

Esta parece ser, talvez, uma das importantes razões para o desprestígio da música popular (tal como a entendemos hoje, com todas as suas contradições – não apenas a música “sofisticada” como a de um Tom Jobim, mas também a música “brega” como a de um Lindomar Castilho, além de muitas outras) no espaço institucional acadêmico brasileiro da música. Esta preocupação é explicitada pelo musicólogo Sean Stroud, indicando, no estranhamento de seu olhar estrangeiro, a visível contradição entre a sociedade e a academia neste país. (Neder, 2010, p.184)

Embora tenhamos visto que o grupo de artistas contra a guitarra também estivesse inserido no mercado da indústria cultu-

ral, inclusive brigando pela audiência em uma emissora de TV, eles reivindicavam para si essa concepção de MPB que a identifica com pureza, com a “canção natural” em detrimento de tudo o que consideram estrangeiro ou, simplesmente, “popularesco”, para usar a expressão de Mário de Andrade.

Napolitano e Wasserman (2000, p.168) dividem em duas as correntes historiográficas dedicadas a pensar a questão da “origem” da música popular brasileira: uma que busca a autenticidade e outra que questiona a própria noção de origem (em que os autores se inserem).

Para analisar como a questão das origens – entendida como momento fundador que delimitaria um núcleo identitário perene – é pensada na música popular brasileira, podemos nos concentrar basicamente em duas grandes correntes historiográficas: a primeira diz respeito à discussão quanto à “busca das origens”, ou seja, a raiz da “autêntica” música popular brasileira. A segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico. (Napolitano; Wasserman, 2000, p.168)

A rigor, se desde o século XVIII já se delimitam as feições do que se chamou música brasileira (lundus, modinhas), não é possível deixar claro sua especificidade. Seja através de uma análise acadêmica, seja técnico-musical, a definição do que é “música popular” é de tal modo polissêmica que definir o que é “Música popular brasileira” torna-se tarefa impossível, pois o que a torna particular é a fusão de vários elementos, sendo complexo precisá-los. Durante o século XX o maxixe e o samba ganham espaço no ambiente da cidade, enquanto as danças “folclóricas” ou dramáticas (Napolitano; Wasserman, 2000, p.168) expressam a música brasileira rural, compondo esse quadro musical que se identifica como brasileiro.

A mercantilização dos artefatos musicais, no entanto, já caminha a passos largos, e em 1950 podemos perceber um processo intenso de internacionalização do mercado musical brasileiro. Ao lado de marchinhas de Carnaval, os boleros mexicanos, tangos argentinos e o *jazz* americano ganham espaço no rádio, fazendo com que haja um movimento de reflexão sobre a preservação da música popular brasileira.

É neste momento que o samba toma o centro do debate tornando-se símbolo de uma identidade genuinamente brasileira (Napolitano; Wasserman, 2000, p.174). A *Revista de música popular* (1954-1956) tomou para si a tarefa de refletir e exaltar o samba como expressão da brasilidade. E mesmo a bossa-nova, cuja identidade hoje em dia é tão ligada ao samba, foi vista como ameaça modernizante ao samba de raiz. José Ramos Tinhorão parece ter sido um de seus principais críticos, sobretudo pela oposição aos elementos internacionalizantes que as novas tendências traziam para a música popular brasileira, vistas por ele como investidas da dominação cultural (Napolitano; Wasserman, 2000, p.79). Dessa forma, Noel Rosa ou Tom Jobim seriam tão algozes da música brasileira quanto o mercado fonográfico cada vez mais dominado pelas gravadoras multinacionais.

Trabalhos mais recentes têm tentando mostrar o quanto esse sucesso do samba tem menos a ver com uma espoliação branca de uma expressão original popular-negra que uma “invenção de uma tradição”, no sentido que dá Hobsbawm (Hobsbawm; Ranger, 1984). Aproveita-se um gênero musical já bem difundido entre várias camadas sociais para forjá-lo como símbolo nacional, como a “verdadeira” música brasileira. Como esclarece Hermano Vianna:

Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas,

para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim”. O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito também de se preservar a “alma brasileira”. (Vianna, 1995, p.152-153)

Cabe acrescentar, ainda, uma última reflexão sobre o conceito de música popular de maneira geral, universo do qual a MPB não é senão uma parte. Vimos como concepções distintas cabem na designação de “música popular”: expressão primitiva em oposição à música erudita ou folclórica; voltada para a maioria em oposição à música de elite (Birrer, 1983, p.104 apud Neder, p.185) ou música simples, fácil, acessível em oposição à sofisticação da música erudita. E quase sempre definida como pares de opostos: rural/urbana, morro/asfalto, periferia/centro, pureza/mestiçagem, nacional/estrangeira, popular/classe média, popular/erudito, artesanal/comercial entre outros. Na melhor das hipóteses, seu componente “primitivo” seria higienizado pela “boa” música popular – aquela que, trabalhada de forma erudita anularia os resquícios do *naïf*.

