



# CORPOS (NÃO TÃO) DÓCEIS: O ROCK E A JUVENTUDE “INDISCIPLINADA” E “INCIVILIZADA”

## (NOT SO) DOCILE BODIES: THE ROCK AND THE “UNDISCIPLINED” AND “UNCIVILIZED” YOUTH

Manoel Ruiz Corrêa Martins<sup>1</sup>



<https://doi.org/10.46401/ajh.2020.v12.9786>

**RESUMO:** 1955/1970: os corpos dos segmentos mais inquietos da juventude, juntamente do recém-emancipado rock (agora sem o and roll), tinham como denominador comum a denúncia aos processos civilizadores e mecanismos de disciplinarização da moderna sociedade ocidental. O seguinte artigo tentará, a partir de uma discussão bibliográfica corroborada por alguns documentos (vídeos, concertos de rock, álbuns musicais, filmes, artigos de jornais e revistas, etc.), lançar e discutir questões sobre estas relações entre rock, corpo e juventude.

**Palavras-chave:** rock; corpos dóceis; processos civilizadores.

**ABSTRACT:** 1955/1970: the bodies of the rebels segments of youth, together with the newly emancipated rock (now without and roll), had as a common denominator the denunciation of the civilizing processes and discipline processes of the western modern society. The following article will attempt, with a bibliographical essay corroborated by some documents (videos, rock concerts, music albums, movies, newspaper and magazine articles, etc.), to launch and discuss questions about these relationships between rock, body and youth .

**Keywords:** rock and roll; docile bodies; civilizing processes.

<sup>1</sup> Possui graduação em História pela Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, Câmpus de Assis (2017). Atualmente é mestrando pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Unifesp, Câmpus de Guarulhos. E-mail: manoelr-cmartins@yahoo.com.br.

O *rock and roll*, assim como o samba e o *jazz*, nasceu da miscigenação de procedimentos musicais oriundos das camadas mais humildes do proletariado urbano. Esta classe social, tanto no norte como no sul do continente, foi incorporada, em virtude dos séculos de escravidão, pelas mais variadas populações de origem africana. E não é nenhuma novidade que os negros radicados nos guetos e periferias das cidades, a despeito de suas originais contribuições no campo musical, sempre sofreram com a coibição de sua arte — até esta ser pasteurizada e diluída entre elementos pertencentes às classes médias<sup>2</sup>. Mesmo com a derrocada dos paradigmas racialistas, o preconceito vil e segregacionista tornou-se aspecto constitutivo da moderna sociedade capitalista. Isto porque um modo de produção que divide a sociedade em classes certamente aumenta as tensões étnicas e raciais, em razão de engendrar políticas benéficas para um número restrito de pessoas (mormente brancas) e relegar a largas camadas da população (negros, autóctones, latinos, etc.) o pauperismo e o descaso.

Portanto, o *rock and roll*, emanado da mistura do *rythm and blues* (derivado do blues campesino), da guitarra elétrica dos negros das grandes cidades americanas, do *country* (música rural do branco pobre dos EUA) e do *western* (SHUKER, 1999), não tardou a ser enquadrado como um manancial pernicioso de costumes e comportamentos. Mesmo após a sua expansão, nos anos 1960, o rock — assim chamado depois de começar a admitir outros ritmos, como o *jazz*, a música clássica, a música oriental, etc. —, já amplamente aceito e clamado por setores da juventude ocidental, continuou a ser assim estereotipado, especialmente pela imprensa hegemônica (ENCARNAÇÃO, 2018). Um dos motivos dessa taxação era porque o agora rock (sem o *and roll*) preservava em sua composição elementos do *blues* — e de todos os seus derivados, como o *jazz*, o *ragtime*, o *dixieland* e o *soul* — e da música gospel, entre eles a dança, aspecto elementar do contagiante gênero musical. O instrumental eletrificado junto da dança ritualizada dariam em um suporte ideal para a juventude expressar desejo, rebeldia, emoção e contestação social.

Escolhemos adotar como ponto de partida de nosso recorte temporal o ano de 1955, pois em março daquele ano era lançado nas salas de cinema estadunidenses o filme *Blackboard Jungle* (*Sementes de violência*, no Brasil). Ainda que nosso trabalho não seja centrado na análise da película, e nem tampouco tenha como centro de gravidade uma discussão sobre o cinema em geral ou a repercussão do filme em específico, resolvemos afixar a data de seu lançamento como uma data-chave, melhor dizendo, simbólica. Isso porque o cinema fora aliado de primeira hora tanto do *rock and roll* quanto das contestações e mensagens do segmento mais irrequieto da juventude norte americana. Este filme em específico, dirigido por Richard Brooks (1912-1992), tinha diversos ingredientes para fazer da exportação do rock para além das fronteiras ianques um sucesso. Um deles era a música *Rock around the clock* (de Max C. Freedman e Jimmy De Knight), interpretada por *Bill Haley and his Comets*, que conformava a sua trilha sonora. Este elemento explosivo — o *rock and roll* — conquistou amplos segmentos da juventude, fazendo-a mobilizar o seu corpo de maneira efusiva e contagiante nas salas de cinema de boa parte do mundo ocidental. O fragor foi

---

2 As “classes médias” referem-se a pequena e média burguesia urbana e, em alguns casos, ao proletariado urbano de poder aquisitivo razoável.

tamanho que os jovens não se contentavam em ficar sentados assistindo ao filme: levantavam e começavam a dançar nas fileiras dos cinemas, quando não depredavam poltronas e vandalizavam as salas de exibição (ENCARNAÇÃO, 2015, p. 82). Vale mencionar que no mesmo ano de 1955, o visual de James Dean, em *Rebel without a cause* (*Juventude transviada*), de Nicholas Ray (1911-1979), avalizava, além da estética, as desilusões adolescentes que, em alguma medida, modelariam os movimentos culturais da década seguinte; sua morte trágica naquele mesmo ano propulsionaria ainda mais o ímpeto jovem.

