

# Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60)

MARCELO GARSON\*

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é iluminar alguns aspectos da gênese do rock and roll no Brasil. Analisando o curto período localizado entre 1955 e 1960, busca-se contestar a ideia de que, nessa época, o rock era praticamente inexistente enquanto prática social, composto em grande medida por iniciativas esparsas de intérpretes já consagrados. Não trabalhando com noções pré-definidas do que é rock, é possível enxergar como o mesmo conceito muda de definição com o passar do tempo. Uma extensa análise dos jornais e revistas da época deixa claro que rock and roll já era bastante reconhecido, sendo entretanto tomado como dança e não como gênero musical. É justamente essa natureza que nos interessa analisar, o que nos leva à descoberta de um circuito de eventos sociais extremamente movimentado nos subúrbios cariocas. Nesses locais, os dançarinos disputavam concursos onde a superioridade técnica de suas acrobacias estava em jogo. Organizados a partir da lógica dos shows de variedades, esses eventos contavam com atrações das mais diversas, revelando em sobremedida como a atmosfera do espetáculo é importante para compreender o papel social da música nessa época.

**PALAVRAS-CHAVE:** rock brasileiro; anos 50; espetáculo; Rio de Janeiro.

## Roquianos, suburbanites and ballroom dancers: Rio de Janeiro rock and roll scene (55-60)

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to highlight some aspects of the birth of rock and roll in Brazil. Analyzing the short period between 1955 and 1960, we challenge the idea that at this time the rock was virtually nonexistent as a social practice, being mainly the result of sparse initiatives of renowned artists. Refusing to work with predetermined concepts concerning rock music, it is possible to observe how the same noun changes its meaning across time. An extensive analysis of newspapers and magazines makes clear that rock and roll was considered already well know, even though he was taken as a dance and not a musical genre. This is the character we focus on our analysis, what leads us to unveil an extremely rich circuit of social practices in the suburbs of Rio de Janeiro. At these places contests took place where the technical superiority of the dancers and their stunts was at stake. Organized as variety shows, these events held multiple attractions, revealing how the spectacular is important to understand the social role of music at that time.

**KEYWORDS:** Brazilian rock; 50's; spectacle; Rio de Janeiro.

---

\* **Marcelo Garson** é Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo, Bolsista do CNPq e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** garson.marcelo@gmail.com.

**E**m meados da década de 50 o *rock and roll* chega ao Brasil. É de 55 o primeiro compacto de rock brasileiro, *Ronda das Horas*, uma regravação de *Rock around the clock* de *Bill Haley and the Comets* na voz de Nora Ney. No ano seguinte o filme que popularizou o ritmo em todo o mundo, *Ao balanço da horas* (*Rock around the clock*) estréia em São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro. A mídia impressa da época<sup>1</sup> dava conta de noticiar o quão excêntrico e contagiante parecia ser o novo ritmo, que já amealhava alguns entusiastas em solo nacional. Até fins da década, todavia, não tínhamos nenhum interprete brasileiro que se colocasse como representante exclusivo do gênero musical. Celly Campello é a única exceção e já em 59 chegaria às rádios com o sucesso *Estúpido Cúpid*. A jovem de Taubaté abriria caminho para uma série de cantores que a partir de São Paulo obteriam projeção nacional. Na década seguinte, a cidade se tornaria a meca do *rock and roll* nacional principalmente através do sucesso estrondoso da Jovem Guarda.

Contada e recontada em fontes das mais diversas<sup>2</sup>, essa pequena história tornou-se quase um senso comum a respeito da maneira como o *rock* chegou ao Brasil. Privilegiando o aparecimento de Celly Campello a narrativa se desenvolve de maneira progressiva e linear até a Jovem Guarda, fazendo acreditar que tudo o que se fez até 59 não merece maior atenção. O período se resumiria a alguns discos avulsos lançados por intérpretes que nada tinham de roqueiros, como a já citada Nora Ney. Surpreende, pois, constatar que é justamente nesse período esquecido que temos, no Rio de Janeiro, uma movimentação bastante expressiva ao redor do novo ritmo.

Nos idos de 57 o jovem Carlos Imperial organizava *jam-sessions* na orla de Copacabana regadas a *rock and roll* para uma clientela jovem e de classe média. Entretanto, foi bem longe dali que o ritmo expandiu-se de maneira bastante singular. Nos

<sup>1</sup> Como verificado através dos jornais *Correio da Manhã*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *Estado de São Paulo*, *Ultima Hora* e também da *Revista do Rádio*.

<sup>2</sup> Ela se repete com variações muito pequenas em materiais das naturezas mais diversas como revistas, (*Bravo! Para Entender a Música Pop Brasileira*, *Contigo! Documento Musical Jovem Guarda*, *Caras*, coleção *Jovem Guarda*), livros (FROES 2000, PUGIALI 2006, AGUILAR 2005) e sites ([pt.wikipedia.org/wiki/Rock\\_no\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_no_Brasil))

clubes de subúrbio, os *roquianos*, como eram chamados<sup>3</sup>, organizavam-se em grupos e dançavam em pares, inspirados nas coreografias exibidas nos filmes norte-americanos de *rock*. A técnica apurada e os movimentos acrobáticos estavam em jogo em uma série de concursos que tomavam de assalto os auditórios dos clubes atléticos, oferecendo troféus e até viagens ao exterior como prêmio.

Nesses ambientes, Imperial era bastante famoso. Entretanto, não foi dançando que seus conhecidos do subúrbio Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, iniciaram suas carreiras. Como o próprio Roberto notara muito bem, as oportunidades para cantores estavam na região central da cidade, nos estúdios das rádios (ARAÚJO, 2006). Nos clubes do subúrbio as grandes estrelas eram os dançarinos. O *rock and roll* que ali se praticava era bem diferente daquele que veio a consagrar os jovens intérpretes que fizeram fama na década seguinte em São Paulo.

O objetivo deste artigo, portanto, é compreender a natureza muito particular dessa cena musical e como ela se inseria na paisagem sonora carioca. Coexistindo muitas vezes em um mesmo ambiente com atrações das mais diversas naturezas, ela fundamentalmente respondia à lógica do espetáculo onde o objetivo era fornecer estímulos sensoriais das mais diversas ordens ao espectador.

Como primeiro movimento, cabe compreender a lógica estruturante das narrativas sobre o *rock and roll* desses primeiros anos. Ainda que escassos, os relatos sobre o período nos ajudam a compreender por que essa cena carioca foi sistematicamente deixada de lado. Através de uma maneira muito própria de se contar a história, depreende-se que noção de *rock and roll* está em jogo e como ela opera excluindo tudo o que não possa ser contemplado por esse modelo.