Por oposição, a música popular seria entendida como “acessível”, “simples”, “fácil”. No entanto, muitas peças comumente compreendidas como eruditas (o coro “Aleluia” de Handel, muitas canções de Schubert, muitas árias de Verdi) possuem qualidades de simplicidade. Da mesma maneira, não parece que as gravações dos Sex Pistols sejam “acessíveis”, que a obra de Frank Zappa seja “simples” ou que a de Billie Holiday seja “fácil”. (Neder, 2010, p.185)

Há ainda quem defenda a tese, como o faz José Ramos Tinhorão, da dicotomia entre música folclórica e música popular,

sendo a primeira uma expressão coletiva, anônima e tradicional enquanto a segunda seria de assumida autoria, gozando de espaço nos aparatos de difusão, mediada pela tecnologia e caracterizando-se, assim, como produto de uma indústria cultural, o que tiraria sua legitimidade como representante de uma identidade nacional.⁵

A concepção de “cultura popular” articulada à noção de identidade – nacional-popular –, que domina a esfera da reflexão sobre a música brasileira, se fez sentir de maneira clara neste episódio cuja protagonista era a guitarra.

E mesmo autores que se propõem a questionar esse simplismo no tratamento de fatores complexos das articulações nacional/estrangeiro, ainda procuram o “original”, concentrando-se na questão da recepção, uma “apropriação ativa, transformação e incorporação por parte das classes populares de algo que passa a lhe pertencer de fato e direito – a exemplo da harmonia no samba, no cururu, na moda de viola e em muitas outras músicas tradicionais” (Neder, 2010, p.186). Ou seja, mesmo que a ênfase seja no diálogo e na negociação e não na influência de fatores externos, ditos imperialistas, que combateriam a originalidade da música nacional, ainda se concebe em termos teóricos uma troca cultural que adquire um sentido unilateral – sempre vem de fora para ser reapropriada. As “classes populares” estão sempre no papel de receptoras e recriadoras, mas não de criadoras, pois o contato com o exterior de alguma forma a modificaria, em um jogo de aceitação e recusa.

5 A esse respeito, o comentário que segue é esclarecedor: “Sob essa ótica [a da oposição entre música folclórica e popular], há uma preocupação em separar o que é popular e o que é folclórico: a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, ao contrário, seria a composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (ou seja, através da gravação e venda de discos, partituras, fitas, filmes etc.), cujo lugar social são as cidades industrializadas” (Napolitano; Wasserman, 2000, p.179).

Mas, no caso da guitarra elétrica, o que vem de fora vem sempre dominar? Vem sempre corromper – ou modificar – o que se encontra em estado “puro”? Apropriação e incorporação sempre têm que se dar como resistência, na medida em que há uma modificação? Ou seria melhor falar em troca cultural ainda que esta não seja simétrica?

Não seria muito lembrar do ensaio “Nacional por subtração” de Roberto Schwarz, em que ele explica tão bem, com sua habitual prosa irônica, essa recusa às importações:

Quando os nacionalistas de direita em 64 denunciavam como alienígena o marxismo talvez imaginassem que o fascismo fosse invenção brasileira. Neste ponto, guardadas as diferenças, as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo desta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. (Schwarz, 1997, p.33)

Nesta oportunidade o crítico observa como o tema do “caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos” (Schwarz, 1997, p.29) é uma constante no pensamento não só brasileiro, como latino-americano. Inúmeras seriam as inadequações⁶ se o olhar sobre o estrangeiro for sempre direcionado pelo viés da *cópia* ou *influência*. Soariam, assim, como imitações descabidas e ameaçadoras à nossa identidade a importação da figura glacial do Papai Noel nos trópicos, por exemplo, ou a adoção da guitarra elétrica. Como ele mesmo diz: “Da ótica de um tradicionalista, a guitarra elétrica no país do samba é outro (exemplo de inadequação)” (Schwarz, 1997, p.29).

6 Em outro ensaio o tema é exposto de maneira mais contundente como “ideias fora do lugar”.

Pois bem, até Roberto Schwarz não deixou escapar esse momento esdrúxulo de nossa vida cultural, sobretudo quando vislumbramos um contexto de intensa globalização:

O que seria uma economia nacional sem mistura? De 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam em verossimilhança. Entretanto, há 20 anos apenas [ele escreve em fins dos anos 90] elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. (Schwarz, 1997, p.32)

Embora, como bom lukcasiano, ele considere centrais os “mecanismos de dominação norte-americana”, Roberto Schwarz não deixa de perceber como estes mesmos “mecanismos” serviam para uma “mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez” (Schwarz, 1997, p.32).