Na esteira do sucesso de Brooks e Ray, um ano depois, Fred F. Sears (1913-1957) lança o seu *Rock around the clock* (no Brasil: *Ao Balanço das Horas*), um filme musical recheado de *rock and roll*, cujo efeito também fora avassalador. O *Jornal Folha da Noite*, em 02 de Outubro de 1956, traz o relato de um jornalista inglês (cujo nome é omitido da matéria) que assistiu a película num cinema londrino e disse que a música da trilha sonora produzira um contágio nos jovens modernizados “igual ao que o tam-tam africano produz nos selvagens; daí provocar em moças e rapazes um sentimento de completa irresponsabilidade e uma atmosfera de explosão”. A mesma matéria, em tom moralizante, remata: “é essa música que, dançada pelos intérpretes do filme, causa conflitos no seio de jovens mal formados pela educação modernizada, dando assunto aos estudiosos de problemas psicologicos”<sup>3</sup>. Asseveram a repercussão de tais películas, por exemplo, as pioneiras gravações roqueiras de Nora Ney, Celly e Tony Campelo (JACQUES, 2009, p. 3), lançadas no Brasil logo na sequência do desmedido sucesso das obras cinematográficas. A partir da metade da década de 1950, conforme veremos nos parágrafos seguintes desse artigo, o rock e sua dança sopraram contíguos em ventos impetuosos.

Naquele contexto histórico, genericamente conhecido como Guerra Fria, o acirramento entre as duas potências industriais aturdiu grande parte da juventude ocidental. No seio dos Estados Unidos da América, segmentos dos filhos do *baby boom* cerravam fileiras no campo político e diplomático numa campanha contra a corrida armamentista, a degradação do meio ambiente, as guerras sangrentas (que de “frias” nada tinham senão o impiedoso coração dos falcões da guerra), os supostos radicalismos maniqueístas da disputa entre comunismo e capitalismo e, numa só palavra, o “sistema”. No campo moral e estético opunham-se às representações e comportamentos das sociedades industriais, à censura e às convenções sociais do mundo ocidental, numa cruzada ora política, ora hedonista (ROSZAK, 1972; BIAGI, 2009). Tais campanhas de caráter contestador desembocariam, na década de 1960, no que ficou conhecido como contracultura. Este movimento, junto de outras manifestações do campo civil (a exemplo do movimento estudantil, movimento negro, movimento feminista e movimentos de esquerda), endossou a ebulição sócio-cultural do período e teve, em alguma medida, o rock como sua trilha sonora e o corpo como seu laboratório. Falaremos um pouco mais sobre isso em outra seção deste trabalho.

Longe de grandes pretensões — até porque se trata de um artigo resultante de ideias e reflexões comedidas, e não de uma tese ou dissertação —, desvelaremos como o corpo “dançante”, em conluio com o rock, passou a desafiar os padrões de comportamento e os processos civilizadores

3 Conflitos e loucuras entre os jovens nas exibições do filme *Rock around the clock*. *Folha da Noite*, 02 out. 1956. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_02out1956.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm). Acesso em: 01 jun. 2020.

da moderna sociedade ocidental (ELIAS, 1990). O rock, tanto no palco como na plateia, foi a via perfeita para o corpo liberar as tensões sociais acumuladas e combater os mecanismos de disciplinarização e coerção impostos na modernidade (FOUCAULT, 1987).

Nas linhas abaixo, através de uma discussão bibliográfica reforçada por algumas fontes (vídeos, concertos de rock, álbuns musicais, filmes, artigos de jornais e revistas, etc.), trataremos brevemente desta relação entre rock, juventude, corpo, disciplina e processos civilizadores da sociedade ocidental. Embora fiquemos mais restritos às décadas de 1950, 1960 e 1970, nos permitiremos retornar e avançar no tempo histórico — afinal, cremos que o vínculo do rock com o corpo é imperecível —, a começar pelos dias de hoje.

### “O diabo é o pai do rock”<sup>4</sup>

Nos últimos dias de 2019, a pasta da cultura do governo de Jair Bolsonaro, então chefiada por Roberto Alvim, nomeou o músico Dante Mantovani para o cargo de presidente da Fundação Nacional das Artes (Funarte)<sup>5</sup>. Em um vídeo de seu canal do YouTube sobre música clássica e teorias da conspiração, Mantovani afirmou: “Na década de 1950 apareceu um tal de Elvis Presley, com o rock que fazia todo mundo sacolejar, balançar o quadril [...] e começam a ser introduzidos certos comportamentos: o Elvis Presley, por exemplo, morreu de overdose”. E, para rematar, o maestro disse: “[...] o rock ativa a droga, que ativa o sexo, que ativa a indústria do aborto. E a indústria do aborto, por sua vez, alimenta uma coisa muito mais pesada que é o satanismo”<sup>6</sup>.

Apesar de ser extremamente relevante discutir a emergência de figuras obscurantistas nos ministérios brasileiros, o que pretendemos destacar aqui é a velha e persistente narrativa que associa o rock a uma fonte maléfica de costumes e de comportamentos.

Talvez os anos 1970, em razão das mortes precoces de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Brian Jones, tenham sido os primeiros a testemunhar uma sistemática associação do rock com a morte, com a violência e com as drogas (ENCARNAÇÃO, 2018), entretanto, ainda em suas primícias, o gênero musical sofria com estereótipos e julgamentos por incomodar constantemente a moral judaico-cristã e as famílias patriarcais e brancas. Esta parcela conservadora da sociedade, representada por pais, professores, pastores e órgãos oficiais, ressoava a sua repulsa ao gênero musical, em primeiro lugar, por não aceitar a integração racial estimulada pelo rock. Ademais caracterizavam os artistas roqueiros como delinquentes, preguiçosos e indolentes (ROCHEDO, 2013, p. 72).

Nos anos 1950, em território ianque, afirmou-se nos documentos do Subcomitê do Senado sobre a Delinquência Juvenil que “o gângster de amanhã é o tipo Elvis Presley de hoje” (CÉSAR, 1999, p. 14). E no Brasil, em 1955, quando do desembarque do supracitado filme de Richard Brooks,

4 SEIXAS, Raul. “Rock do diabo”. Intérprete: Raul Seixas. In: Novo Aeon. Philips Records, 1975. LP, faixa 02.

5 Alvim foi demitido ainda em dezembro de 2019, devido a pressão que sofreu por ter copiado Joseph Goebbels, ministro da propaganda da Alemanha nazista, em um discurso. Mantovani, por sua vez, foi demitido por Regina Duarte em março de 2020, quando esta assumiu o Ministério da Cultura. No entanto, na manhã do dia 05 de maio de 2020, fora reconduzido para o cargo, nomeado desta vez pelo Ministro Braga Netto, da Casa Civil. Na tarde deste mesmo dia 05, porém, a nomeação de Mantovani fora revogada em edição extra do “Diário Oficial da União”.