## **A História e as histórias do *rock and roll***

Um dos marcos indiscutíveis para a consolidação do rock no Brasil é o programa Jovem Guarda, que estréia em 65. Desde o início da década, entretanto, uma nova geração de cantores faziam fama em São Paulo, figurando em shows, dis-

---

<sup>3</sup> O epíteto era frequente na coluna social *Luzes da Cidade* comandada por Leda Rau e Carlos Renato no jornal Última Hora.

cos, programas de rádio, TV e até revistas. Os jovens entusiastas do novo ritmo já constituíam um segmento de mercado a ser explorado; tudo indicava que a suposta moda poderia não ser tão passageira quanto se pensava. O sucesso de Tony e Celly Campello, Eduardo Araújo, Sergio Murilo, Demetrius e Ronnie Cord sinalizava a rentabilidade do empreendimento. Posteriormente, a Jovem Guarda daria uma unidade e expressão a um sem número de bandas e cantores que rumavam para a capital paulistana em busca de reconhecimento. Apoiado nos veículos midiáticos, o prestígio de seus ícones chegaria a ultrapassar fronteiras nacionais.

Se a Jovem Guarda é um marco indiscutível para se pensar esse rock dos primeiros anos, devemos tomar certas precauções para não tomá-la como o único paradigma de análise para tudo o que se fez antes. Ainda que seja bastante parca a bibliografia que trata do *rock* na década de 50 e 60, ela segue uma linha argumentativa bastante similar. Nos trabalhos especificamente sobre a Jovem Guarda (FROES 2000, PUGIALI 2006, AGUILAR 2005) o período entre 55 e 65 entra como um preâmbulo para tudo o que se seguiria posteriormente. Até então, nenhuma surpresa. O mesmo ocorre, no entanto, na pesquisa cujo título parece anunciar a singularidade do período. *Rock Brasileiro (1955-1965) Trajetória, Personagens e Discografia* frustra nossas expectativas quando anuncia, logo de início, sua tarefa de “resgatar fatos e nomes desse período pouco estudado pelos críticos musicais e historiadores de *rock*, mas que foi sumamente importante por gerar o movimento Jovem Guarda” (PAVÃO, 1982, p. 10). Trata-se de uma narrativa que vê a década de 50 como um epílogo para os anos 60 em que tudo parece convergir para seu feito mais notável.

Há um valor indiscutivelmente documental e taxonômico de todo esse material escrito por *insiders*. Entretanto, seu tom excessivamente retrospectivo enviesa o relato no sentido de privilegiar todos os momentos que de alguma forma prefiguravam a Jovem Guarda. Como consequência, tudo o que não se encaixa nesse esquadrão é deixado de lado. A história é contada já antecipando o seu fim. É como se o iê-iê-iê estivesse dado de antemão em tudo o que o antecederia, sendo, portanto, o desenvolvimento “natural” do que veio antes. Guardadas as devidas proporções, é possível estabelecer um paralelo com a famosa idéia da “linha evolutiva” que nas

palavras de Caetano Veloso explicaria como a MPB representava a evolução “natural” do samba, via bossa nova (NAPOLITANO, 2001).

Através do prisma da Jovem Guarda, portanto, o período compreendido entre 60 e 65 é visto, na prática, como sua “pré-história”, na medida em que vários dos componentes presentes no movimento já estariam sendo ensaiados em São Paulo: o apelo ao público jovem, o uso de instrumentos elétricos, o acompanhamento de bandas e fundamentalmente a hegemonia dos intérpretes. Espelhados, portanto, no sucesso de norte americanos como Brenda Lee, Neil Sedaka e Paul Anka, teríamos uma nova geração de jovens dedicados que inaugurariam o nosso *rock made in Brazil*.

E quanto ao período compreendido entre 55 e 60? Excetuando o sucesso de Celly Campello, que se inicia em 59, o que teríamos? Uma série de empreendimentos isolados e descontínuos de cantores já consagrados no meio radiofônico, como Nora Ney (*Ronda das Horas*) e Cauby Peixoto (*Rock and Roll em Copacabana*), que buscavam carona no sucesso do gênero no exterior. Somavam-se a isso alguns filmes importados com números musicais, uns poucos programas de rádio que tocavam majoritariamente música estrangeira e muito debate nos jornais acerca dos efeitos nocivos ou saudáveis da nova dança “louca e atraente”, nas palavras de Jair Alves.

Enquanto Bill Haley e Elvis Presley se afirmavam como ídolos da juventude norte americana, não tínhamos nada parecido no Brasil. Covers de Elvis cantando suas música nos rádios e em show de variedades era o máximo com o que poderíamos nos contentar. E quanto ao cenário carioca da década de 50? Não se trata de uma cultura de intérpretes, sua natureza é tão distante do que veio a ser praticado a partir de década de 60 na capital paulistana que o nexo lógico parece sequer fazer sentido. Na impossibilidade de agrupar as manifestações carioca e paulista no mesmo grupo, acaba-se por excluir a primeira; eis como a tradição seletiva forjada a partir da Jovem Guarda encara os anos 50 no Rio de Janeiro.

A normatização de um modelo interpretativo pressupõe a eliminação de tantos paradigmas possíveis e concorrentes (BOURDIEU 1974, 2005, 2007). A contribuição da sociologia, portanto, não é somente expor a parcialidade das narrati-

vas, mas, ao de evidenciar a lógica do discurso, expor a quem ele serve e o que deixa de fora.

A régua para medir o desenvolvimento do *rock and roll* nos primeiros anos foi calibrada a partir de uma certa interpretação do que seria o *modus operandi* norte-americano, baseado nos intérpretes e no formato canção que imortalizou-se através do disco. Representado por figuras como Elvis e Bill Halley, buscavam-se seus símiles nas cenas locais. Nessa linha de raciocínio teríamos verdadeiramente uma cena de *rock* no Brasil somente nos anos 60 e em São Paulo, pois é a partir dessa época que mal ou bem, acertamos o compasso com os Estados Unidos, se não em termos estruturais, ao menos simbólicos, por meio de nosso elenco de intérpretes que grassavam na indústria do disco e demais veículos midiáticos.

Fica claro, portanto, que há uma dimensão mercadológica decisiva por trás do relato. São Paulo soube explorar o *rock* como um produto de maneiras muito mais rentáveis que no Rio. Na medida em que a história do *rock* é também a história de como ele se tornou um negócio, não surpreende que essa cena carioca tenha tido tão pouca notoriedade. É justamente essa natureza bastante particular que nos interessa.

