

UTOPIA, CONTESTAÇÃO E LIMITES DO ROCK SESSENTISTA NA SOCIEDADE ESTADUNIDENSE

UTOPIA, CONTESTATION, AND THE LIMITS OF 1960S ROCK IN U.S. SOCIETY

UTOPIA, CONTESTACIÓN Y LÍMITES DEL ROCK DE LOS AÑOS SESENTA EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

Jacqueline Lacerda Malafaia¹

Luiz Gabriel da Silva²

Mariana Bonat Trevisan³

Resumo

O presente artigo analisa como o gênero musical rock foi utilizado como instrumento de manifestação sociopolítica e cultural pela juventude estadunidense durante os movimentos de contracultura da década de 1960. A partir de uma metodologia bibliográfica e interdisciplinar, fundamentada em autores como Pereira (1983), investigam-se os processos de construção identitária da juventude norte-americana e a escolha do rock como principal forma de expressão contestatória e revolucionária de uma geração posteriormente conhecida como *baby boomers*. Para tanto, buscou-se inicialmente compreender o fenômeno da contracultura e seus objetivos frente à sociedade da época. Também se contextualizou o conceito de juventude como categoria geracional e a evolução do rock, desde suas raízes nos cantos de trabalho dos escravizados africanos entre os séculos XVII e XIX, passando pelo jazz e pelo blues, até a consolidação do *rock 'n' roll* nos anos 1950. Por fim, analisam-se de forma sucinta as obras de Bob Dylan, Janis Joplin e Jimi Hendrix – ícones culturais e comerciais da década de 1960 – bem como os festivais de Woodstock e Altamont, compreendidos como expressões emblemáticas das tensões e contradições da contracultura estadunidense.

Palavras-chave: rock; juventude sessentista; contracultura estadunidense.

Abstract

This article analyzes how the musical genre rock was used as an instrument of sociopolitical and cultural expression by American youth during the counterculture movements of the 1960s. Based on a bibliographic and interdisciplinary methodology, grounded in authors such as Pereira (1983), it investigates the identity-building processes of U.S. youth and the choice of rock as the main form of contestatory and revolutionary expression of a generation later known as the baby boomers. To this end, the study initially seeks to understand the phenomenon of counterculture and its aims in relation to the society of that period. It also contextualizes the concept of youth as a generational category and traces the evolution of rock — from its roots in the work songs of enslaved Africans between the 17th and 19th centuries, through jazz and blues, to the consolidation of rock 'n' roll in the 1950s. Finally, it briefly analyzes the works of Bob Dylan, Janis Joplin, and Jimi Hendrix — cultural and commercial icons of the 1960s — as well as the Woodstock and Altamont festivals, understood as emblematic expressions of the tensions and contradictions within U.S. counterculture.

Keywords: rock; 1960s youth; U.S. counterculture.

Resumen

El presente artículo analiza cómo el género musical rock fue utilizado como instrumento de manifestación sociopolítica y cultural por la juventud estadounidense durante los movimientos contraculturales de la década de 1960. A partir de una metodología bibliográfica e interdisciplinaria, fundamentada en autores como Pereira (1983), se investigan los procesos de construcción identitaria de la juventud norteamericana y la elección del rock como principal forma de expresión contestataria y revolucionaria de una generación posteriormente conocida como *baby boomers*. Para ello, se buscó inicialmente comprender el fenómeno de la contracultura y sus objetivos frente a la

¹ Bacharelanda em História no Centro Universitário Internacional - UNINTER.

² Doutor em História e professor do curso de História no Centro Universitário Internacional - UNINTER.

³ Doutora em História e professora do curso de História no Centro Universitário Internacional - UNINTER.

sociedad de la época. También se contextualizó el concepto de juventud como categoría generacional y la evolución del rock, desde sus raíces en los cantos de trabajo de los africanos esclavizados entre los siglos XVII y XIX, pasando por el jazz y el blues, hasta la consolidación del rock ‘n’ roll en los años cincuenta. Por último, se analizan de forma sucinta las obras de Bob Dylan, Janis Joplin y Jimi Hendrix — íconos culturales y comerciales de la década de 1960 —, así como los festivales de Woodstock y Altamont, comprendidos como expresiones emblemáticas de las tensiones y contradicciones de la contracultura estadounidense.

Palabras clave: rock; juventud de los años sesenta; contracultura estadounidense.

1 Introdução

No início dos anos 1960, nos Estados Unidos da América, a juventude, tendo o gênero musical *rock* como porta-voz de seus ideais, despertaria-se politicamente, buscando reveter os padrões sociais estabelecidos pelas gerações anteriores. Por meio dessas atitudes, eles acabariam por colocar em prática uma manifestação sociocultural chamada de contracultura. Pereira define contracultura como:

[...] um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental [...] (Pereira, 1983, p. 8)