6 NIKLAS, Jan; BARROS, Luiza. Novo presidente da Funarte diz que rock leva ao aborto e ao satanismo. *O Globo*, 02 dez. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/novo-presidente-da-funarte-diz-que-rock-leva-ao-aborto-ao-satanismo-2411250>

*Blackboard Jungle*, nas salas de cinema de São Paulo, a censura e a repressão do então governador Jânio Quadros tão logo apareceram em suas ordens a polícia, que consistiram basicamente em deter ou prender os acorçoados com o instrumental eletrificado do filme<sup>7</sup>.

Embora cada caso seja um caso, e a censura e repressão que recaem sobre o rock variem de acordo com os contextos, é possível depreender um fator constante que motiva a sua perseguição e estereotipagem: a mobilização do corpo por parte dos roqueiros e de seus fãs. Ao contrário do que muitas vezes se verificou na música popular ocidental, o rock propôs um uso intensivo e ritualizado do corpo, bem como uma alteração substancial das estruturas dos espetáculos musicais e da ação física dos músicos e de seu público (VARGAS, 2002). Da presença cênica de Ney Matogrosso a sensualidade de Robert Plant, do duck walk de Chuck Berry a escatologia de GG Allin, o rock obriga a sua plateia a sair da passividade; o rock tem “o dom de agitar as platéias, que não resistem em suas cadeiras, e fazem o mais rígido dos jovens se contaminar pelas notas que parecem penetrar pelas veias e artérias e põem o sangue para borbulhar” (CHACON, 1982, p. 7). Desde os seus antecessores, no blues e no folk, por exemplo, a dança e os traços de sensualidade já apareciam. Em se tratando da relação entre músicos e público, o rock inovou, pois

Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da plateia (imagine o papel ridículo de alguém que se levantasse em pleno Teatro Municipal para alcançar o tom de uma cantora de ópera ou gesticulasse como o maestro), o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. Por isso dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea ‘quente’, não há rock. É verdade que as cortes renascentistas também dançavam. E é por isso que eu digo “quentes”: não pode haver regras, cenas determinadas, linhas do salão a cobrir, músicos tensos a esperar o próximo movimento. O rock precisa de liberdade física, o que ficou claro de Elvis (The Pelvis, lembram-se?) a Fred Mercury, assim como das pinturas multi-coloridas dos hippies dos 60 às cores agressivas do punk dos 70 [...]. (CHACON, 1982, p. 7-8)

Vale dizer que tratamos aqui do rock, sucessor do rock and roll, que possuía uma nova poética — muito influenciada pela literatura beat — e sonoridades “estranhas” se comparadas com as que tocavam no rádio comum. Além disso, o rock passou a formular um vocabulário definitivo para um tipo de entretenimento, que se caracterizava por ser essencialmente dançante e racialmente integrado. Tal transição fora capitaneada, logo no alvorecer da década de 1960, entre outros nomes, pelos *The Beatles* e Bob Dylan (MERHEB, 2018, p. 13-14). Em decorrência do contexto daqueles anos, o rock adquiriu uma espécie de força centrífuga e passou a atrair para si todo um conjunto de comportamentos culturais, políticos e sociais fortemente associados a contracultura e suas pautas políticas e humanistas. Logo, a postura rebelde, o inconformismo, a revolta contra a sociedade e a família, a disputa entre gerações e a contestação à cultura dominante tornaram-se aspectos constitutivos do novo gênero musical. Todos estes fatores condicionaram uma novíssima linguagem corporal que pretendia alcançar a liberdade política e de expressão. Pronto. Estavam postos todos os ingredientes necessários para o conjunto de forças dominantes (e aqui podemos incluir os dis-

7 ROSA, Fernando. A Hora do Rock. **Super Interessante**, 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/a-hora-do-rock/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

curtos e representações do Estado e da imprensa hegemônica) estereotiparem o rock e associá-lo a violência e subversão — e, em consequência disto, também a morte e a drogadição. Mesmo que o gênero tenha se tornado um produto de massa — e que a tal rebeldia tenha sido incorporada pela cultura de consumo<sup>8</sup> —, ele não conseguiu se livrar do cerceamento que lhe fora imposto (ENCARNAÇÃO, 2018, p. 122-123).

E os roqueiros, então, se depararam com este rock matreiro, que refundava a música popular ocidental de maneira geral, desde a sua poética, seus ritmos e motes, passando pelo seu jeito de dançar, até a configuração dos artistas em seu palco.

Se compararmos a disposição dos artistas em uma ópera, em um coral ou em uma orquestra com a distribuição dos roqueiros no palco de um show de heavy metal, punk rock ou new wave, notaremos facilmente os contrastes. Nos primeiros, a disciplina dos corpos no palco (com cada músico em seu devido lugar), a ênfase dada a elegância e a estrutura formal do espetáculo são pressupostos incontestes; nos últimos, a utilização dos corpos é totalmente livre e desimpedida, e a estrutura do espetáculo, junto das formas e cenários dos palcos, instituem-se de maneira descomedida. À guisa de exemplo, basta assistirmos ao megaconcerto *The Wall live in Berlin* (1990), organizado por Roger Waters: a gigantesca estrutura, a presença de corais, bandas militares, orquestras, diversas bandas de rock, carros e motos passando pelo palco, além da pirotecnia e efeitos, se entrelaçam com a total liberdade física de Waters e de seus convidados — Cindy Lauper, por exemplo, ao interpretar a clássica *Another Brick in the Wall (Part II)*, se espraia no chão, pula e galhofa no palco, seguramente sem um roteiro predeterminado —, atestando o ambiente “desregrado” e “indisciplinado” de um concerto roqueiro.

Como vimos até agora, a guitarra elétrica oriunda dos guetos dos negros das grandes cidades americanas, junto das raízes dançantes do *blues*, *country* e *R&B* e do uso lascivo e desimpedido do corpo por parte do roqueiro, conferiram ao rock um caráter contestador e subversivo. Ainda assim, existe um personagem elementar, sustentáculo das ideias e comportamentos roqueiros, que não pode deixar de ser melhor caracterizado: o jovem.