O curto espaço de tempo, de 55 a 60, e a territorialidade do fenômeno não só interessam pela raridade do material empírico, mas por revelar que mesmo um fenômeno tão pouco documentado como o *rock* dos primeiros anos já possui uma narrativa hegemônica e que é passível de análise.

A análise sociológica, portanto, guarda distância em relação a definições dadas a priori. Interessa-nos, observar a plasticidade da nomenclatura que por sua vez revela diferentes maneiras de vivenciar, perceber e classificar a realidade objetiva. Mesmo que não se enquadre em um paradigma que posteriormente se tornaria hegemônico para pensar o *rock*, a rede de práticas sociais cariocas também se auto intitulava *rock and roll*. Nesse ponto, é dos atores, é não do pesquisador, a tarefa de definir. A este cabe investigar a lógica simbólica a partir do qual o conceito opera e em quais práticas sociais se materializa.

Não podemos deixar de notar que nomenclaturas importadas como essa estão intimamente ligadas ao processo de ampliação do parque industrial nacional e

abertura ao capital norte-americano que toma fôlego a partir dos anos 50. O *rock and roll* nos chega juntamente com a vitrola *hi-fi*, as batatas *chips*, o *shampoo* e os *shopping centers*. As modificações no consumo musical devem, portanto, ser circunscritas ao largo processo de modernização que remodelava tanto os espaços públicos quanto privados da sociedade brasileira (MELLO, NOVAIS, 1998).

Já que a esfera de influência da cultura norte americana passa a adquirir dimensões planetárias, o caso brasileiro se insere em um movimento global. Isso não anula, entretanto, suas singularidades. A questão não se resume a assinalar as consequências de um “pacote tecnológico pronto para ser montado no país”, derivado de um “simples alinhamento ao modelo importador”, como acredita José Ramos Tinhorão (2004, p.325) que não por acaso usa a expressão *rock brasileiro* entre aspas.

A fim de compreender o processo de incorporação do rock no Brasil, cabe investigar em que panorama musical ele deverá negociar sua inserção. As exibições de *rock and roll*, como eram chamadas, fundiam-se a um variado circuito de eventos em que a lógica do espetáculo imperava, revelando, em grande medida, um certo lugar social da música em meados dos anos 50. Nossa análise parte do estudo da cena musical do Rio de Janeiro, que até essa época funciona como o centro dinâmico da música popular e do mundo dos espetáculos, de maneira geral.

## ***Rock and roll e a cena musical na década de 50***

Desde os anos 30, o teatro de revista e as chanchadas se juntavam com o rádio para formar o centro gravitacional do meio artístico. Como afirma Alcir Lenharo (1995), “ao redor desse tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de música, as revistas especializadas, a publicidade. (...) Cantores, compositores, músicos, artistas de teatro e rádio, (...) transitavam por um desses espaços culturais” (p.135). Até meados da década de 50, o carnaval era um de seus eventos centrais, sendo trabalhado durante todo o ano nos auditórios das rádios, nos números musicais do teatro e também nas chanchadas. Emplacar um tema carnavalesco era a ambição de muitos artistas.

O samba, entretanto, convivia com uma série de outros estilos. Boleros, ritmos latinos – tangos, rumbas, guarânicas – e também baião, xote e valsa ocupavam o espaço das rádios. O samba, entretanto, não sufocava outros estilos de grande apelo popular. Boleros, ritmos latinos – tangos, rumbas, guarânicas – e também baião, xote e valsa ocupavam um espaço nas rádios, e o samba-canção ainda teria espaço nas boates. A diversidade de idiomas não era novidade: cantava-se em espanhol, inglês e até com sotaque lusitano.

Um anúncio do Rei da Voz (Ex. 1), uma das maiores cadeias de venda de disco do Rio de Janeiro, evidencia que a música consumida à época poderia vir tanto de Portugal, como Paraguai, Estados Unidos ou Espanha. Nas paradas de sucesso, Cauby Peixoto, Dóris Day e The Platters (vendido à época como *rock and roll*) disputavam terreno.

Apesar da multiplicidade de estilos, não havia uma divisão muito clara em nichos de mercado. Os artistas, o público e as orquestras lidavam com os mais diferentes repertórios. Cantava-se principalmente ao vivo, em boates, teatros e principalmente nos auditórios das rádios.

A música gravada ainda representava um alto investimento e de retorno incerto; discos e vitrolas tinham seu consumo restrito por conta do preço. Os custos disparavam quando se tratava de lançamentos internacionais, pois muitos selos estrangeiros, especialmente os norte americanos, não possuíam representação nacional. O obstáculo seria contornado de várias maneiras.

Regravar a música com artistas nacionais, mas cantando no idioma original, era uma possibilidade. Tínhamos ainda as versões, que consistiam na junção da melodia original a uma letra em português que podia, ou não, ter relação com a fonte. Esse mercado específico não foi uma invenção dos produtores de *rock*. Ele vinha de longa data e floresceu bastante junto aos astros do rádio, que vertiam os mais diversos temas cubanos, mexicanos e norte-americanos. Como terceira opção, havia a possibilidade de compor inteiramente em inglês (ARAUJO, 2006; LENHARO, 1995).



# SONS E RITMOS NOS DISCOS

## "78 RPM DO REI DA VOZ"

### «MÚSICA LATINO-AMERICANA»

ANTONIO FERRETO COM O TRIO AZUL  
81124 — Tux Laportea — Guarânia  
Completar de La Roca — Valca

GREGÓRIO BARRIOS  
11303 — Meu Coração de Te — Guarânia  
Meu Eu Estranho — Bolero

LIBERTAD LANARQUE  
82538 — Quando me Vêo — Canção  
Juzana — Tango

FÉLIX VARGAS  
82536 — Tu, meu — Canção  
Faber Canção — Canção

LIBERTAD LANARQUE  
81131 — Famosa Flores — Tango  
Contado — Tango

RAEL SHAW E LOS PEREGRINOS  
3165 — Cuando lo que Quiero, Bolero  
Molina que lo Quiero — Bolero