O objetivo dessa juventude rebelde e com alma revolucionária era “*cair fora do Sistema*”⁴. Os jovens sessentistas, também chamados de geração *boomer*⁵, encontravam-se descrentes com o futuro e desencantados com o presente (Pereira, 1983, p. 22), pensamentos esses motivados pelos desdobramentos da Guerra do Vietnã⁶ — à qual eles eram contrários politicamente — e os conflitos internos dos Estados Unidos da América envolvendo a forte segregação racial⁷ existente no país na época. Além disso, as crianças da geração *boomer* “foram submetidas à disciplina rígida nos estudos e no trabalho”, o que explica o forte sentimento de mudança social desenvolvida por elas ao se tornarem adultos (Melo *et al*, 2019, p. 4). Nesse sentido, é importante salientar que seus pais eram sobreviventes de tempos muito difíceis, tais como as guerras mundiais e a crise de 1929, o que ajuda a entender a importância

⁴ De acordo com o *Cambridge Dictionary*, chamamos de Sistema ou *Establishment* “as pessoas importantes e poderosas que controlam um país ou uma organização, especialmente aqueles que apoiam a situação vigente” (tradução da autora). Esse jargão era popular na sociedade juvenil dos anos 1960.

⁵ “Compreende-se por *Baby Boomers* os nascidos entre os anos 1946 e 1964, período conhecido como ‘os anos dourados’. De modo geral, os jovens dessa geração presenciaram o princípio da guerra fria e a luta nacionalista no Vietnã (Santos, 2011). Essa geração foi batizada como *Baby Boomers* em razão do cenário positivo pós-guerra, época em que ocorreu um aumento extraordinário na taxa de natalidade global” (Melo; Faria; Lopes, 2019, p. 4).

⁶ A Guerra do Vietnã foi um conflito armado entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul ocorrido entre 1959 e 1975 tendo a influência direta dos Estados Unidos da América e da União Soviética. A guerra é um dos principais conflitos armados do período conhecido como Guerra Fria, uma luta ideológica entre o capitalismo, representado pelos EUA, e o socialismo, representado pela URSS.

⁷ A segregação racial nos Estados Unidos provém das chamadas Leis Jim Crow “que institucionalizaram a segregação baseada na cor dos indivíduos. As leis designavam instalações separadas para brancos e negros em vários espaços da sociedade estadunidense, entre 1876 e 1965” (Pereira, 2019, p. 40).

da disciplina e da rigidez como um valor intrínseco a eles. Esse comportamento mais rígido para com seus filhos foi justamente o combustível para uma geração contestadora.

Entre os protestos e passeatas, uma das principais manifestações desses pensamentos e sentimentos juvenis foi a música, com especial atenção para o *rock*, gênero musical surgido em meados dos anos 1950 com a fusão dos gêneros norte-americanos *rhythm & blues* e *country & western*. Sobre esse fato, Pereira afirma que ao contrário do *rock n' roll* dos anos 1950, feito por músicos mais velhos para um público jovem,

o rock dos anos 60 era um tipo de música feito *por* jovens e *para* jovens. Desta forma, para aqueles que ainda não acreditavam que a juventude havia se tornado uma poderosa força social, aí estava a música a evidenciar ruidosamente este fato novo (Pereira, 1983, p. 44, grifo do original).

É com essa afirmação que introduzimos o principal objetivo desta pesquisa: entender como o *rock* se tornou o instrumento de manifestação da juventude sessentista estadunidense, buscando compreender as raízes desse gênero que, com o passar dos anos, expandiu-se para outros subgêneros e, ainda hoje, é enxergado como uma forma de expressão social e política. Para tanto, usaremos as explanações de Carlos Alberto M. Pereira em sua obra *O que é contracultura* (1983), na qual o antropólogo e sociólogo apresenta um panorama dos principais fatores que contribuíram para os movimentos de contracultura dos anos 1960 nos Estados Unidos da América, incluindo a ascensão da juventude como força política, além de apresentar uma análise de como o *rock* foi uma das várias manifestações desses jovens em um período de grande ebulição social no ocidente. Foram analisadas, também, as obras dos estudiosos Muggiati (1973), Beras e Sausen Feil (2015) e Fenerick (2021), especializados nas correntes musicais sessentistas. Caracterizando-se como uma pesquisa de metodologia bibliográfica e interdisciplinar, outros estudos científicos, como os apresentados por Pederiva (2004), Melo *et al* (2019), Pereira (2019), Oliveira (2012) e Silva (2021), foram analisados em busca de um maior embasamento sobre a presença da juventude nos movimentos sociais ocidentais durante os anos 1960 e sobre a música como forma de identidade psicológica juvenil.

2 Rock e contestação

Antes de adentrarmos a fundo nos debates teóricos sobre a ligação da juventude com o *rock*, precisamos entender a construção do conceito de juventude como classe geracional. Segundo Philippe Ariès (1986), citado por Pederiva (2004, p. 27), a juventude teria se constituído apenas como fenômeno da sociedade moderna, pois, em sua interpretação, “a

separação entre o mundo infantil e adulto era inexistente na sociedade medieval, a fase de transição não era destacada”. Essa leitura, no entanto, foi posteriormente revisada pela historiografia, que passou a problematizar a ideia de inexistência da juventude na Idade Média. Estudos mais recentes demonstram que, embora as formas de sociabilidade e os ritos de passagem fossem diferentes dos atuais, havia sim representações, práticas culturais e expectativas sociais próprias para a infância e a juventude no medievo (Heywood, 2001; Shahar, 1990).