## O brado unísono “contramoderno”

Segundo Savage (2009, p. 442), os anos 1940 testemunharam um choque entre as visões paternalistas e hedonistas da juventude. A “americanização” informativa e cultural tomava conta do mundo ocidental, sobretudo nos anos pós-segunda guerra mundial; o *swing*, o *be-bop*, o *jazz* e o sucedâneo *rock and roll*, juntos ao imponente cinema hollywoodiano, aliavam-se numa campanha

---

8 À primeira vista, parece contraditório o fato do rock ser, ao mesmo tempo, perseguido pelo conjunto de forças dominantes (entre estes, os capitalistas ligados as multinacionais do som) e valorizado e legitimado pela indústria fonográfica (por ser um produto com altos índices de vendagem). Acerca disso, Napolitano (2001, p. 338) dirá: “A dificuldade em compreender as contradições internas desta indústria [cultural], bem como a natureza do juízo de valor e do gosto em relação às obras [...] Quanto mais rico, complexo e dinâmico, mais contraditório será o espectro de atuação da indústria cultural e seus efeitos na cultura de massa. Em outras palavras, nos produtos da indústria cultural é muito difícil isolar elementos de maneira dicotômica: “alienação” e “participação”, “singularidade” e “massificação”, “bom gosto” e “vulgaridade”, “redundância” e “inovação”. Todas estas categorias podem estar presentes, estruturalmente, numa mesma obra, destacando-se em meio à indiferenciação dos produtos, conforme o momento histórico em questão. A realização do produto cultural necessita de todos estes pólos e ao mesmo tempo tende a neutralizar todos eles na sua recepção”.

que intentava transformar os jovens, desde as suas vestimentas até o seu imaginário. A campanha no terreno cultural — que, evidentemente, entre outros motivos, buscava combater a influência da União Soviética, que vivia seus anos de maior prestígio após libertar o mundo do nazifascismo — funcionou, e os ianques lograram êxito ao expor uma vitrine de “liberdade” e “fuga” a amplos setores da ala jovem (SAVAGE, 2009, p. 448). Parte dessa juventude, consumista e individualista, submersa entre a mercadoria imperialista, legaria às gerações posteriores inovações na moda, nas danças e na música popular. Outra parcela da juventude, contestadora e autodeterminada, condicionaria todo um conjunto de valores e modelos políticos adversos a corrente configuração da família patriarcal, do Estado e das instituições, “engrossando o caldo” sócio-cultural dos anos posteriores. Esse ciclo de “transformações” da juventude talvez tenha tido o seu ápice em maio de 1968.

O mosaico de imagens, pessoas e objetos que Caetano Veloso canta em *Alegria, Alegria*<sup>9</sup> (bomba, espaçonave, Coca-cola, guerrilha, Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, etc.) apresenta muito bem este sentimento do mundo jovem ocidental da época sobredita: “bombardeados” pelos grandes acontecimentos políticos, econômicos e tecnológicos, mas seguindo, afirmando a liberdade própria e a individualidade através do mote da canção: “Eu vou!”.

Embora tais gerações tenham ficado fascinadas com as “delícias” americanas, foi justamente no seio do país ianque — mais especificamente em São Francisco, Califórnia, de 1965 até, pelo menos, 1969 —, que estas desenvolveram a contracultura, numa tentativa de expressar a frustração da juventude ocidental com as promessas de liberdade e fuga dos valores tradicionais. Além dos protestos contra as guerras imperialistas (como a do Vietnã e a da Coreia), havia uma oposição ao que se convencionou chamar de American way of life (baseado na meritocracia, chauvinismo, crença na superioridade dos cidadãos americanos, etc.). E, para endossar a ebulição sócio-cultural, havia o ascenso das lutas dos negros, das feministas e dos homossexuais por mais direitos. Tudo isso propiciou terreno fértil para uma fração da juventude, arregimentada sobretudo em movimentos estudantis, dar vazão aos seus posicionamentos políticos (baseados na busca por auto-conhecimento, na rejeição de tabus envolvendo a sexualidade, na aversão ao capitalismo industrial e na crítica a família burguesa) (DINIZ, 2017, p. 23). E — tomando muitíssimo cuidado com o mecanicismo e considerando as especificidades de cada Estado-nação<sup>10</sup> — podemos dizer que a contracultura irradiou os seus princípios por todo o conjunto do mundo ocidental, transgredindo as fronteiras norteamericanas.

Roszak (1972, p. 19) sugeriu que as críticas a ordem tecnocrática uniam o grupo contracultural naquele momento; isto é, o que de fato incomodava a referida ala jovem, segundo o autor, era o tipo de organização social que atingia um grau de desenvolvimento industrial tão elevado, que admitia somente a supremacia dos técnicos. E isso valeria tanto para o mundo socialista quanto

9 VELOSO, Caetano. “Alegria, Alegria”. Intérprete: Caetano Veloso. In: Caetano Veloso. Philips Records, 1968. LP, faixa 04.

10 Diniz (2017, p. 21-56), por exemplo, explicita as especificidades do desenvolvimento da contracultura nos EUA e no Brasil. Segundo a autora, a contracultura brasileira, por efeito da ditadura militar, foi concebida de maneira diferente. Em virtude da censura, da repressão e da supressão da democracia, sobretudo após o AI-5, a contracultura desenvolveu-se por aqui de outro modo e com outras características. Os EUA, a despeito dos pressupostos imperialistas, eram internamente um país liberal e democrático. Por essas e outras é necessário se atentar aos diferentes contornos dos movimentos contraculturais ao redor do mundo.

para o mundo capitalista. O brasileiro Luís Carlos Maciel (apud PEREIRA, 1984: 13), incontornável quando o assunto é contracultura, dirá, por sua vez, que o movimento configurou-se como um conjunto de manifestações culturais novas, que ganharam esse nome por, justamente, confrontarem, de diferentes maneiras, a cultura vigente e oficializada pelas instituições ocidentais. Pensamos ser esta uma definição acertada, e que relaciona-se com a também defendida por Diniz (2017, p. 27): “[a contracultura] tem muito mais ganhos se concebida como um conjunto de valores (em sua vasta maioria não formalizada) e, sobretudo, como experiência e prática”. Esse conjunto de valores encontrará, inevitavelmente, os acordes do rock, que, como vimos, refundava a música popular ocidental, também tentando fugir dos convencionalismos todos. Para além da experimental cidade de São Francisco (e sua propensão a rebeldia de então) e do já “coçado” Woodstock, citaremos dois axiomáticos exemplos que asseveram as aproximações entre a contracultura e o rock. O primeiro, no âmbito musical, é o Festival de Monterey, na Califórnia. Em 1967, esse encontro musical, muitas vezes colocado em segundo plano, patenteou as indelévels marcas que o rock e a contracultura deixariam para a posteridade. A liberdade sexual, as pautas humanistas, a renda do festival toda revertida para instituições de caridade entrelaçavam-se com Hendrix literalmente incendiando a sua guitarra e o *The Who*, numa apoteótica exibição, caindo nas graças do público. O outro exemplo, este no âmbito da imprensa, é o da revista *Rolling Stones*. Conforme Biagi (2009, p. 174), a revista era o produto acabado da rentável relação entre o rock, a contracultura e a imprensa. Além das reportagens com cunho social, que em certa medida associavam-se com as pautas da contracultura, a *Rolling Stones* trazia em suas capas diversas fotos dos grandes astros do rock, o que certamente acoroçoava a parcela da juventude que aqui estudamos. Amostras claras da profícua relação entre rock e contracultura; amostras claras da juventude que protagonizava o cenário político, social e midiático.