TRIO DELFINES  
3217 — Feliz Perdido — Bolero  
Uma Sonrisa — Bolero

TRIO LOS FANCINOS  
4437 — História de Amor — Bolero  
Linda Mulher — Bolero

TRIO LOS FANCINOS  
4823 — Amargura da Vida — Bolero  
Tu Me És — Bolero

### «FADOS»

CARLOS MASON  
8817 — Sempre que Líbica Canta — Fado  
Noite de Fado — Fado

ARTUR FERREIRO  
1204 — A Manhã das Lágrimas — Fado  
Cântico da Noite — Fado

TRISTÃO DA SILVA  
1833 — Vem ao Parado Cantar — Fado  
Marta Moura — Bolero Canção

TOMÁS DE BARROS  
879 — História — Bolero — Fado  
Sempre que Líbica Canta — Fado

FRANCISCO JONES  
1468 — Olhos Castanhos — Fado  
A História da minha vida — Bolero

### «MÚSICA BRASILEIRA»

ALFAMARO CARREIRO  
3728 — O livro encantado — Samba  
Fingado de gato — Balão

«A LIRA DO NOROESTE»  
338 — O do Mal — Bolero  
Cântico Nostálgico na Balda — Maxixe

CABALINHO  
871 — Fado que morre — Tango  
Hoje quem joga sou eu — Tango

MARIO DE AZEVEDO  
194 — O do Amor — Samba-Carão  
Flor Amarela — Choro

MARIO ZAN  
80181 — Famosa Moura — Balão  
Mouras Cobiçadas — Bolero

SILVA LEITE  
809 — Quando Vêo — Choro  
Mato — Choro

REGINA «CORDEIRO»  
80182 — Fim da História — Choro  
Não Exporte — Bolero

RENÉ  
11321 — Balada Acústica — Maxixe  
São Cipriano — Balção

AGUIARINO DOS SANTOS  
138 — Minha Canção — Bolero  
A Voz Minha — S. Canção

ANTENEGENES SILVA  
11184 — Famosa Moura — Choro  
Tudo, Tudo, História Tudo — Valsa

ORLANDO SILVA  
11303 — Luar de Paqueta — Canção  
Samba Amargura — Valsa

DORIS MONTEIRO  
17188 — Onda e Dora — Samba-  
Canção  
Meteorita — Samba-Canção

VICENTE CELESTINO  
88132 — Amador de Guitarras — Fado  
Madrugada — Tango-Canção  
«NÃO RELACIONO E SIM»

GABRIELA  
88158 — Amor Sorriso — Balão  
Roda Roda — Canção

ALEXANDRE F. LINCOLN  
88158 — Mãe do Anacão — Moda-  
Vida  
Tudo, Canções que se Amam —  
Tudo

IRMAS GALVÃO  
88158 — Apalmeada — Canção  
Cabeça do Paracá — Balão

### «ROCK E MÚSICA INTERNACIONAL»

JOHN FERRA  
32483 — A. Mamma, 2 Mamma, 2 Mamma  
Bambas, April For My Baby

THE JOHNSONS  
20481 — What Now, IZ This  
Let's All Rock Together

THE TRINERES  
82122 — Good H. Baby  
Rock and Roll President

BILL HALEY  
7808 — See You Later, Alligator  
The Paper Bag

BOB DALE  
12249 — Rock and Roll Party  
Your Kind of Love

STAN FREBERG  
13402 — Heartbreak Hotel  
Rock Island Line

REN MACKINTOSH  
13322 — Rock Around the Clock  
Blues in the Night

LEX FRANKS & BERTYLLAN  
48887 — Famosa com Suspendentes  
Please your Correspondence

MAX GREGER  
88123 — Inocente Menção  
Inocente Menção

MIKE CONTINO  
2844 — Hippogriff — Fox  
AG88 — Fox

RALPH FLANAGAN  
82128 — Baby Don't  
A Rose And A Baby Rich

HARRY BELAFONTE  
82123 — Havana Street

GREEN MILLER  
82088 — Kalamazoo — Fox Trol  
At Law — Fox Trol

RAY ANTHONY  
15216 — I Love You Soooooo  
I Love You

FATTE FAKE  
28468 — I Choo  
What a Dream

### SUGESTÕES EM DISCOS «HOMENAGEM ÀS MÃES»

ORLANDO SILVA — DISCO PREMIADO  
11716 — Lembrança Mãe — Valca Canção  
Canção para a Mãe

JORGE GOULART E WALDEMAR GIGLIOMI  
17418 — Coração de Mãe — Tango  
Coração de Mãe — Tango Recitativo

---

### ACABAMOS DE RECEBER DISCO 10 E 12 FOLEGADAS VIRGEM. OUÇA NA RADIO NACIONAL AS TERÇAS-FEIRAS, AS 13H30M COM LUCIA HELENA. O PROGRAMA «REI DA VOZ», RECORDE DE CORRESPONDENCIA.

---

### PARADA DE SUCESSOS REI DA VOZ

- 1º Que Será, Será — Doris Day
- 2º Vício — Elen de Lima
- 3º Only You — The Platters
- 4º Que Murmure — Gregório Barrios
- 5º Preço de Amor — Cauby Peixoto
- 6º Angústia — Bienvenida Granada
- 7º Desenganado — Emilinha Borba
- 8º Volta do Bolshio — Nelson Gonçalves
- 9º Boneca Cobiçada — Palmeira e Bia
- 10º Chove lá Fora — Tito Madi

### MÚSICA DE ESPANHA

ARGENTO ALGUEIRO FILHO  
8008 — O Contador — Pánu Dólar  
Válencia

8007 — Adão e Eva, Ay Sanchos — Pánu Dólar

CARLOS MONTEVA  
8018 — Sertanesa, Malagueña Bolero

### MÚSICA ITALIANA

BERGHO BELINI  
8812 — Palomino à Noite, Cantina da Carta à Noite

JOSEPH SCHMIDT — Tenor  
Trombón — Canção

RENAMINO GIGLI  
88020 — Quiero à Primavera Vó  
Marta, Mãe

2129 — La Paloma, La Espanola

88148 — Maravilhas  
Tudo à Noite

TITO SCRIFA  
8818 — Non ti Scordar di Napoli  
Bambini del Gesù — Canção

1323 — Cadenos — Tango  
Napoli — Canção

081 — Que Meus os Vêo  
Tudo Bolero de Cristal

## OFERTA ESPECIAL DE TOCA-DISCOS

Aproveite esta EXTRAORDINÁRIA VENDA

Preço excepcional **C\$ 2.200,00**



**«ACADE»** com amplificador

Primeiro saca portátil, independente de vêlo ao rádio, com ligação direta em qualquer tomada. Luxuosa apresentação em em vários cores. Grande volume de som. Controle de tonalidade. 3 rotações (33, 45 e 78). Agulha permanente para discos comuns e long-plays.