Pederiva (2004) destaca que, a partir do século XVIII, a família passou a se reorganizar em torno de uma nova afetividade, marcada pela valorização do espaço privado, e que a escola progressivamente substituiu a aprendizagem informal como meio predominante de educação. Esse processo contribuiu para consolidar uma maior visibilidade da juventude como etapa distinta. Já nos séculos XVIII e XIX, em meio à Revolução Industrial, emergiram os primeiros grupos juvenis organizados por adultos – como escoteiros, bandeirantes e brigadas juvenis inglesas –, evidenciando uma nova percepção social da juventude enquanto classe geracional. Ao mesmo tempo, também irão aparecer grupos contrários àqueles comandados pelos adultos. Esses grupos serão chamados de “delinquentes juvenis” pela sociedade, devido ao seu estilo de vida boêmio e cultural, totalmente contra os padrões sociais estabelecidos pela época (Pederiva, 2004, p. 28).

Nesse sentido, a estabilização da juventude como classe geracional, entretanto, ocorreria em meados dos anos 1950, em um cenário de grande expansão econômica estadunidense após os eventos da Segunda Guerra Mundial. Apesar do aumento de empregos e vagas em universidades de prestígio, o cenário era excludente, reservado para famílias dominantes e grupos organizados. É nesse contexto que os jovens começarão a demonstrar insatisfação com o *Sistema (Establishment)* e, embalados pelo *rock n’ roll*, começarão a levantar suas vozes contra a obediência e na luta por uma independência social e cultural (Pederiva, 2004, p. 28).

É válido ressaltar que essa juventude possuía uma cor e classe social:

Pelo menos inicialmente, é a juventude branca de camadas médias de países como os Estados Unidos ou aqueles da Europa Ocidental que vai se constituir em algo que poderia ser definido como o núcleo básico deste novo espírito de contestação radical da contracultura (Pereira, 1983, p. 25).

Na visão do autor, justamente por esses jovens fazerem parte das camadas médias e altas da sociedade estadunidense, tendo pleno acesso a privilégios educacionais e trabalhistas, acabavam criticando e rejeitando esses valores. Pereira também aponta os motivos que levaram essa revolução juvenil ter seu foco de manifestação nos Estados Unidos da América em vez de países europeus:

A população jovem norte-americana, mais livre do peso de uma tradição que seus colegas europeus, sentia-se especialmente estimulada pela presença de grupos bastante significativos do ponto de vista político (minorias étnicas ou culturais), mas que não encontravam um lugar muito definido e estabelecido em espaços institucionais tradicionalmente voltados para uma atuação política mais reconhecida, como sindicatos e partidos (Pereira, 1983, p. 39 e 40).

Assim, os jovens brancos da classe alta estadunidense agarraram-se nas lutas sociais minoritárias, como o Movimento *Black Power*⁸, que, por sua vez, buscava o fim da segregação racial no país e uma igualdade civil legalizada perante a população branca. Nesse contexto, então, veremos o nascimento do *rock n' roll* e seu sucessor, o *rock*. Aqui precisamos salientar as diferenças entre eles. Para estudiosos do gênero, como Hicks:

o rock n' roll foi um gênero musical ligado basicamente à dança e ao entretenimento, surgido em meados dos anos 1950. O rock, por sua vez, é um fenômeno que eclodiu em meados dos anos 1960, possuidor de uma autoconsciência artística e com pretensões de ser arte, de ser algo além do mero entretenimento (Hicks *apud* Fenerick, 2021, p. 13).

Com isso, observamos uma evolução no sentido de se fazer *rock*. O que une os dois, certamente, é a forma como o gênero foi utilizado para dar a voz a uma juventude que, até então, não possuía uma identidade⁹ perante a sociedade. Para Muggiati (1973), “o rock surgiu como o grito de revolta de uma nova geração”. Já para Chacon, “o rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento” (*apud* Beras, 2015, p. 17).

Para entendermos o *rock* nesse processo de identidade de uma geração compreendemos, a partir de Oliveira (2012, p. 4), que a música cria e desperta a afetividade, alterando “a forma como o sujeito significa o mundo que o cerca”. Ou seja, é por meio da arte musical que o indivíduo encontra os mecanismos necessários para se expressar socialmente, principalmente dentro de uma esfera recheada de barreiras sobre essa expressão, algo que acontecia justamente com a geração *boomer*. Beras e Susan Feil (2015, p. 37) definem bem essa conclusão com a hipótese de que o *rock* “provoca mudanças sociais e/ou mudanças comportamentais a partir de movimentos ligados à música”. Tais considerações são importantes para se entender que o rock,

⁸ Conhecido no Brasil como Movimento Negro, o Movimento *Black Power* estadunidense nasce “em resposta à segregação institucionalizada do Regime Jim Crow durante os anos 50 no país. [...] o regime Jim Crow foi a maneira encontrada pelo Estado para manter a população negra estadunidense sob dominação e subordinação” (Pereira, 2019, p. 40).