Em outro momento de grande lucidez, ele explicita um mecanismo geracional que expõe a força da recepção, destacando a presença da televisão como um importante acontecimento no panorama cultural brasileiro: se para os nacionalistas o imperialismo estava nos signos americanos presentes na televisão, por exemplo, para a geração nascida sob a nova configuração cultural “o nacionalismo é que teria de parecer esteticamente arcaico e provinciano. Pela primeira vez, que eu saiba, entra em circulação o sentimento de que a defesa das singularidades nacionais contra a uniformização imperialista é um tópico vazio” (Schwarz, 1997, p.33).

Não nos esqueçamos que o autor critica a tendência oposta também, aquela que defende, com um ar libertador e otimista, um suposto “mundo universalista” calcado nas mídias de alcance universal. O sociólogo francês Éric Maigret (2010), de forma similar, inclui a tendência pessimista nas correntes “racionalis-

tas marxistas” que se consideram herdeiras do Iluminismo, e igualmente questiona o otimismo dos defensores da existência de uma “aldeia global” livre e democrática.

Sendo assim, nosso desafio neste ensaio é, antes de tudo, abrir a discussão sobre os mecanismos de interação entre suas culturas frente à questão da identidade brasileira.

Trocas culturais na indústria cultural

No episódio da guitarra elétrica o que predomina é uma visão pessimista das trocas culturais com os países estrangeiros; sendo mais comum, como temos visto, à época e mesmo tempos depois, o achincalhe da introdução desse instrumento no cenário musical brasileiro. Assim, a resistência de alguns grupos à guitarra e, por consequência, ao *rock* de matriz anglo-saxã tinha esse sentido crítico e pessimista que via, em âmbito restrito, a importação de um instrumento estranho à nossa tradição nacional-popular como americanização e imperialismo, e, no âmbito geral, tinha um sentido de combate à expansão da indústria cultural e seus artefatos, considerados, assim, alienantes.

Parece-nos pertinente, então, afirmar que essa visão está presente no discurso desses grupos que elegeram a introdução da guitarra elétrica no panorama artístico nacional como sinal do imperialismo ianque, signo este que se torna, deste ponto de vista, símbolo da sociedade de mercado que mina a ideologia e favorece a manipulação da opinião pública, tornando-a expressão acabada de uma massa atomizada.

O mais irônico disso tudo é que esses mesmos críticos da indústria cultural no Brasil – com todas as consequências de uma cultura midiática em expansão, como a estandardização – eram também ligados ao *entertainment*. Eles estavam fazendo, talvez sem o saber, a crítica ao próprio meio de que provinham.

Mas essa recepção não foi homogênea, como é possível concluir pelo depoimento de Nelson Motta, ou pela reação de Nara Leão e Caetano Veloso. Sem falar, é claro, dos roqueiros – os responsáveis pela introdução do instrumento e o alvo direto da famigerada marcha.

Para analisar a adesão à guitarra, portanto, temos que necessariamente abandonar a ótica perpetrada por um discurso da época – o da resistência, que a via como símbolo ameaçador da identidade musical “genuinamente” brasileira. Eduardo Visconti localiza essa resistência já nos anos 1930, quando as referências à guitarra aparecem em encartes de discos, mas frequentemente o instrumento era confundido com violão elétrico. Não se tratava de uma questão técnica, mas de recusa ao instrumento estrangeiro:

Percebe-se que o surgimento da guitarra elétrica na música brasileira foi acompanhado de um certo “estigma”, possivelmente devido a sua forte identidade com a música americana. Esse instrumento também era identificado como referência de modernidade, fato que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a “tradição” do violão. (Visconti, 2009)

O autor cita um artigo da *Revista da música popular* (1954, n.1 apud Visconti, 2009) no qual se confessa o repúdio ao que chama de “violão elétrico”, mas que Visconti identifica como guitarra. Temos que, não obstante a guitarra já fosse utilizada por músicos brasileiros desde os anos 1930, com nomes como Garoto, Laurindo de Almeida e Zé Menezes figurando entre os pioneiros, a rigor seu uso era esporádico e em geral utilizado dentro da lógica do violão.

Em certo sentido, até hoje a resistência à guitarra na música brasileira prevalece. Ver um *show* de música brasileira no exterior em geral vem marcado pelos estereótipos consolidados

por este ponto de vista; raramente veríamos alguém associar o *rock* feito no Brasil dos anos 1960 ou 1970, por exemplo, com o que se entende por música popular brasileira. A escassez de estudos sobre as bandas de *rock* brasileiras dos anos 1950 aos 1970 é outro sintoma disso.