Em linhas gerais, queremos dizer que o rock and roll e o seu descendente, o rock, não tiveram escolha: tornaram-se o suporte rítmico ideal para tais circunstâncias, além de serem os mais adequados para a necessária libertação de tensões sociais acumuladas. De acordo com Encarnação (2018, p. 213-261), o rock é um difusor de anseios e visões de mundo, um instrumento para dar vazão as críticas sociais e políticas, bem como de se postar frente à estas; as inquietudes e demandas que permeiam o mundo jovem (angústias em relação ao futuro, a sensualidade e a sexualidade, o rancor com as instituições e com o Estado, etc.) são aspectos medulares das composições roqueiras. E não são somente as letras, as melodias e os solos de guitarra que atraem a mocidade, mas também o estilo, o jeito, os trejeitos e as maneiras que os grupos criam, recriam e vivem o universo roqueiro (ENCARNAÇÃO, 2018, p. 226). Nesse sentido, os bramidos de Janis Joplin, as habilidades de improvisação de Jimi Hendrix e os sucessivos hits dos Beatles, junto de sua liberdade sexual, posicionamentos políticos (em alguns casos), bom humor e ironia para com a imprensa, seduziam as moças e os moços deslumbrados. Em vista disso, o rock e a juventude firmavam uma relação dialética, uma vez que um se alimentava das demandas e inquietudes do outro, e vice-versa.

Estabelece-se, desta maneira, uma relação profícua entre rock, contracultura e uma ala da juventude; por conseguinte — em nome do combate a subversão, ao comunismo e ao satanismo ou em defesa de uma suposta pureza artística da música — os estereótipos são reforçados, e os usos



dos corpos, presentes mais do que nunca, condenados.

## Corpos (não tão) doces

Ao longo do que se convencionou chamar de Idade Moderna, desenvolveu-se um processo civilizador na sociedade ocidental que impôs um sem-número de padrões de comportamentos, os quais causaram consequências para o corpo. Elias (1990, p. 67-72), entretanto, retorna a Idade Média para analisar o desenvolvimento do conceito de civilté e entender como este, a partir de uma demanda social da época, constituiu-se como uma auto-interpretação do mundo europeu e acabou por estabelecer padrões de comportamentos da sociedade bem como de seu decoro corporal externo. O autor nos lembra que o conceito em questão consolidou-se num contexto em que a Igreja Católica, junto dos cavaleiros e senhores feudais, em nome da cruz e da “civilização”, empreendiam guerras de colonização e expansão. Por conseguinte, “civilização” e cristandade romano-latina partilhavam um denominador comum; ou seja, a “heresia” e o “paganismo” — e aqui incluímos todos os “outros” cristianismos e, “de lambuja”, todas as religiões de origem oriental —, automaticamente, passaram a ser sinônimos de “incivilização”. O autor assevera que a antítese fundamental do ocidente na Idade Média era o cristianismo versus o paganismo (ELIAS, 1990, p. 67).

Perscrutando os caminhos da conceituação de “civilização”, Elias retorna a uma obra de Erasmo de Rotterdam (“Da civilidade em crianças”), de 1530. O livro teve desmesurada circulação — sendo reeditado, no mínimo, até o século XVIII — e tornou-se leitura obrigatória em diversas metodologias de ensino para crianças por tratar de uma educação moral e comportamental “ideal” para estas. O escrito apresenta detalhes minuciosos sobre gestos, posturas, vestuário e expressões faciais que um menino nobre deve ter para se diferenciar das crianças das camadas mais paupérrimas da sociedade. Ensina-se a sentar, a cumprimentar e descreve-se quais gestos são admitidos e quais são estranhos.

Rotterdam, a partir desta obra, além de dar novo impulso ao conceito de “civilização”, delimita uma faixa de conduta humana e define regras e padrões para o convívio social. E, apesar de encontrarmos inúmeras diferenças com os dias de hoje, muitas passagens do livro se assemelham ao nosso tempo, sugerindo que, ali, certamente foram forjados diversos valores que reverberam continuamente.

Para o nosso artigo, Elias tem serventia por elucidar que

[...] O maior ou menor desconforto que sentimos com pessoas que discutem ou mencionam suas funções corporais mais abertamente, que ocultam ou restringem essas funções menos que nós, é um dos sentimentos dominantes no juízo de valor “bárbaro” ou “incivilizado”. Tal, então, é a natureza do “mal-estar” que nos causa a “incivilização” ou, em termos mais precisos e menos valorativos, o mal-estar ante uma diferente estrutura de emoções, o diferente padrão de repugnância ainda hoje encontrado em numerosas sociedades que chamamos de “não-civilizadas”, o padrão de repugnância que precedeu o nosso e é sua pré-condição. (ELIAS, 1990, p. 72)

O que queremos dizer, corroborando com as ideias deste autor, é que não existe uma atitude

natural do homem. Melhor dizendo: que “o homem ocidental nem sempre se comportou da maneira que estamos acostumados a considerar como típica ou como sinal característico do homem civilizado” (ELIAS, 1990, p. 13). O senso-comum (ou a ideologia burguesa dominante) insiste em apregoar que este ou aquele comportamento é mais adequado por ser conseqüente com a natureza humana. Todavia — e este é o ponto fulcral da obra de Elias —, o que houve foi um condicionamento e um adestramento tanto de nossos valores e crenças quanto de nossos gestos, movimentos e comportamentos. Isto é, as ingerências do processo civilizador sobre as funções e padrões corporais também coadunaram com a noção de que existem comportamentos e gestos naturais do homem.