⁹ “Enquanto a identidade social remete ao fato de que o indivíduo se percebe como semelhante aos outros, isto é, um sentimento de pertença/inclusão, a identidade pessoal, por sua vez, indica o reconhecimento que um indivíduo terá de sua diferença em relação aos outros. Assim, para estes autores, a identidade é concebida ‘como um fenômeno subjetivo e dinâmico resultante de uma dupla constatação de semelhanças e diferenças entre si mesmo, os outros e alguns grupos’ sendo o sentimento de identidade resultante de um conjunto de características tanto pessoais como sociais, que se combinam numa configuração particular para cada um” (Deschamps; Molliner *apud* Oliveira, 2012, p. 5).

nessa época, não era um movimento meramente ligado a um estio musical. Mais do que isso, fazia parte de um estilo de vida que englobava certas atitudes de contestação que eram parte do *ethos* de uma sociedade permeada por mudanças e contradições.

3 Woodstock, altamont e a música libertária

O rock sessentista possui elementos de outros gêneros musicais norte-americanos, como o já citado *rock n' roll*, além do *folk*, do *jazz* e do *blues*. Esse último, por sua vez, possui suas origens nos cantos dos escravizados afro-americanos não conformados com o fato de serem arrancados de suas terras natais. Os negros escravizados “preservaram sua própria cultura até onde fosse possível, mantendo sua arte, suas crenças religiosas e seus dialetos africanos” (Mugnaini, 2007, p. 23). Essa preservação deu-se por meio da aculturação de seus costumes com as dos colonos brancos, sendo mais evidente pela música “que cantavam e tocavam não como uma forma de arte, à moda dos brancos, mas sim como uma válvula de escape para o trabalho forçado nas plantações de arroz e algodão em baixo de chuva, de sol e de chicote” (Mugnaini, 2007, p. 23). Os cantos de trabalho, ou *work songs*, como ficaram conhecidos,

eram compostos de frases curtas e simples, a princípio em línguas africanas, depois em inglês entremeado de termos africanos. [...] Muitas vezes, o escravo transmitia mensagens ‘cifradas’, em seu próprio idioma de origem, para que o feitor não entendesse (Mugnaini, 2007, p. 23).

Assim, observamos que, ancestralmente, o *rock* traz em sua essência o estímulo da revolta contra um sistema vigente. Observa-se, então, que a escolha desse estilo musical (e de vida) pela juventude estadunidense, entre tantos outros gêneros musicais famosos no país durante os anos 1960, não foi aleatória.

Nesse sentido, o cantor *folk*¹⁰ Bob Dylan (1941) é ainda hoje considerado um dos maiores símbolos da contracultura juvenil desse período nos Estados Unidos quando, aos 19 anos, deixou seu estado natal de Minnesota pela vida boêmia do bairro Greenwich Village em Nova York (Pereira, 1983, p. 52). Com suas famosas canções-protesto¹¹, Dylan ganhou os rótulos de porta-voz da Nova Esquerda¹² norte-americana, guru dos *hippies*¹³ e inovador do

¹⁰ O gênero musical *folk*, ou música do povo, é uma variação contemporânea de músicas tradicionais de um determinado país. O cantor Bob Dylan foi um dos principais expoentes desse estilo musical nos Estados Unidos da América.

¹¹ Eram chamadas de canções-protestos músicas que possuíam um caráter ideológico, geralmente, contra o sistema vigente. Foi na década de 1960 que esse estilo musical se afirmou como gênero e adquiriu muitos adeptos.

¹² A Nova Esquerda foi um movimento político ocidental caracterizado pelo debate sobre variadas questões sociais como a luta pelos direitos civis, o feminismo e o direito dos homossexuais. Esse movimento encontrou seu apogeu durante as décadas de 1960 e 1970.

¹³ O Movimento *Hippie* foi um dos principais movimentos contraculturais dos anos 1960 caracterizado, principalmente, pelos protestos contra a Guerra do Vietnã e na luta contra as armas atômicas.

rock. Para Pereira (1983, p. 52), “Dylan desempenhou o papel de uma figura extremamente polêmica, capaz de gerar os protestos mais radicais por parte de seu público, ao mesmo tempo em que era tomado como um verdadeiro mito”. Assim, Dylan alcançou um sucesso estrondoso “como um dos líderes de toda uma geração”. Sua canção *Blowing in the Wind* de 1962 tornou-se um verdadeiro hino do Movimento dos Direitos Civis e, em 1963, o cantor foi uma das figuras principais durante a Marcha dos Direitos Civis em Washington¹⁴:

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
How many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, and how many times must the cannonballs fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind
Yes, and how many years must a mountain exist
Before it is washed to the sea?
Yes, and how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, and how many times can a man turn his head
And pretend that he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind
Yes, and how many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, and how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, and how many deaths will it take 'til he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind¹⁵
(Dylan, 1962)

O próprio Dylan, em entrevistas à imprensa, declararia que suas “canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo” (*apud* Pereira, 1983, p. 54). Entretanto, não demorou muito para que esse artista inquieto se desencantasse com a fama repentina e tentasse se desvincular da imagem que o consagrou como símbolo de rebeldia da sua geração. Já em 1964, Dylan mudou seu viés musical de canções-protesto para músicas mais românticas e sobre suas vivências pessoais. Esse reposicionamento

¹⁴ A Marcha dos Direitos Civis em Washington foi uma enorme manifestação social e política liderada pelo Pastor Martin Luther King Jr. em favor dos direitos trabalhistas e, principalmente, pelo fim da segregação racial estadunidense.