Desse modo, para vislumbrar um pouco sobre os efeitos da introdução da guitarra na discussão da identidade brasileira, seria preciso lançar um olhar que privilegiasse também as interações, as trocas culturais então existentes e que se concretizaram na mudança das feições da música popular brasileira, entendendo este último termo como expressão de uma multiplicidade de expressões artísticas que não podem ser simplesmente reduzidas àquela do “nacional-popular”.

Olhemos, assim, para o *rock* brasileiro dos anos 1960 e 1970, quando a guitarra desponta como instrumento no Brasil.

Um estilo universal

Abandonando a simples ideia de apropriação, pensamos que o caso é de espaço compartilhado, como afirmamos, um espaço que é parte da cultura midiática. A apropriação existe, não negamos isso, mas gostaríamos de sugerir que a reflexão sobre a introdução da guitarra no Brasil siga essa orientação que abandona a defesa das singularidades nacionais, como sugere Schwarz.

Em vez de perguntar: o que resta de brasileiro nisso tudo? O que nós fazemos com o que vocês nos dão? Como poderemos resistir? E onde estão essas resistências? Questões em que não raro fica implícita uma relação de poder entre as duas partes, herdada da condição colonial e remontando à concepção de centro-periferia que aqui queremos abandonar em favor do estudo das imbricações entre os espaços culturais nacionais (Espagne, 2012), poderíamos arriscar a lançar outras perguntas: existe algo em

comum entre essa juventude brasileira e a do resto do mundo? Isso tem algum impacto na música que fazem e ouvem?

Não se trata de retomar as abordagens que privilegiam as mestiçagens para definir o caráter brasileiro, afinal, como vimos o que prevaleceu nessas tentativas de definição foi a concepção do “nacional por subtração”. A “antropofagia” do modernismo local soube bem responder às questões da apropriação, linha esta retomada, entre outros, pela Tropicália. Parece que existiram três tipos de recepção à guitarra: a *rejeição*, bem representada pela passeata contra a guitarra; a *absorção* por aqueles que, embora utilizem o instrumento, adaptavam-no para tocar músicas como samba, cuja estrutura musical difere do *rock* ou *jazz*, como, por exemplo, Caetano Veloso; e a *aceitação* plena, incluindo o tipo de música que vinha a reboque do novo instrumento, o *rock*.

Este último grupo inclui bandas cujo repertório é muito comercial (jovem guarda nos anos 1960, o *rock-pop* dos anos 1980), até mesmo por aquelas que apresentam leituras muito sofisticadas e originais dos temas anglo-saxões.

Antes, porém, de nos atermos a estes diferentes grupos, cabe observar que a crítica ao *rock* e à guitarra não foi exclusividade brasileira.

Nos EUA, em 1965, a reação à primeira aparição de Bob Dylan com uma guitarra (então considerado emblema do gênero *folk* com a música *Blowin' in the Wind*) causou escândalo e feriu os brios da música *country* como representante da identidade norte-americana – isso apenas dois anos antes da passeata brasileira contra esse instrumento.

Agora, em 1965, seu *show* daria fim a todas as apresentações no festival *folk*. Após uma noite de ensaios e uma tensa passagem de som na tarde da apresentação, Dylan vestiu uma jaqueta de couro preta e empunhou sua lustrosa guitarra Fender de corpo maciço para o clímax do evento, o *show* principal, na noite de domingo.

(...) Dylan subiu ao palco principal na companhia do guitarrista prodígio de blues Mike Bloomfield, do organista Al Kooper, do pianista Barry Goldberg, do baixista Jerome Arnold e do baterista Sam Lay. A multidão foi pega de surpresa, imaginando se aquilo era uma piada, mas a banda não deu muito tempo para eles pensarem sobre o assunto. Ele decolou com “Maggie’s Farm”, os *riffs* de guitarra emitindo guinchos e grasnidos por meio dos amplificadores sobrecarregados e falhos. Dylan era uma pantera no *show* dos gatos da paróquia. O volume era de arrebentar os ouvidos. As pessoas começaram a gritar, berrar e vaiar. Oscar Brand disse que “a guitarra elétrica representava o capitalismo, as pessoas que estavam se vendendo”. (Epstein, 2012, p.175)

A resistência contra a guitarra ainda encerra a condenação da rebeldia associada ao *rock*, o que trouxe problemas para seus adeptos não só no contexto da ditadura militar brasileira, em que indivíduos fora dos padrões do trabalhador médio eram alvos constantes de desconfiança, como também causou uma reação generalizada em vários países do mundo que viam nos roqueiros uma espécie de encarnação a um só tempo fáustica e dionisíaca.