Dimensões: 31x25x10 cm. de altura.



Rua Uruguiana, 38/40 - quase esp. de 7 de Setembro

Ex. 1 - Diversidade de estilos sonoros no anúncio da loja Rei da voz. Última Hora, 3º sessão, 12/05/57, p.4.

Em meio a esses expedientes, surgiria o primeiro compacto de rock brasileiro, *Ronda das Horas*, gravado por Nora Ney. Tratava-se de uma regravação, também em inglês, de *Rock around the clock* de Bill Haley and his Comets que se popularizava como trilha sonora de *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*), um sucesso de bilheteria. O lançamento da faixa, ainda na voz de Hailey, chegaria ao mercado brasileiro em paralelo à estreia do filme no Rio de Janeiro, ocorrida em outubro de 55. Em menos de um mês, o disco esgotava-se nas lojas cariocas. O compacto de Nora Ney é

lançado logo em seguida, desbancando o de Halley no ranking das mais vendidas da *Revista do Rádio*, situação que se repetiria no mercado paulista<sup>4</sup>.

Eis que a primeira intérprete da música jovem no Brasil ostentava uma grande potência vocal, ultrapassava os trinta anos e tinha como carro chefe o sambacção derramado *Ninguém me ama*. No acompanhamento instrumental, um acordeon tomava o lugar das guitarras. Excêntrica aos olhos de hoje, a escolha é coerente e reveladora de muitas das convenções do mercado musical de então. Na inexistência de um homólogo nacional de Bill Haley, e sendo a guitarra um instrumento pouco usual, era preferível não arriscar. Nora Ney, ícone de um gênero musical muito popular, e um acordeom eram escolhas sensatas no que tange às preferências populares.

Além disso, na medida em que os artistas não se repartiam por nichos de mercado estanques, entende-se como a incursão em um gênero aparentemente destoante não era visto com espanto, podendo, pelo contrário ser elogiada como sintoma de versatilidade. Era esse o ponto do crítico Claribalde Passos que considerava Nora Ney “uma das maiores figuras de nossa música popular e do rádio, cantora versátil e inteligente (..); aplaudimo-la, sim, por fazer valer sua grande classe diante do público e assinalar performance credora de encômios” (*Correio da manhã*, 5º Caderno, 01/01/56). Não surpreende, pois que o verso do disco contivesse o samba choro *Ciuminho Grande*.

Combinar samba e *rock* no mesmo lançamento não é prática incomum nesses primeiros anos. *Até logo jacaré*, versão de *See You Later, Alligator* continha dois sambas e um bolero. O intérprete Agostinho dos Santos explica sua escolha:

A coisa que eu mais aprecio é o nosso fabuloso samba. Por isso, fiz questão de colocar na face A do disco do *rock and roll* um gostoso sambinha e não deixar passar em branco o nosso querido carnaval. O *rock and roll*, sendo um gênero novo, pareceu-me interessante gravar um pelo menos, para estar de acordo com a moda (*Correio da manhã*, 5º Caderno, 20/01/57).

A declaração aparentemente trivial é bastante reveladora das regras em jogo no cenário musical. A centralidade do samba, ainda que merecesse ser reconhecida, não abafava outras expressões musicais. Como as gravações eram custosas e de

<sup>4</sup> Tal como assinalado semanalmente no ranking das mais vendidas da *Revista do Rádio*, no período que vai de novembro de 55 a fevereiro de 56.

retorno incerto, as ondas passageiras representavam uma salvaguarda econômica. Assim, um mesmo suporte poderia mirar diferentes estilos, o que não necessariamente corresponderia a públicos distintos. “Estar de acordo com a moda” era menos um símbolo de cosmopolitismo do que uma estratégia comercial. É justamente nesse vai e vem, entre a “moda” e a “tradição”, que o mercado se estruturava, o que não quer dizer que vivíamos em uma democracia sonora. A chegada da Bossa Nova, logo em seguida, vai deixar claro o incômodo e as críticas de toda uma geração radiofônica que se sentiria desprestigiada.

No caso do *rock*, entretanto, o seu potencial para ameaçar as hierarquias em jogo é totalmente desacreditado.

Como todas as epidemias musicais que já se desenvolveram nos EUA (..) só passará com o tempo. O tempo inexorável matará também o "*Rock and Roll*". Será esquecido como foi o Charleston, o swing, a conga e tantas outras inovações musicais. Caem porque são músicas fictícias (..) queremos dizer que não pertencem ao coração do povo. São invenções para fazer-se dinheiro. Sendo superficial, logo cansa. O público descobre isso com o tempo, sem o sentir. Fica então tudo para trás. Aguardemos, pois a hora do '*Rock and Roll*' (Última Hora, tablóide, 16/02/57, p.5).

A imprensa local não se cansava de anunciar a morte iminente do *rock*. Destituído de “raízes”, tratava-se de mais um produto descartável de um mercado ávido por lucro que seria varrido com tempo como o foram tantas outras modas musicais. A reportagem prosseguia comparando o *rock* ao *jazz*, sendo este considerado “perene e perpétuo (..) seus ídolos não caem, porque são ídolos de arte”. A mesma descrença grassava nos Estados Unidos, onde grandes gravadoras como RCA e Decca tinham somente um artista de rock em seu catálogo, Elvis e Bill Halley, respectivamente (FRIEDLANDER, 2002).

A trajetória de Elvis era acompanhada de perto, e qualquer acontecimento fora da rotina - como o seu ingresso no exército e seu posterior retorno aos palcos, recebido com frieza pelo público - era visto como sinal de que o *rock* agonizava. A comparação com seus possíveis gêneros sucessores, como o *madison*, cumpria a mesma função.

A associação com a juventude era outro fator que contribuiria para a descrença em seu futuro. A suposta audiência juvenil, alvo primeiro desse tipo de música no exterior, ainda não constituía um nicho de mercado no Brasil. A cena musical

brasileira oferecia um amplo cardápio de estilos musicais, entretanto eles não estavam repartidos por critérios geracionais. É sintomático que a grande inspiração de Celly Campello, antes do sucesso de *Estúpido Cupido*, fosse Ângela Maria. Durante a adolescência ela apresentava-se na rádio difusora de Taubaté não só seguindo o repertório, mas todos os trejeitos vocais da estrela do rádio<sup>5</sup>.