[...] E bem que caberia pensar que muitos dos movimentos estranhos de caminhantes e dançarinos que vemos em pinturas ou estátuas medievais não representam apenas o jeito do pintor ou escultor, mas preservam também gestos e movimentos reais que se tornaram estranhos para nós, materializações de uma estrutura mental e emocional diferente. (ELIAS, 1990, p. 70)

Além de Norbert Elias, Vigarello (1995) também dedicou-se a estudar alguns dos comportamentos entre a nobreza nos séculos XVII e XVIII e verificou o uso daquilo que denominou de “panóplias corretoras”, melhor dizendo, aparelhos corretivos do corpo, como espartilhos, coletes, enchementos, etc. Tais aparelhos intentavam ajustar o corpo aos padrões estéticos, médicos e sociais da época. Com o advento do modo de produção capitalista, entretanto, o corpo passaria a ser visto de outra maneira; agora, o trabalho deveria ser valorizado, e as funções corporais limitar-se-iam a otimização e eficácia da atividade laboral.

Chegando ao século XX, notamos uma variedade de ressignificações de usos do corpo e de sua concepção entre o mundo ocidental; na segunda metade desta tresloucada centúria de anos, depreendemos que a ala jovem, motivada sobretudo pelos fatores de ordem política e econômica supracitados, começa, em tom confrontativo, a indagar as ingerências do processo civilizador sobre os comportamentos de seus corpos. É, pois,

[...] no contexto desse secularismo repressivo que emerge, nos anos 60, a contracultura, para denunciar os custos humanos do processo civilizador. Contra a padronização e regulação impostas pelo progresso científico e tecnológico, reivindica a liberdade e a autonomia subjetivas. Sua proposta, que está na origem da cultura alternativa, expressa valores como a defesa da espontaneidade, o resgate da rusticidade do habitat, a nostalgia da vida em comunidade, a reconciliação entre o corpo e a mente e a exploração de modos de consciência não intelectual. Como a contracultura defende outros arranjos sociais e outras relações entre o homem e a natureza, ela constitui também outros corpos. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 07)

Podemos acrescentar que o rock, e parte das representações roqueiras, também surgiram dessa necessidade de denúncia. O jovem foi o porta-voz da inquietude e o laboratório da formatação corporal.

Por essas e outras, é imprescindível abordar as ideias de Foucault (1987). O filósofo francês, por seu turno, inverte a chave de análise: também analisa as práticas, os discursos, saberes e relações de poder que nos subjetivam — e, conseqüentemente, reverberam em nossos corpos —, porém aborda o poder de uma maneira positiva, isto é, pensa no que se produz nestes corpos, e não no que se mutila e/ou reprime.

Foucault dá um “passo para trás” e intenta compreender as práticas disciplinares, melhor dizendo, as minúcias dos mecanismos de disciplinarização dos corpos na época moderna. Cada um dos membros de nosso corpo, a dimensão e a amplitude destes, os gestos, a rapidez e a eficácia: tudo se torna objeto de estudo para o filósofo.

Consoante ao seu pensamento, as disciplinas já estavam presentes em nossa sociedade desde as primícias, entretanto, é somente no século XVIII que estas seriam utilizadas como principal elemento de dominação; surge uma política de coerção sobre o corpo e seus comportamentos, movimentos, etc. O autor nos indica que, a partir do século em questão, o poder passa a funcionar por meio da normalização, isto é, de acordo com as normas (as normas de um corpo padrão, as normas de um aluno estudioso, de um preso bem comportado, etc.). Com um fôlego incomparável, Foucault analisa as técnicas adotadas pelas instituições disciplinares (escolas, quartéis, igrejas, prisões, etc.) e perscruta a distribuição dos corpos nestes espaços, assegurando que o grande objetivo era tornar os corpos economicamente ativos e politicamente passivos — ou dóceis. As técnicas disciplinares não precisam ser necessariamente violentas; os efeitos de poder sobre o corpo são mais efetivos se, desde a sua “fabricação”, estes já se constituírem dóceis.

O tempo e o espaço, por exemplo, foram necessários para as técnicas disciplinares se estabelecerem na fabricação do corpo dócil. O primeiro nem necessita de muita explicação: o advento do quadriculamento do tempo na sociedade ocidental permitiu manobrar com maior facilidade as atividades dos corpos a fim de evitar desperdícios — a produtividade na época do capitalismo é fundamental. O espaço, por sua vez, tornou a disciplinarização mais eficaz, uma vez que a distribuição dos corpos em determinado local otimiza o rendimento do operário, ou possibilita maior controle do aluno nas escolas, etc.

Estes mecanismos tornaram possível

[...] uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]. (FOUCAULT, 1987, p. 164)

## Algumas considerações

Quando o rock, a contracultura e o mundo jovem, unidos sob bandeiras políticas, morais e comportamentais, desafiaram o processo civilizador, desafiaram também a disciplinarização, buscando alternativas à “civilização” em saberes e procedimentos “estranhos” ao mundo ocidental, como na alimentação vegana, nas práticas holísticas, nas religiões orientais, nas meditações zen-budistas, no ioga, etc. E o rock e sua dança coadunaram com esta busca, oportunizando um ambiente fecundo para o questionamento e a “indisciplina”.

Isso explica, em alguma medida, porque as políticas de cerceamento, censura, repressão e controle social perseguiram o rock. Era imprescindível para o conjunto de forças dominantes controlar e estigmatizar as categorias que incitavam a desordem e questionavam o establishment. E o

corpo, via de regra controlado e mantido sob as técnicas disciplinares, não podia ser vulgarizado — agora compreendemos o porquê das câmeras de televisão filmarem Elvis Presley somente da cintura para cima. Ademais, houve, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, um recrudescimento das políticas higienistas, as quais viam nos roqueiros a marginalidade em pessoa. O corpo do roqueiro e a sua subversão aos moldes sócio-culturais e morais imperantes na ideologia burguesa dominante, deixou uma fração das famílias brancas e patriarcais em polvorosa.

O corpo dócil de Foucault precisa ser obediente e produtivo; o corpo não tão dócil do roqueiro dos anos 1950, 1960 e 1970 precisava ser rebelde e “inútil” — como assevera a célebre canção da banda Ultraje a Rigor<sup>11</sup>. Talvez essa seja uma humilde hipótese (ou constatação) do presente artigo.

Tentaremos melhor elucidar: Foucault descreve um corpo industrial, isto é, feito para a produção em larga escala e para a guerra total; a fabricação de corpos pela juventude contracultural e roqueira nos anos pós-segunda guerra mundial, por sua vez, ia justamente no sentido oposto: no sentido de destruir o corpo industrial. Os piercings, tatuagens, escarificações, a body art e a action painting, assim como as performances e happenings<sup>12</sup> atestam que a juventude não estava disposta a aceitar os limites do corpo, os quadriculamentos dos espaços e nem tampouco as coercitivas técnicas disciplinares que refletiam em seu lazer e em suas maneiras de apreciar a arte. E os materiais poéticos e musicais adotados pelos roqueiros e por parte dessa juventude irrequieta e contestadora corroboravam, grosso modo, com as ideias anti-imperialistas de uma juventude enfasiada de guerras.