¹⁵ “Quantas estradas um homem deve percorrer/ Antes que o chamem de homem?/ Quantos mares uma pomba branca deve velejar/ Antes de descansar na areia?/ E quantas vezes as balas de canhão devem voar/ Antes de serem banidas para sempre?/ A resposta, meu amigo, está soprando no vento./ A resposta está soprando no vento./ Quantos anos uma montanha deve existir/ Antes de ser levada ao mar?/ E quantos anos algumas pessoas podem existir/ Antes de lhes permitirem ser livres?/ E quantas vezes um homem pode virar a cabeça/ Fingindo que não vê nada?/ A resposta, meu amigo, está soprando no vento./ A resposta está soprando no vento./ Quantas vezes um homem deve olhar para o alto/ Antes de conseguir ver o céu?/ Quantos ouvidos um homem deve ter/ Antes de ouvir o choro das pessoas?/ E quantas mortes serão necessárias até que perceba/ Que gente demais já morreu?/ A resposta, meu amigo, está soprando no vento./ A resposta está soprando no vento” (tradução nossa).

musical foi considerado uma verdadeira traição ao movimento de contestação dos revolucionários da Nova Esquerda que tanto o apoiaram em seu início de carreira. Por outro lado, essa virada de chave mostra a forte personalidade do cantor, que não queria ficar preso em rótulos (Pereira, 1983, p. 54 e 55).

Essa atitude de Dylan explica o motivo de sua ausência daquele que seria o ápice da utopia juvenil sessentista, o Festival de Woodstock. Foi entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, em uma fazenda de gado leiteiro, a cidadezinha de Woodstock no estado de Nova York transformou-se em,

um outro país, um outro mundo, onde o lema ‘é proibido proibir’, do Maio de 68 francês, foi posto em prática de verdade, num ambiente psicodélico, com muita música, muita alegria, onde meio milhão de pessoas formavam uma verdadeira comunidade, no melhor estilo da filosofia hippie da época (Pereira, 1983, p. 70).

Inicialmente, Woodstock seria uma espécie de feira hippie, embalada por músicas folk e exposições de arte. Os organizadores não buscavam fazer história e certamente não esperavam reunir tanta gente em um único local, porém, quando anunciaram no palco que o evento seria gratuito, a comunidade hippie em peso se reuniu em caravanas em ritmo de celebração e confraternização (Merheb, 2013, p. 331, 348 e 350):

Woodstock foi a consolidação de um fenômeno que afetaria os quatro cantos do planeta, influenciando e subvertendo culturas e comportamentos em escala mundial. O que aconteceu naqueles três dias rapidamente saiu da esfera da realidade rumo ao reino das lendas, algo impossível de ser repetido, imune às contradições e, portanto, quase intocável (Merheb, 2013, p. 348).

Entre os nomes que marcaram os três dias de festival, é válido mencionar a ativista Joan Baez, a irreverente Janis Joplin, os talentosos Richie Havens e Santana, e os grupos The Who, Creedence Clearwater Revival e Jefferson Airplane com suas apresentações inovadoras e manifestações políticas através da música.

Baez (1941), então grávida de 06 meses, ficou encarregada de fechar a primeira noite do festival e aproveitou suas horas no palco para dedicar a música *Drug Store Truck Drivin’ Man* (1969) para Ronald Reagan, na época governador do estado da Califórnia, além de militar publicamente pela libertação de seu marido David Harris, preso por se recusar a cumprir serviço durante a Guerra do Vietnã (Relembre..., 2014; Merheb, 2013, p. 353). Em oposição ao ativismo político da cantora, a banda The Who, na figura do líder Pete Townshend (1945), expulsou a “guitarradas” o ativista Abbie Hoffman após esse aproveitar uma pausa da apresentação do grupo para militar pela liberdade do poeta John Sinclair, preso por oferecer dois cigarros de

maconha a um policial disfarçado. A atitude de Townshend foi aplaudida pelo público “que não queria nada interrompendo sua lua de mel com as guitarras e o LSD” (Merheb, 2013, p. 360). Merheb analisa o ocorrido como uma das contradições da contracultura, afirmando que:

A agressão de Townshend, analisada em retrospecto, é emblemática da cisão entre o rock e a militância política. Ainda havia quem acreditasse que as duas coisas se misturavam. Várias lideranças já sabiam que era impossível fundamentar uma revolução no apoio de *pop stars*, mas faltava uma atitude explícita como essa para sacramentar a certeza (Merheb, 2013, p. 361, grifo do original).

Townshend, por sua vez, demonstrou diversas opiniões sobre o ocorrido durante os anos, indo de orgulho por sua atitude, chegando até o arrependimento (Merheb, 2013, p. 361). O cantor e guitarrista Jimi Hendrix (1942-1970), último a ser apresentar no festival, ficaria marcado como a imagem de contestação juvenil de Woodstock. Com uma improvisação em guitarra do hino dos Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner* (1780), Hendrix finalizou o festival símbolo dos jovens revolucionários dos anos 1960 “através de um som violento e angustiado” onde “a melodia vai sendo literalmente esvaída, dissolvida”, reproduzindo uma vibração semelhante ao barulho das bombas que assolavam a Guerra do Vietnã, tal qual a grande maioria das pessoas presentes lutavam tanto pelo fim (Pereira, 1983, p. 68).