A emergência da juventude como categoria – o adolescente – no pós-guerra colocou em xeque a autoridade dos adultos que viam nessa nova categoria criada pelos publicitários uma ameaça não só ao seu *status quo*, mas a toda uma série de crenças a que estavam apegados. Não tardou a ser feita, assim, a associação entre os fatores que originaram essas tensões sociais e o suposto poder manipulador das mídias como os discos, o rádio, o cinema, as revistas de ídolos e todo tipo de produto da indústria fonográfica incluindo, claro, a música em si – o *rock* – e a guitarra elétrica, seu instrumento por excelência, com seu excitante, espetacular, ensurdecador e enlouquecedor som amplificado. Na busca de um bode expiatório que justificasse os novos rearranjos culturais ocorridos no seio da sociedade, os produtos da cultura midiática

foram diversas vezes tidos como culpados, como sabemos, e com o *rock* não foi diferente.

As angústias acerca dos jovens se multiplicam cada vez que se produz um questionamento das relações adultos/crianças/adolescentes que tem suas origens, de fato, fora da mídia. A difusão em massa das HQ coincide com o surgimento da criança como um consumidor menos dependente dos pais. O advento do *rock* coincide com a emancipação adolescente, ela mesma provocada pela emancipação em massa e pelo desenvolvimento de um hedonismo nessa faixa etária (devido ao aumento do tempo livre e dos recursos financeiros, do período de latência social em que é possível se dedicar a uma vida festiva...). (Maigret, 2010, p.80)

Portanto, não foram fenômenos exclusivos do Brasil nem a associação de *rock* (e de seu instrumento símbolo) com rebeldia, nem a recepção negativa da guitarra nos cantões da resistência contra a corrupção da autêntica música popular. Menos ainda a expansão do *rock* como gênero. Já nos anos 1950, podemos ver bandas de *rock* se espalharem não só pelo hemisfério norte, mas também pela África e América Latina, incluindo o Brasil. A recepção no Brasil também obedeceu a essa lógica e só pode ser compreendida nesse contexto.

A emergência de uma nova sensibilidade no pós-guerra afetou grande parte do planeta. No que diz respeito ao contexto brasileiro, foi central a participação dos jovens naquele curto período democrático que antecedeu os eventos de 1964. As manifestações públicas por uma nova ordem social também encontraram espaço nas mais variadas expressões artísticas, da música de protesto ao estilo rebelde *rock'n'roll*. A Ditadura, portanto, aparece aí como fator repressivo desse clima efervescente, mas não consegue mudar completamente o rumo da integração cultural propiciada pela difusão da cultura midiática.

Vimos como entre o grupo que se identificava como representante da MPB havia uma divisão: aqueles que não só resistiram à guitarra como também protestaram abertamente, e aqueles que a absorveram, deglutindo-a antropofagicamente, e a utilizaram para a própria MPB.

Na primeira postura havia um elemento mais ligado à questão ideológica e também à briga pelos mercados. Mas certamente, ela encontrou grande adesão entre o público por reunir nomes muito populares da música então largamente difundida pelo rádio e TV, e também porque já havia um campo fértil para a resistência à atitude *rock* não só no Brasil como no mundo.

No segundo grupo, incluem-se nomes que ficaram famosos na indústria cultural brasileira como representantes da MPB, a exemplo dos músicos baianos que se tornaram parte de uma espécie de panteão musical brasileiro.

O último grupo, que aceita e adota a guitarra como instrumento e o *rock* como música e estilo de vida, ficou polarizado, ora associado ao estilo comercial, ora ao *underground*.

Nacional ou estrangeiro?

Antes de começarmos a dividir em alguns grandes grupos os sucessivos movimentos artístico-musicais que podem ser associados à introdução do *rock* no Brasil, gostaríamos de observar o que entendemos como *rock*.

De maneira muito ampla, além do ritmo musical que provém do *blues* americano e que é tocado de maneira acelerada e amplificada, o *rock* também emana um estilo de vida *outsider*, rebelde e antissocial. Que ele tenha sido absorvido pela indústria cultural e que tenha se tornado *mainstream*, anulando seu sentido de contestação e rebeldia, não temos dúvida. Bem como poderíamos afirmar que o mesmo tipo de mecanismo pode ser

observado com o *blues* e o *jazz* (Hobsbawm, 1990, p.86) ou, posteriormente, com o *rap* ou com o *punk rock*,⁷ e outras manifestações musicais que compartilham de alguns dos mesmos ideais e estilos pautados pela resistência e rebeldia, mas que com o passar do tempo tornaram-se mero entretenimento, esvaziados de seu sentido contestador.