A falta de segmentação etária é um dos motivos que explica como Ângela Maria e Cauby Peixoto atingiam todas as faixas de idade, crianças inclusive. O quadro *Artistas de Amanhã?* que correu de 55 a 58 na Revista do Rádio, ocupava-se do perfil dos filhos das celebridades do meio artístico. Crianças, de no máximo 10 anos, eram quase unânimes em apontar a dupla de cantores como seus grandes ídolos.

Mesmo no auge do sucesso de Celly Campello, em 1960, as publicações sobre o rádio exibiam uma grande incerteza em relação ao futuro de uma música juvenil

Está aparecendo uma nova safra de artistas – a dos brotos. Na sua maioria cantores de ‘rocks’, esses jovens refletem a tremenda influência que a música norte americana exerce entre nossa juventude. Não discutiremos se eles trazem qualquer contribuição à nossa música, se a prejudicam com a invasão de novos ritmos. Consignamos simplesmente que eles representam o anseio da mocidade por artistas moços, artistas fotogênicos, que preencham o ideal cinematográfico de suas aspirações. Por quanto tempo permanecerão esses jovens em cartaz? Só o tempo pode dizer. No entanto, agora, constituem uma força. Significam ídolos novos para a juventude que busca ansiosamente modelos e inspirações diferentes (A Brotolândia canta, Radiolândia, 340, nov, 60, p. 37).

Entretanto, a segunda metade da década de 50 não foi só um momento de incubação para o que viria depois: o estouro do *rock* paulista no início da década de 60, marcado pela proliferação de cantores e bandas jovens que ocupariam o rádio e a televisão. O que se chamava de *rock and roll* nesses primeiros anos é um fenômeno de natureza bastante diversa.

---

<sup>5</sup>Segundo depoimento cedido por Celly Campello a Abraão Berman, dentro do projeto *Rock Paulista dos anos 60* do Museu da Imagem e do Som em 28 de setembro de 1984

## **Rock como dança**

Em 57, o *rock* é pauta constante tanto nas revistas de rádio quanto nos jornais de grande circulação, que, no esforço de compreender o novo fenômeno, veiculavam opiniões de diversos especialistas. Tentando traduzir esse contexto em forma de sátira, Jair Alves, célebre representante do baião, interpretava uma composição de Moacyr Silva. Assim é a letra de *Baião Rock*:

A America nos mandou  
um ritmo singular  
dança louca e atraente  
que chegou para abafar

por isso digo menina  
nao vá ficar maluca  
com o tal de *rock and roll*  
verdadeira sinuca

é uma dança esquisita  
todo mundo se agita  
provoca confusão  
ainda acredito em nosso baião

“Dança” esse era o termo mais usado para se caracterizar o *rock* até fins dos anos 50, juntamente com “ritmo”. As denominações de gênero, estilo e música eram muito menos usuais. Essa categoria nativa nos ajuda a compreender a maneira através do qual o *rock* era apreendido. Distante do formato canção, o foco recaía menos nos intérpretes e mais nos dançarinos. Tratava-se, antes, de uma sonoridade que mirava o corpo em sua inteireza, empolgando através de passos inusitados, piruetas e demais malabarismos. Os cantores, quando existiam, desempenhavam a função de *covers* e também dançavam.

“Que achas do *rock*?” perguntava uma leitora da Revista do Rádio a Cauby Peixoto, o mesmo que gravara *Rock and Roll* em Copacabana, a primeira composição do tipo em português. A resposta: “Como dança é interessante pelo seu aspecto acrobático” (Revista do Rádio, 2/8/58, p.36).

A dança a que Cauby se refere era executada em pares, sendo extremamente coreografada e seguindo passos e trejeitos que necessitavam de aprendizado e

prática. Dada a complexidade da tarefa é compreensível que academias especializadas em danças de salão também incluíssem o *rock* em seu cardápio (Ex. 2).

## APRENDA A DANÇAR



COM 10 LIÇÕES sob a direção do prof. GINO FORNACIARI — Aulas particulares diariamente das 9 às 22 horas — Avenida da Liberdade, 120 — São Paulo — Autor do livro "Como aprender a dançar"; agora em 11.ª edição com as novas danças, contendo 195 gráficos, facilitando damas e cavalheiros a aprenderem em suas casas, rock, charleston, boogie woogie, chachá-chá, mambo, bolero, swing, tango, valsa, rumba, fox, samba e marcha. Pedidos pelo Recombolso Postal — Cr\$ 200,00 — Caixa Postal, 649 — São Paulo — A venda nas livrarias de São Paulo

## Rock and Roll

Ensina-se a domicilio, curso em 10 aulas. Informações pelo tel. 47-3160, com Bruno. Aulas: Dias úteis das 8 às 10 hs, Sábados à tarde e domingos. (AC-94)

(Folha de São Paulo, 09/10/1960, p.23)

(Jornal do Brasil, 30/3/58, 2º caderno, p.11)

Ex. 2 – Em São Paulo e no Rio de Janeiro ensinava-se a dançar rock

O filme *Ao Balanço das Horas* foi, em grande parte, responsável por popularizar o *rock and roll* enquanto dança (cf. Ex. 3). Seu grande apelo seriam os números musicais em que adolescentes executam as mais inusitadas coreografias ao som de intérpretes como o próprio *Bill Halley*. A estreia da fita vinha cercada de uma publicidade que ressaltava seus efeitos “hipnóticos”, “selvagens” e “alucinantes”. As audiências jovens seriam as mais afetadas, destruindo cinemas, desacatando a polícia, estourando o vidro de carros e envolvendo-se em brigas. Seu destino natural parecia ser a prisão ou o hospital.

De fato, tanto o Rio como São Paulo, presenciaram incidentes nas salas de cinema, o que resultou na elevação da censura para 18 anos e uma marcação mais cerrada nos eventos de *rock* na zona sul, o que não chegou a inviabilizá-los. Nem de longe se produziu o pânico moral que tomara os Estados Unidos na década de 50, resultando numa cruzada moralizante contra os filmes, revistas e músicas juvenis (GILBERT, 1988).

Apesar dos discos de Haley terem chegado antes do filme, são os números musicais exibidos no cinema que contribuíram para o vínculo entre *rock* e dança. Dentre as várias enquetes realizadas pela Revista do Rádio, em fevereiro de 57 buscou-se descobrir das celebridades musicais o que achavam do *rock*. Registraram-se as mais diversas opiniões: “A música é igual aos suingues americanos” (Emilinha Borba), “..ainda sou pelo ritmo contagiante de um samba batucada.. (João Dias), “Ainda sou pelo nosso frevo, é muito mais saltitante e alegre”, “A dança não

conheço, mas a música é de contagiar a gente” (Olivinha Carvalho) (Revista do Rádio, 16/2/56, p. 11).