A figura de Hendrix exerce fascínio por uma série de características que tornavam o guitarrista único: seu cabelo orgulhosamente exibido no estilo *black power* gerava conexão justamente com a comunidade afro-americana que vivia a segregação racial. Ademais, Hendrix era ambidestro, mas preferia tocar com a mão esquerda, o que é bastante incomum. Apesar de ser bastante discreto quando o assunto era racismo, Hendrix comentou, em algumas raras entrevistas que concedeu, sua visão acerca da luta contra o racismo:

Não vejo as coisas nesse sentido. Vejo as pessoas. Não penso em branco ou negro, mas, sim, em obsoleto e novo. As frustrações e os tumultos que acontecem hoje são relacionados a questões mais pessoais. Todos temos guerras dentro de nós, então, formam coisas diferentes e isso sai como uma guerra contra os outros. Eles se justificam enquanto justificam os outros em suas tentativas de ter liberdade pessoal. É isso (Jimi..., 2013).

Porém, apesar da forma cautelosa com que trata a questão, o guitarrista era enfático quanto ao movimento dos Panteras Negras¹⁶: “Não é que eu não me identifique com os Panteras Negras. Naturalmente, sinto-me parte do que eles estão fazendo, em certos aspectos. Alguém precisa agir, e nós somos os mais prejudicados no que diz respeito à paz de espírito e à vida”

¹⁶ O Partido dos Panteras Negras foi criado com o objetivo de proteger os bairros majoritariamente negros estadunidenses da violência policial. Posteriormente, o movimento evoluiria para um partido de grande expressão política no final dos anos 1960.

(Jimi..., 2013, 2013 – tradução nossa)¹⁷.

Vale enfatizar que Hendrix fez sucesso primeiramente no Reino Unido, sendo reconhecido mais tarde em sua terra natal, os Estados Unidos. Curiosamente, sua participação no Festival de Woodstock não contou com uma grande audiência, uma vez que o guitarrista tocou na segunda-feira de manhã, de modo que uma parte da plateia já havia deixado o local. Entretanto, sua versão de protesto para o hino estadunidense causou grande repercussão na imprensa. Conforme o jornalista Igor Miranda, alguns cidadãos mais “patriotas” consideraram a performance como uma afronta ao país (Miranda, 2020).

A manifestação coletiva do *peace and love* de Woodstock infelizmente não duraria para sempre. Apenas alguns meses depois, em 06 de dezembro, ocorreria na Califórnia o Festival de Altamont, promovido pelo grupo britânico Rolling Stones e com premissas de repetir o efeito de Woodstock. A *lineup* do festival, inclusive, contava com nomes que estiveram no evento de agosto, como os grupos Grateful Dead, Jefferson Airplane, Crosby, Stills, Nash and Young e o cantor Santana. Entretanto, os holofotes da noite ficariam marcadas pela gangue de motociclistas Hell's Angels e sua agressividade para com o público *hippie*.

Enquanto os hippies eram basicamente boêmios oriundos da classe média, os Angels tinham um background proletário, bebiam muita cerveja e não dissimulavam seu racismo e conservadorismo político. Estupro coletivo era uma prática corriqueira e estimulada entre os membros. Nas festas dos hippies havia um espaço circunscrito denominado “território do anjo”, onde a gangue poderia fazer o que bem entendesse sem interferência externa (Merheb, 2013, p. 390 e 391).

Em Altamont esse comportamento não seria diferente. Contratados como seguranças do evento, a gangue respondia com golpes de taco de sinuca qualquer um que se atrevesse a confrontar sua autoridade e não demorou muito para que os ânimos se exaltassem em brigas cada vez mais elevadas. O festival de um dia teve um saldo de quatro mortes – uma a mais do que em Woodstock em seu final de semana - e mais de cem pessoas necessitando de atendimento médico devido às agressões cometidas pelos Hell's Angels.

Enquanto Woodstock carrega a emblemática imagem de Jimi Hendrix e seu protesto pacífico musical como arte de capa, Altamont ficou manchada pela morte brutal do jovem Meredith Hunter pelos Angels enquanto Mick Jagger entoava os versos da imponente *Sympathy for the Devil* (1968) alheio a toda a situação em sua frente. Pereira sintetiza a contradição da contracultura hippie ao afirmar que,

¹⁷ No original: It isn't that I'm not relating to the Black Panthers. I naturally feel a part of what they're doing, in certain respects. Somebody has to make a move, and we're the ones hurting most as far as peace of mind and living are concerned.

enquanto o festival de Woodstock representou a realização, aqui e agora, da utopia do *peace and love*, pelo clima de tranquilidade e alegria em que transcorreu, Altamont, ao contrário, apontou para a destruição, [...] pelo tom agressivo e pelos episódios de violência sangrenta que o marcaram. (Pereira, 1983, grifo do original, p. 70)

Era o início do fim daquela utopia de comunhão e luta contra o *Establishment*, “deixando no ar um forte sentimento de frustração, perplexidade e fracasso” (Pereira, 1983, pg. 70). Nas palavras de Merheb (2013, p. 397):

Altamont seria assimilado na historiografia da cultura popular como metáfora de decadência, fim dos tempos, caos e a mais bem-acabada antítese de tudo que Woodstock representara. Em resumo, a morte dos anos 1960 em contraponto ao festival que assinalara o nascimento de uma nova era.