Desta maneira, o rock e os roqueiros inauguraram um movimento de ruptura, intentando dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética e elitista. Os roqueiros se inserem em um movimento artístico — live art, que significa tanto “arte ao vivo” como “arte viva” — que pretende tirar a arte de espaços “mortos” (como museus e galerias) e resgatar as suas características ritualísticas (COHEN, 1989, p. 38). Ainda de acordo com Cohen (1989, p. 44-45), pode-se dizer que o rock herda da tradição da performance algumas características, entre elas a necessidade de causar choque no público, com propostas modificadoras, divorciando-se de clichês e, dependendo do estilo da banda, de não se preocupar necessariamente com a fruição ou com a estética. Também se observa que as bandas não se incomodavam com a falta de um script.

O roteiro, para boa parte das bandas de rock, pouco importa, de modo que um mesmo show pode ser interpretado de variadas maneiras em uma mesma turnê, por exemplo. Sem contar que o espetáculo de rock passa a conjugar tendências cinéticas (movimentações constantes), cromáticas

11 MOREIRA, Roger. “Inútil”. Intéprete: Ultraje a Rigor. In: **Nós Vamos Invadir sua Praia**. WEA, 1985. LP, faixa 06.

12 A performance nasce junto do início do século XX e tem o seu desenvolvimento no momento em que se dá a institucionalização do código cultural. Emprestando a terminologia de Nietzsche, existiria uma síntese dialética de duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisíaco — ambas consequentes às artes cênicas. O apolíneo se relaciona com o teatro clássico e com a organização aristotélica, enquanto que o dionisíaco, como o próprio nome indica, busca a pulsão, a emoção e o ritualístico. Em linhas gerais, a performance — que nasce na Europa — resgata as ideias de uma arte pela arte e tem o intuito de ser modificadora, contra o profissionalismo e a intencionalidade da arte. O happening, originado nos EUA, marcou os anos pós segunda guerra mundial, sobretudo a década de 1960. Grosso modo, o nome-conceito designa, no sentido artístico, uma série de manifestações que misturam as artes plásticas, o teatro, a art collage, a música, a dança, etc. A sua consolidação se dá no contexto da contracultura, em virtude de suas experimentações buscarem elucidar as propostas e pautas humanistas do período (COHEN, 1989, p. 37-46)

(luzes, roupas e cenários) e acústicas (sons e ruídos), torna o espectador ativo (através dos coros, moshs e danças) e concebe uma relação bem mais sensório-emocional do que racional entre músico-ator e público (VARGAS, 2002, p. 28-29). A guitarra distorcida “parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas” (CHACON, 1982, p. 8-9).

Poderíamos ainda citar as drogas, as minissaias, o psicodelismo, o Ato Institucional número 5, os beatniks, a androginia e mais um sem-número de propulsores das “novas” relações entre música-jovem-disciplina-corpo. A Tropicália (ou Tropicalismo), aqui no Brasil, também fomentou, em certa medida, tais relações.

Numa tentativa de “formatar” a MPB (portanto, também fugindo dos supostos “convencionais”), Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Capinam e etc., lançaram as bases para um movimento artístico que intentava unir a literatura, o cinema, o teatro, a música pop brasileira e promover um projeto de difícil compreensão. Talvez tenha sido este mesmo o objetivo do grupo tropical: provocar um furor artístico multifacetado e, com bastante deboche, renunciar de qualquer objetivo previamente definido. Obviamente que o grupo encabeçado pelos dois baianos supracitados compunha as fileiras opositoras ao regime militar vigente, entretanto sua crítica política seguia um caminho diferente do convencional ao denunciar os arcaísmos dos discursos modernizadores tanto da esquerda como da direita (NAPOLITANO, 1999: 240). Valendo-se em grande medida do instrumental eletrificado do rock, o grupo Tropicalista ostentava visual e atitude excêntricas, promovendo happenings e experimentalismos de todos os tipos, denunciando, de maneira símile ao conjunto de manifestações contraculturais, os “dogmas comportamentais, a família burguesa e a padronização da vida e dos costumes gerada pelo processo de industrialização” (DINIZ, 2017, p. 48). Como asseveram Villaça e Napolitano (1998), o Tropicalismo tem como maior legado “a incorporação com intenções de crítica cultural, dos impasses e dilemas gerados pela modernização da sociedade brasileira, no universo do consumo”. Obviamente que tal movimento fora recheado de contradições e debates, os quais exigiriam um trabalho de maior fôlego. Entretanto o que queremos ressaltar aqui é que o corpo dos artistas, como por exemplo o de Gal Costa na capa do disco *Índia* (1973), foram deveras utilizados como “isca” para que o produto cultural e a estética musical tropicalista fossem atrativos para o mercado consumidor jovem (NOLETO, 2014) e também como ferramenta de protesto. As pinturas corporais indígenas, a indumentária excêntrica e a nudez foram elementos de destaque nessa representação musical brasileira. E o rock, inevitavelmente, embalou diversos discos e músicas tropicalistas — à guisa de exemplo, temos Os Mutantes tocando com Gilberto Gil (em *Domingo no parque*) e os Beat Boys com Caetano Veloso (em *Alegria, Alegria*), no Festival de Música Popular Brasileira de 1967.

Escolhemos “fechar” o nosso recorte temporal em 1970 por motivos de ordem econômica, política e cultural. No entanto, como antedito, cremos que o rock e sua relação com o corpo e a juventude não se limitam as décadas aqui analisadas; por isso tentamos, sempre que possível, “viajar” pelo tempo histórico. Desde os anos 1950, quando do “nascimento” do rock, até os dias de hoje, é notável que tal gênero musical sempre dialogou com boa parte da juventude. E não foi diferente na década de 1970: o Glam Rock e a Cultura Punk nos servem para confirmar a contínua coopera-

ção entre rock, corpo e ala jovem. Posteriormente, nos anos 1980, o New Wave e o Rock brasileiro (“emancipado”, sobretudo, após o Rock in Rio de 1985), por exemplo, seguem nos garantindo essa conciliação. Entretanto, pressupomos que a partir dos anos 1970 esta relação adquire novos contornos; contornos, digamos, menos “inocentes” e idealistas e mais tecnológicos e mercadológicos.