Ex. 3 – Propaganda do filme Ao balanço das horas. Folha da Manhã, 18/12/56, p.8.

Por mais discrepantes que fossem as opiniões, a maioria caminhava no sentido de uma associação entre o *rock* e movimento corporal. O foco, portanto, não recaía sobre os intérpretes ou o acompanhamento instrumental, mas sim sobre os dançarinos. São diversas as matérias que correram no ano de 57 mostrando que o ritmo “contagante” levava mesmo os mais velhos a “cair na dança” (Ex. 4).

No Rio de Janeiro e em seus arredores formavam-se pequenos grupos conhecidos como *clubes do rock*. Todos eles carregavam o nome de seu bairro – clube do *rock* de Niterói, de São Gonçalo, de Engenho de Dentro. Essas denominações atestavam a natureza de uma associação onde a territorialidade era marcada como signo distintivo.



Ex. 4 – O aspecto dançante era a tônica das matérias sobre o rock nos anos 50. Revista do Rádio, 15/06/57, p.15.

O mais celebre, e provavelmente o pioneiro, localizava-se em Copacabana. Suas reuniões semanais, realizadas nas tardes de domingo, ocupavam o *Copa-Golf*, restaurante localizado na orla carioca. O público, extremamente elitizado, era formado de jovens da alta sociedade carioca que se intitulavam sócios. As habilidades enquanto dançarino determinavam em grande medida o prestígio de cada um junto ao grupo. O auge da reunião contava com a apresentação do “rei” e da “rainha” no centro de uma roda. Aos menos habilidosos restava bater palmas, acompanhar o ritmo com os pés ou ainda jogar golf.

O prestígio dentro do grupo, portanto, não era repartido segundo a mesma convenção dos conjuntos de *rock* que viriam a seguir, cuja hierarquia já se expressa em nomes como *Renato e seus Blue Caps*. Em relação à instrumentação, era composta por trompete, bateria e o piano: ao invés de banda, falava-se em orquestra.

Seus fundadores, Siegfried Chala e George Mehdi, franceses, defendiam, no entanto, que o *rock* que ali se praticava seria uma derivação de suas *jam-sessions* de *be-bop* realizadas ainda antes do sucesso dos filmes juvenis. Explicavam ao repórter do *Correio da Manhã* que o surgimento do *be-bop* reclamava uma forma convencional de dança-lo, originária em *Saint Germain des Près*, e é daí que derivaria o *rock*. “esse ‘ritmo quadrado’ que não serve para ser ouvido, mas para ser dançado. Em poucas palavras o ‘rock and roll’ não é nada mais, nada menos, que uma associação

da música “*bop*” com o ritmo, música e estilo do ‘*boogie-woogie*’. ” (17/2/57, 5º caderno, p.1).

A longa explicação sobre a origem francesa de sua prática social, que em nada se confundiria com a cultura massiva norte americana, revela um *habitus* de classe e uma busca por distinção bastante evidente (BOURDIEU, 2007). Na mesma medida em que se ressaltava a inexistência dos vocais e, portanto, a presença do corpo, a experiência sensorial é despida de seus componentes catárticas ganhando ares de atividade semi-intelectual e de origem nobre.

Presença assídua nas reuniões do Copa-Golf o jovem Carlos Imperial, que futuramente se tornaria uma personalidade destacada nos mais diversos veículos midiático, decidira conduzir um segundo *Clube do Rock*. A diferença fundamental é que desse participavam em peso os “suburbanos” como eram pejorativamente conhecidos os jovens que não moravam na Zona Sul carioca. Imperial e seu grupo seriam convidados para diversos números musicais em chanchadas, como *De Vento em Popa* de Carlos Manga. Já no início do filme vemos coreografias feitas em pares, muito semelhantes às apresentadas nos filmes de *rock*, animadas ao som de um contrabaixo, piano e bateria. Há, portanto, uma semelhança bastante grande com o clima de *jam session* tal como descrito pelos membros do Copa-Golf.

Em suas reuniões, o destaque não recairia sobre os instrumentistas ou intérpretes. A função desses era fundamentalmente prover um fundo musical para a execução da dança. Ao invés de banda, falava-se em orquestra. A atenção, definitivamente, repousava sobre os dançarinos.

## **Rock como espetáculo**

Como já citada, a pesquisa de Alcir Lenharo (1995) nos mostra como a música atravessava os mais diversos espaços como o teatro de revista, cinema e rádio. A performance ao vivo aliada à dimensão de espetáculo são fundamentais para entendermos a mística desse cenário. O objetivo era estimular o público se utilizando dos mais diversos meios: esquetes de teatro, concursos, piadas e também números de música e dança. Os programas de variedades eram os melhores exemplos de que o

envolvimento total dos sentidos, em grande medida, era uma das funções sociais da música. A lógica dos *fait divers* que se proliferavam desde o início do século, dentro e fora dos veículos massivos, mostrava a sua força (SINGER, 2001)<sup>6</sup>.

A maneira como o rock foi apropriado num primeiro momento deve-se a seus aspectos quase circenses, que cativavam o público por seu exotismo e novidade. Tomado como dança extremamente coreografada, ainda que desencorajasse participações espontâneas, atraía olhares curiosos. “Mesas à venda”, lembrete colado no anúncio de divulgação dos eventos, dava ideia do papel social reservado à audiência. Exibições e demonstrações eram, portanto, as palavras que melhor descreviam a maneira como o *rock and roll* ocupava os salões dos clubes.

*Festa das elegantes, Rock na terra de noel, Do Samba ao rock* eram alguns dos eventos que se multiplicavam no bairros da Tijuca, Olaria, Benfica, Rocha e Quintino Bocaiúva. Nesses locais enfrentavam-se os clubes de *rock*, que carregavam o nome de seus bairros. Dentre eles o de Carlos Imperial detinha grande prestígio.

A disputa entre os clubes conseguiria ocupar o ginásio do Caio Martins, em Niterói, através do *Festival do Rock and Roll* ocorrido em abril de 57. Algumas de suas características nos dão a ideia do quão movimentado era esse circuito.