Um ano após o desastre de Altamont, já no início dos anos 1970, o ex-Beatle John Lennon traria a constatação de que o sonho havia acabado. A ressaca moral daqueles jovens com alma revolucionária afirmava que tudo não passava de uma ilusão embalada pelos acordes das polêmicas guitarras elétricas e canções-protesto. Era o momento de encarar a dura realidade de viver em uma sociedade ainda conservadora como a estadunidense (Pereira, 1983, p. 31).

4 *This is the end*: a virada neoconservadora da sociedade estadunidense na década de 1970

Os anos seguintes foram devastadores para a geração que moldou o *rock* e que havia sido responsável pela revolução comportamental no centro do capitalismo. O guitarrista Brian Jones dos Rolling Stones faleceu no dia 03 de julho de 1969; Jimi Hendrix, no dia 18 de setembro de 1970; Janis Joplin, em 4 de outubro do mesmo ano; Jim Morrison, do The Doors, por sua vez, teve sua vida abreviada no dia 3 de julho de 1971. Todos aos 27 anos e em circunstâncias relacionadas ao abuso de substâncias. Junto com o enterro do sonho da revolução cultural veio a virada neoconservadora da sociedade estadunidense. Nesse sentido, Vale destaca que,

Os neoconservadores têm, assim, como principais alvos a contracultura e as políticas sociais intervencionistas empreendidas inicialmente pelos governos Kennedy e Johnson, nos EUA da década de 1960, na política conhecida como *Great Society*. Sua crítica é direcionada à hegemonia progressista que tomou conta de seu país tanto no campo da política governamental quanto no campo da cultura e às suas consequências ideológicas (Vale, 2010, p. 370).

Dessa forma, em um movimento que representou tanto a derrocada das utopias quanto a guinada a um neoconservadorismo, o refluxo social nos Estados Unidos apontou uma mudança comportamental que, se não seria hegemônica, marcou sua posição na trincheira ideológica. Nesse sentido, é importante afirmar que esse não foi o fim do movimento libertário

do *rock*, mas o estilo musical não teve mais a mesma força que nos anos anteriores. Ademais, a partir da década de 1970, movimentos repressivos passaram a atuar em várias partes do mundo. Na América Latina, houve a instauração de várias ditaduras militares, apoiadas pelos Estados Unidos. Nos países africanos e asiáticos, o processo de descolonização contava com forte resistência dos países dominantes, sequiosos de manterem sua hegemonia. Nos Estados Unidos, os governos seguintes apontavam para uma reorganização do neoliberalismo na economia e, ao mesmo tempo, um neoconservadorismo nos costumes.

Assim, “nesse embate, o neoconservador posiciona-se enfaticamente em defesa da tradição, em defesa das comunidades conservadoras dos Estados Unidos que estão sendo ameaçadas pelas políticas de combate à segregação social” (Vale, 2010, p. 377). Tais embates perpassariam as décadas seguintes, porém, apesar de continuar com bastante força nos anos seguintes, o *rock* perdeu sua primazia contestatória, seja pela proliferação de subgêneros, seja pelo sufocamento das políticas de Estado com relação aos costumes. Merheb sintetiza essa constatação ao afirmar que:

A falência múltipla de órgãos desse projeto utópico seria a explicação mais contumaz para a consagração da Década do Eu, a curta e marcante definição dos anos 1970 formulada por Tom Wolfe. No sentido figurado, era como se a geração dos anos 1960 tivesse ido dormir exausta pela farra e amanhecesse com uma ressaca fenomenal (Merheb, 2013, p. 402).

Biagi (2009, p. 183), por sua vez, acredita que a falência da contracultura se deu pela necessidade dos ativistas do movimento de sobreviverem dentro do *Sistema* que tanto combatiam. Além disso, para o autor, “muitas das motivações do público da contracultura eram apenas momentâneas, ou, em outras palavras, era apenas moda”. Biagi também afirma que não havia uma unidade dentro do movimento, o que o impossibilitaria de sobreviver por muito mais tempo.

Entretanto, como afirma Pereira (1983, p. 32), não se pode negar que a geração sessentista viveu “a última grande utopia radical de transformação social que se produziu no Ocidente”. Dessa forma, fica o questionamento se a utopia vivida por aqueles jovens rockeiros seria apenas um sonho fracassado ou a semente de um projeto de mudanças sociais ainda maiores em um futuro próximo, já no século XXI.