Da mesma forma, gostaríamos de nos situar cronologicamente, pois, na memória do *rock* no Brasil, em muito prevaleceu a versão de uma geração vencedora, como de resto acontece sempre quando falamos em construção da memória. A versão predominante situa a primeira grande eclosão do *rock* nacional nos anos 1980, com a qual não concordamos. O papel do intelectual é questionar e não simplesmente tomar como verdade entrevistas e depoimentos. No lugar da problematização, porém, o que temos visto é uma certa glamorização de uma geração que era criança ou sequer tinha nascido quando as primeiras bandas de *rock* apareceram no Brasil, nos anos 1950. Nos anos 1960 e 1970 elas se multiplicam e o gênero ganha cada vez mais espaço a ponto de gerar resistências como a passeata a que nos referimos.

No início, alguns grupos cantavam em inglês e reproduziam o estilo mais comercial. Mas com o passar do tempo muitas bandas emergem com uma postura mais *underground* e já com feições bem brasileiras: temas, atitude e até particularidades no estilo, reivindicando, inclusive, a existência de um *rock* brasileiro. E se estas são até hoje em grande parte ignoradas pelo grande público e pela crítica acadêmica, certamente é menos por sua inclinação à rebeldia que pela versão predominante de que o *rock* no Brasil

7 Embora não estejamos completamente de acordo com a análise do *punk rock* feita por Stewart Home, alguns dos aspectos abordados em seu livro nos parecem bastante pertinentes, tais como a ligação entre o movimento *punk* e contracultura e à sua absorção pelo mercado em fins dos anos 1970: “Um dos problemas enfrentados pela *blank generation* – que a geração dos anos 1960 não precisou superar – foi uma cultura jovem e pós-jovem institucionalizada. [...] Assim, a ampla base social que poderia ter se desenvolvido foi, no lugar disso, enfraquecida e destruída” (Home, 1999, p.131).

só ganha espaço na geração de 1980. Ora, o que vemos, porém, é que esse dito *rock* que nos anos 1980 ganha as rádios, revistas, programas de auditório etc. e que até hoje mantém alguns de seus representantes em evidência na mídia, não é senão uma fase em que o *rock* já se populariza, torna-se *pop*, e perde em grande medida seu poder de rebeldia.⁸

Não é esse o *rock* que nos interessa, mas sim, o daquelas bandas que, adotando a guitarra, tiveram que tomar uma atitude defensiva frente ao cenário pouco favorável que ia desde a precariedade técnica da época (dificultando o acesso de instrumentos, equipamentos e discos importados), até a resistência social, marcada pela ditadura e pela sensibilidade moral, passando, naturalmente, pela campanha de grupos que eram contra a guitarra. E sempre tendo como horizonte a consciência de estarem fazendo música brasileira, mesmo que de inspiração anglo-saxã que, a esta altura, já poderia ser chamada de música universal, dada sua expansão extraordinária.

Se com as bandas dos anos 1950 e 1960 a guitarra tem um segundo momento na história da música brasileira,⁹ é com os grupos dos anos 1970 que ela é explorada em toda sua potencialidade de instrumento amplificado eletricamente, com uma ati-

8 E mais, essa memória da geração do “*rock* anos 1980” parece ter conseguido, ainda, anular não só manifestações do *rock* dos anos 1960 e 1970, mas também as bandas mais radicais de *punk* e *heavy metal* contemporâneas. Algumas dessas bandas, como *Legião Urbana*, usaram fartamente o argumento de que começaram como “banda *punk*” como defesa das acusações de serem “vendidas” para indústria cultural. Usado como um mecanismo de legitimação, o “ato original” desta e de outras bandas vem sempre marcado por um passado mítico *underground* que quase nunca corresponde à realidade.

9 Segundo Visconti, é com este segundo grupo que o *rock* começa a ser tocado, tendo os anos 1970 como marco da incorporação da guitarra ao que ele chamou de “nova música popular brasileira”. Embora ele cite o movimento da Jovem Guarda ou o papel de Sérgio Dias, d’*Os Mutantes* e seu irmão Cláudio Dias na difusão do gênero no Brasil, sua intenção é destacar nomes que adaptaram a guitarra à música nacional como Lanny Gordin ou Pepeu Gomes (Visconti, 2009, p.11).

tude ainda mais rebelde de seus integrantes, o que se concretiza em sua não aderência ao mercado, como ocorreu com a Jovem Guarda. Utilizando-se de suas referências originais, ou seja, as músicas americanas e inglesas, o *rock* começa a ser tocado no Brasil sempre tendo que enfrentar essa censura contra o fato de não ser “autenticamente” brasileiro.