Em 1969, a despeito do famigerado Woodstock inflamar boa parte da juventude global, Richard Nixon assumia a presidência dos Estados Unidos da América e uma repressão sem precedentes recaía sobre os movimentos sociais e de massas. Neste mesmo ano ocorreram os crimes da Família Manson, que tão logo levaram a imprensa a associar o movimento contracultural e hippie a chacina promovida por esse grupo. Um ano depois, em 1970, os *Beatles* se separavam, causando uma comoção global e um sentimento de “sonho acabado” (BIAGI, 2009). Sugerimos que esses três acontecimentos, longe de qualquer determinismo, levaram a uma resignificação da relação entre a juventude e a contracultura ou, no mínimo, a uma autocrítica deste segmento de jovens, que até então vivia numa “viagem lisérgica” de pautas políticas vagas. Não queremos generalizar e dizer que todos os jovens que participaram desse movimento abandonaram as pautas pacifistas, tornaram-se todos guerrilheiros, pegaram em armas e reivindicaram a revolução, mas, certamente, a ruína da contracultura fez com que estes adquirissem novos aspectos. Neste momento também é notável um “amadurecimento” do rock a partir dos álbuns temáticos e conceituais de *Genesis*, *Yes*, *Emerson, Lake & Palmer* e *Pink Floyd*. Sem contar que a tecnologia (representada sobretudo pelos sintetizadores), aliada a indústria fonográfica e ao desenvolvimento da mentalidade empresarial do mercado da música, fez do rock um produto ainda mais sofisticado. A relação música-jovem-disciplina-corpo continuava a existir, porém edificada sobre alicerces inauditos. Vale lembrar da “Crise do Petróleo” de 1973, que definitivamente deu cabo a prosperidade econômica que antes permitira mais tempo livre e “liberdade” a ala jovem.

Aquele sentimento de “onipotência”, quando das destruições das salas de cinema ao som de Bill Haley, era agora substituído pela fruição estética, pela frustração em relação às promessas de “liberdade” e, por fim, pelo amadurecimento político das canções roqueiras.

Portanto vale destacar que o rock esteve e está sempre incorporando as questões relacionadas e pertinentes ao mundo jovem; e a juventude, por sua vez, vivendo os últimos atos de sua vida jovem antes de entrar na vida adulta, se relaciona com o mundo ao seu redor de maneira especial, por isso assimila as principais incongruências e contradições da sociedade com maior facilidade. E o seu corpo rijo e sadio será, via de regra, a boulevard de tais expressões. Foi isso que levou o militante comunista Che Guevara a afirmar que “ser jovem e não ser revolucionário é uma contradição até genética”.

Nos anos sessenta e setenta do século passado, as expressões corporais contestadoras encontraram alento no rock “indisciplinado”, entretanto, através da supracitada impertinência do presidente da FUNARTE, é possível notar que, a despeito das indeléveis marcas que os anos rebeldes nos deixaram, ainda há muito daquilo de Foucault e Elias apregoaram.

Os valores e comportamentos conservadores insistem em avançar sobre os mínimos progressos que obtivemos no campo estético e cultural. As técnicas disciplinares e os parâmetros estabelecidos pelos processos civilizadores continuam em vigência. Bom mesmo seria se o espírito jovem,

contestador, anti-imperialista, rebelde e revolucionário, espriasse por todas as faixas etárias.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, L. M. B. de. Corpo civilizado, corpo reencantado: o moderno e o alternativo nas representações do corpo. **Motriz**, Rio Claro, v. 5, p. 7-9, 1999.

BIAGI, Orivaldo Leme. A Contracultura e o Rok'nRoll: A Relação dos Movimentos de Contestação Social e a Música Jovem dos Anos 60 e 70. **MOMENTUM**, v. 1, n. 7, p. 163-184, 2009.

CÉSAR, M. R. de Assis. Da adolescência em perigo à adolescência perigosa. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 15, p. 10-18, 1999.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Brasiliense, 1982.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

Conflitos e loucuras entre os jovens nas exibições do filme Rock around the clock. **Folha da Noite**, 02 out. 1956. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_02out1956.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm). Acesso em: 01 jun. 2020.

DINIZ, S. C. **Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1990.

ENCARNAÇÃO, P. G. da. Cabeludos e guedeludos: o rock no Brasil e em Portugal e sua recepção na imprensa (1970/1985). **Artcultura**, Uberlândia, v. 17, n. 31, 2015.

ENCARNAÇÃO, P. G. da. **Rock cá, Rock lá: A produção roqueira no Brasil e em Portugal – 1970/1985**. São Paulo: Intermeios, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

JACQUES, Tatyana de Alencar. Comunidade rock: visões de mundo e categorias musicais. **Música e Cultura**, n. 5, 2009.

MERHEB, Rodrigo. O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018.

MOREIRA, Roger. "Inútil". Intérprete: Ultraje a Rigor. In: **Nós Vamos Invadir sua Praia**. WEA, 1985. LP, faixa 06.

NAPOLITANO, Marcos. **"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

NIKLAS, Jan; BARROS, Luiza. Novo presidente da Funarte diz que rock leva ao aborto e ao satanismo. **O Globo**, 02 dez. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/novo-presidente-da-funarte-diz-que-rock-leva-ao-aborto-ao-satanismo-24112509>. Acesso em: 20 jan. 2020.

NOLETO, Rafaela da Silva. "Eu sou uma fruta 'gogóia', eu sou uma moça": Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 30, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROCHEDO, Aline. Um olhar sobre o livro, Rock and roll: Uma história social. **Cadernos do Tempo Presente**, v. 13, p. 71-75, 2013.

ROSA, Fernando. A Hora do Rock. **Super Interessante**, 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/a-hora-do-rock/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**: como o conceito de teenage revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SEIXAS, Raul. "Rock do diabo". Intérprete: Raul Seixas. In: **Novo Aeon**. Philips Records, 1975. LP, faixa 02.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. **Revista IMES**, São Caetano do Sul, p. 25-32, 2002.

VELOSO, Caetano. "Alegria, Alegria". Intérprete: Caetano Veloso. In: **Caetano Veloso**. Philips Records, 1968. LP, faixa 04.

VIGARELLO, Georges. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: SANT'ANNA, D. B. (org.). **Políticas do Corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

Recebido em: 04 de março de 2020.

Aprovado em: 09 de junho de 2020.