4 Considerações finais

Podemos considerar o *rock* dos anos 1960 um irmão mais velho e rebelde do alegre e inocente *rock n' roll* dos anos 1950. A evolução do ritmo musical estadunidense evidenciou os pensamentos contestatórios de toda uma juventude cansada das normas sociais impostas pelas gerações de seus

pais e avós. Observa-se essa evolução no novo estilo de se fazer rock, através das músicas de artistas símbolos da época como os cantores Bob Dylan, Joan Baez, Janis Joplin e Jimi Hendrix.

A escolha do *rock* como porta-voz dessa juventude considerada rebelde não foi algo aleatório. O gênero possui origens nos cantos de trabalho entoados pelos negros escravizados nas fazendas de plantações entre os séculos XVII e XIX como uma forma de válvula de escape para os trabalhos forçados e as formas de opressão que sofriam de seus senhores.

O *rock* viria, então, com a ajuda dessa juventude em busca de uma identidade social e política, tornar-se o maior símbolo artístico de contestação do século XX e inspiraria o surgimento de diversas outras vertentes do gênero ainda mais rebeldes, como o *heavy-metal* e o *punk-rock*, muito populares durante os anos 1970 e 1980. A juventude rockeira estadunidense também inspiraria jovens de outros países e realidades, como os brasileiros que, em ritmo de contestação contra o fim do Regime Militar (1964-1985) e as mudanças sociais ocorridas no período de Redemocratização (1985), criaram o seu próprio estilo de *rock* tupiniquim. Sobre esses, podemos citar os vanguardistas do Movimento Tropicália e os grupos Os Mutantes, Barão Vermelho, Legião Urbana e Sepultura.

As características que englobaram toda a cultura do *rock* sessentista vão além da música ou das manifestações sociais e marcaram de forma contundente toda uma geração de jovens músicos e ativistas que moldaram a história contemporânea estadunidense.

Referências

BERAS, C.; SAUSEN FEIL, G. (orgs.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

BIAGI, O. L. **A Contracultura e o Rock'n'Roll: A Relação dos Movimentos de Contestação Social e a Música Jovem dos Anos 60 e 70**. São Paulo: Revista Técnico-Científica das Faculdades Atibaia, 2009.

ESTABLISHMENT definition. Cambridge Dictionary.

FENERICK, J. A. (org.). **Nas Trilhas do Rock – Contracultura e Vanguarda**. Curitiba: Editora Appris, 2021.

HEYWOOD, C. **A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times**. Cambridge: Polity Press, 2001.

MELO, M. C. de O. L.; FARIA, V. S. P. de; LOPES, A. L. M. A construção da identidade profissional: estudo com gestoras das gerações Baby Boomers, X e Y. **Cad. EBAPE.BR**, v. 17, Edição Especial, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1679-395175314>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cebape/a/nc6BqcfDFyVKzcTQLtCFdCj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 out. 2025.

MERHEB, R. **O som da revolução: Uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1. ed., 2013.

MIRANDA, I. **As visões de Jimi Hendrix sobre o racismo e a polêmica com hino dos EUA**. Disponível em: <https://igormiranda.com.br/2020/09/jimi-hendrix-racismo-hino-estados-unidos/>. Acesso em: 2 out. 2025.

MUGGIATI, R. **Rock – O Grito e o Mito**. Petrópolis: Editora Vozes, 4. ed., 1973.

MUGNAINI JR., A. **Breve História do Rock**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

OLIVEIRA, V. P. de. A influência do gosto musical no processo de construção da identidade na juventude. **Psicologia.pt**, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/33521503/A0661.pdf>. Acesso em: 2 out. 2025.

PEDERIVA, A. B. A. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 1960**. 2004. 254 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2004. Disponível em: <https://bdae.org.br/jspui/bitstream/123456789/1932/1/tese.pdf>. Acesso em: 2 out. 2025.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PEREIRA, M. M. O movimento negro e as revoluções de 1968: uma análise da relação e ressignificação do negro e o histórico do movimento no Brasil. **Recife: Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais**, v. 8, n. 1, p. 34-57, 2019. DOI: <https://doi.org/10.51359/2238-8052.2019.240135>. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistamseu/article/view/240135/32922>. Acesso em: 2 out. 2025.

SHAHAR, S. **Childhood in the Middle Ages**. London; New York: Routledge, 1990.

SILVA, W. B. C. da. A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. São Paulo: **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 7, n. 9, p. 414-423, 2021. DOI: 10.51891/rease.v7i9.2224. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/2224>. Acesso em: 2 fev. 2026.

JIMI Hendrix, in his own words: 'I dig Strauss and Wagner – those cats are good'. **The Guardian**, 8 dez. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2013/dec/08/jimi-hendrix-in-his-own-words>. Acesso em: 2 out. 2025.

RELEMBRE grandes momentos do festival Woodstock. **Rolling Stone**, 15 ago. 2014. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/artigo/45-anos-de-woodstock-relembre-dez-grandes-momento-do-primeiro-fim-de-semana-do-festival/>. Acesso em: 06 out. 2025.

VALE, M. R. do. Matizes do pensamento político norte-americano na virada conservadora de 1970. **CADERNO CRH**, Salvador, v. 23, n. 59, p. 369-383, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/QmCmKjncM9jHL5cxt6LZYPg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 out. 2025.

Data de submissão: 14/10/2025

Data de aceite: 17/11/2025