Outro fator a ser destacado, é a crescente profissionalização da indústria fonográfica com a entrada de grandes gravadoras que mudarão o cenário da indústria musical (Janotti Jr., 2003, p.61). Grande parte dos grupos de *rock* a que nos referimos estava fora desse circuito, e esse fator é importante para termos em mente como toda uma cena paralela se forma a despeito do apoio das grandes gravadoras mais interessadas em agradar ao público que arriscar-se em terreno movediço. Entre as bandas temos muitos exemplos: Fevers, Joelho de Porco, Secos e Molhados, Tutti Frutti, Mutantes (várias de suas músicas dialogam com a Tropicália, eles são parte do movimento, mas há outras músicas que são completamente *rock*), Terço, A Bolha, Terreno Baldio, O Som nosso de cada dia, O Peso, Casa das Máquinas, Rita Lee etc.

Era um movimento bem antenado com o que ocorria fora do Brasil, mesmo com todas as dificuldades impostas tanto pelas restrições técnicas dos meios de comunicação, quanto pelo momento político, sendo precursor de uma tendência que logo revelou-se inevitável e incontornável: a globalização. Isso exigia certa sofisticação que normalmente não é atribuída ao *rock*.

Veja abaixo a transcrição do depoimento do jornalista Chico de Assis, também extraído do documentário *Uma noite em 67*:

Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica ao lado de Gilberto Gil. Gil aqui e eu aqui: “Fora as guitarras! Fora as guitarras!” A gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem porque eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, [que] atrás

dele tinha um monte de lixo de *rock* americano pronto para desembarcar no Brasil. Não era um Zappa não, nem Zeppelin, era outra coisa. Chico de Assis, *Uma noite em 67* (2010)

O que ele destaca é o componente comercial do *rock* então tocado no Brasil, “o lixo americano”, citando como contraexemplos bandas de *rock* progressivo. Uma das bandas que parecem ter respondido a tais críticas é a *Casa das Máquinas*. Formada em 1974 com integrantes que faziam parte da Jovem Guarda, como Pique, que tocava órgão para Roberto Carlos, Pisca, que tocava na *Som Beat*, de 1965,¹⁰ Aroldo e Netinho do grupo *Os Incríveis*,¹¹ banda formada no início dos anos 1960. Seu baterista, por sua vez, o Nenê, tinha tocado em uma das primeiras bandas de *rock* brasileira, *The Rebels* (que também cantava em inglês), de 1959; ele tinha esse apelido por ter começado a tocar com 12 anos, sendo o mais novo da banda.

No disco do grupo *Casa das Máquinas*, intitulado *Casa de Rock*, de 1976, a capa continha o aviso “Brazilian Rock”, como a exigir sua identidade brasileira. A música *Londres*, por exemplo, é um *hard rock* com todos os elementos do estilo inglês, que narra a experiência de um brasileiro pela primeira vez em Londres:

Quando em Londres cheguei a fog cobria toda cidade
 Nunca imaginei tanta loucura em tão pouca idade
 Um toque de rock em cada esquina
 Lord lady louco no subway
 É um mal que contamina
 Esse privilégio me fazia sentir um rei

10 Ouça a música “Sou tímido assim” em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4DuUBlpI4Mg>>. No mesmo “compacto”, único do grupo e gravado em 1967, vem uma versão da famosa banda de *rock* inglesa *The Who, My Generation* (Fróes, 2000).

11 Ouça em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TBppY779y24>>.

Lord lady louco no subway
 Londres se anuncia, Londres se anuncia
 É rock de noite e de dia
 Londres se anuncia, Londres se anuncia
 Rock de esquina
 Você não imagina
 Uma nova atitude herdei
 Londres se anuncia, Londres se anuncia
 Rock de noite e de dia¹²

Mas essas trocas culturais não se dão apenas por meio de pessoas que viajam e importam um estilo, “herdando” uma nova atitude – nova em relação ao que se passava no Brasil, tanto no que diz respeito à música brasileira chamada de MPB, quanto ao que se refere ao *rock* tocado por aqui, bem comercial como vimos. E, ao contrário do que diz Chico de Assis, essa música que já começa com um solo muito marcado de guitarra, além de sofisticada, certamente dialogava com o *rock* progressivo a que ele se referia como de boa qualidade. Era uma espécie de reação das bandas brasileiras à ideia de que a guitarra não poderia estar presente na música popular brasileira. E nesse caso vemos claramente como essa condição é reivindicada, uma vez que a letra é em português e fala da experiência de um brasileiro em Londres.

Outro exemplo é a banda *Made in Brazil*. A começar pelo nome, que também reclama a sua identidade brasileira, como ocorre com a *Casa das Máquinas*, apesar de escrito em inglês. Um de seus discos, inclusive, chama-se *Pauliceia desvairada*, referência explícita ao modernismo e à atitude de apropriação dessa cultura globalizada. Formada no bairro da Pompeia, na São Paulo de 1967, passa a ter repertório em português em

12 Ouça a música em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ugtk4MHk_uA>.

1973.¹³ A música *O rock de São Paulo* do disco *Jack o estripador* de 1976 fala da aclimatação do *rock* americano no Brasil:

Eu não sou de Memphis e nunca fui para lá
 Mas gosto de Chuck Berry e de tudo o que ele faz
 Dele e de Jerry, Jerry Lee Lewis
 É um balanço que nunca se ouviu...

Esses caras infernais, fazem até o diabo dançar...
 Eu não sou de Memphis, mas gosto de um rock
 Eu sou da Pompéia, a barra da cidade...
 Tocamos muito *rock*, para a todos ouriçar
 É o rock de São Paulo, que faz surdo escutar

Esses caras infernais, fazem até o diabo dançar...¹⁴

A referência aqui são os Estados Unidos e o berço do *blues* e do *rock*, Memphis. Sempre sob a perspectiva de um brasileiro que quer ser reconhecido como roqueiro embora não seja americano (ou inglês, como no caso anterior), fala de um *rock* “paulistano”. Feito em São Paulo, tocado por paulista e, por isso, não menos legítimo como expressão musical, nem menos brasileiro. Sem almejavem uma singularidade expressamente brasileira para sua expressão artística, tais músicos também não se colocam como aqueles que apenas copiam o estrangeiro: eles se percebem como parte integrante de um movimento mais amplo, que ultrapassa os limites da nacionalidade, ratificando o caráter de fusão de elementos que sempre foi característica da música local.

Outros exemplos seriam possíveis, mas os dois acima já são suficientes tanto para questionar a classificação do *rock* brasilei-

13 Ver site da banda em: <<http://www.bandamadeinbrazil.com.br>>.

14 Ouça a música em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yyL8ydyk4Pg>>.

ro e da adoção da guitarra elétrica por seus músicos pela chave que exclui do “nacional” tudo o que não é nativo.

Considerações finais

Existe, afinal, um espaço compartilhado entre cultura anglo-saxã e brasileira (ou, mais amplamente, à cultura jovem mundial) no que diz respeito a essas bandas de *rock*, ou tudo é mera cópia? Seria um efeito da globalização com a criação de um espaço comum ou seria apenas uma importação a mais da “cultura gringa”?

Pensamos que se formos contra o “mito da origem” tão presente nas reflexões sobre cultura popular, nossa resposta só pode ser aquela que vê nesses artefatos culturais o resultado de uma intensa interação que, para além da apropriação, revela um espaço comum que ultrapassa as fronteiras nacionais.

Seria necessário explorar mais essa questão da juventude como categoria universal no pós-guerra e situar melhor essas expressões culturais – inclusive musicais – nessa perspectiva não só para compreender as singularidades do caso brasileiro, mas também o que ele apresenta de comum com o que se passa em termos mundiais, deixando de lado um pouco as tensões geradas pelas relações assimétricas geradas no seio dos contatos internacionais para privilegiar as imbricações.

Definitivamente a música internacional tem um profundo impacto na música brasileira, não só na contemporânea, mas, sobretudo nesta, devido às condições tecnológicas. E, se a defesa das singularidades passa a ser um “tópico vazio” a partir do processo de internacionalização, como já foi explicado por Roberto Schwarz, resta-nos desvelar o processo que permite as interações.

Ao mesmo tempo, devemos nos livrar daquela confusão corriqueira entre tecnologia e produto, como ocorreu entre a guitar-

ra e o *rock*. A guitarra, simboliza, assim, a irreversibilidade do contato com uma cultura que se torna cada vez mais hegemônica, sim, mas que penetrou o mercado e mentes brasileiros. Este contato constitui-se, portanto, em um fenômeno a ser observado pelo estudioso da cultura.

A passeata contra a guitarra, aqui, ficaria como um símbolo desta resistência a tudo o que é estrangeiro, marcada na concepção do “nacional por subtração” que parece sobreviver não só nas mentes daqueles que ainda veem o *rock* brasileiro apenas como cópia de um padrão cultural estrangeiro, em tudo estranho à nossa cultura “tradicional” ou “autenticamente brasileira” (entendida como superior, mais sofisticada, mais madura, mais engajada etc.) tal raciocínio parece ter grande ressonância na crítica, que pouco se debruçou sobre este objeto, menos ainda para investigar a identidade do brasileiro, como se esta só pudesse ser homogênea, ou, na melhor das hipóteses, mestiça, mas nunca universal.