Patrocinado pelo jornal *Última Hora*, através da coluna social *Luzes da cidade*, bem como pela revista *Manchete Fluminense* e pela TV Rio, a magnitude do evento impressionava. Sua programação iniciava-se com um duelo de orquestras que tinha inscritos até de São Paulo, prosseguia com a apresentação de cantores consagrados do rádio, dentre os quais Blecaute, e encerrava-se com a apresentação de dezenas de pares que disputavam a atenção de um júri composto de jornalistas e radialistas de veículos como *Rádio Globo* e *O Cruzeiro*. A audiência chegava a 5 mil pessoas (Última hora, 3ª sessão, 05/04/57).

Eventos como esse se multiplicavam na zona norte carioca. A dimensão de um show de variedades era fundamental para compreender a sua lógica de funcionamento, que comportava apresentações de naturezas aparentemente discrepantes. Em uma mesma noite era possível ter contato com as mais diversas atrações: dançarinos

---

<sup>6</sup> Fica claro, portanto, que essa noção não tem qualquer afinidade com o famoso conceito desenvolvido por Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*.

de tango ou frevo, desfile de baianas ou de moda, exhibições de castanhola, apresentação de sambistas e recitais de piano. A presença de celebridades e vencedoras de concursos de beleza era uma constante. Aqui, os *roquianos* não só se exibiam, mas disputavam troféus, prêmios em dinheiro e até viagens ao exterior. A atmosfera lembrava bastante os programas exibidos nos auditórios das rádios.

Nesses espetáculos, a coexistência aparentemente pacífica entre o *rock* e as danças nacionais não pode, no entanto, nublar a existência de disputas simbólicas que existiam no cenário musical como um todo. Heitor do Prazeres e, ironicamente, Nora Ney<sup>7</sup> faziam sambas repudiando o *rock* e Luiz Alves, o “rei do frevo”, garantia que a dança pernambucana era “muito mais buliçosa e cem por cento brasileira”, portanto “abdicar do espírito de nacionalidade em favor de pura imitação exhibicionista não [seria] legítimo nem sincero”. Apesar de tudo, pouco se fazia para conter a proliferação da nova dança. Era de crença geral que seus dias estavam contados (Última Hora, tablóide, 24/4/57, p.4).

Enquanto isso, a dimensão do entretenimento chegava a flertar com o cômico, dando ao *rock* uma grande plasticidade no mundo dos espetáculos. Além de ser cantado e dançado pelo humorista e autor de marchinhas Moacyr Franco, sob o codinome Billy Fontana (PAVÃO, 1982), ocupava os palcos do teatro de revista servindo de mote para comédias tais como *Vovó e Papai em Rock and roll* e *Rock and Roll no Carnaval*. A primeira estreia no Rio em dezembro de 56, portanto antes de *Ao Balanço das Horas*, e a segunda em fevereiro de 57. Nesse mesmo ano chega aos cinemas a chanchada *Metido a Bacana* com Grande Otelo dançando *rock and roll*. Todas essas apropriações indicam a faceta burlesca envolvida na recepção do *rock*. Ela tal-

---

<sup>7</sup> As composições se chamam, respectivamente de *Nada de Rock, Rock* (Moçada, nosso caso no Brasil é samba / É um pandeiro, uma mulata e um crioulo com passo de bamba / Um violão, uma cuíca, uma mulata cheia de missanga / Nada de rock rock, de rock rock / Nós queremos é samba/ Um samba ritmado bem tocado cheio de remelexo / Uma mulata bem sestrosa requebrando faz cair o queixo / Sabe lá o que é isso?/ Onde tem um bamba,/Nada de rock rock, de rock rock / Nós queremos é samba ) e *Cansei de Rock* (Eu ligo o rádio e tome rock / Vou à boate e tome rock / Vejo filme italiano / Da Lolo ou da Mandano / E tome rock e tome rock / Compro parte de piano / Entro logo pelo cano / E tome rock e tome rock / É de amargar, não tem mais jeito / Eu vou me mandar no peito / Lá pra América do rock / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Compro parte de piano / Entro logo pelo cano / E tome rock e tome rock / É de amargar, não tem mais jeito / Eu vou me mandar no peito / Lá pra América do rock / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Toque cabalado, toque um samba, toque/Toque cabalado, já cansei de rock / Teco, telecoteco, teleco...)

vez chegaria ao auge quando até um circo resolveu apresentar um número de *rock and roll* desempenhado por nada menos que um elefante.



**CIRCUS  
CANVAS BROWN**

**NO MARACANAZINHO  
GRANDE ATRAÇÃO  
"TRAPÉZIO"**

COM OS 5 DIABOS VOADORES  
10 ATRAÇÕES INTERNACIONAIS

10 PALHAÇOS — 50 ARTISTAS — ROCK AND ROLL  
POR JANE, O ELEFANTE "VERY KAR"

**ESTREIA AMANHÃ, DIA 5, ÀS 21 HORAS**

<b>PREÇOS POPULARES:</b> Arquibancada Cr\$ 20,00	<b>VESPERAIS: Sábados e Domingos</b>
---	--------------------------------------

**SÓ 15 DIAS**

(Ultima Hora, tabloide, 04/7/57, p.3)

**"ROCK" NA TERRA DE NOEL**

Para o próximo dia 17 de agosto a direção social da Associação Atlética Vila Isabel comunica que está programado um "show" que recebeu o título "Rock Na Terra De Noel". Entre outras atrações, teremos: exibição da música requibrante de Elvis Presley; Elias Faustoo, exímio passista de frevo; Joel, excelente professor e bailarino, sapateará o tango "La Cumparsita", com castanholas; Paulo Silvino, cantor e dançarino de "rock and roll" e etc. O clube da Avenida 28 de Setembro viverá, sem a mínima dúvida, uma de suas grandes noites.

(Ultima Hora, tabloide, 29/7/57, p.7)

*Ex. 5 – A natureza espetacular do rock era encenada nos mais diversos eventos*

Ainda que houvesse diferenças objetivas entre o que se via nos clubes, nas revistas e no circo, todas as expressões estavam circunscrita à lógica do espetáculo e respondiam pela mesma categoria nativa – todas se chamavam *rock and roll* – o que torna a comparação pertinente.

## Rádio e TV

Ao mesmo tempo em que participava desses concursos, Imperial buscava oportunidades para crescer no meio televisivo. A simpatia junto ao apresentador Jaci Campos lhe rendeu um quadro no programa *Meio Dia* um show de variedades que contava com receitas culinárias, animais amestrados, fisiculturismo e números musicais. Os dançarinos do *Clube do Rock* agora tinham um local para exhibir suas acrobacias e dublar os sucessos dos ídolos norte-americanos. Entretanto, não raro, sua participação era substituída por um cachorro que fazia acrobacias, ou algo do gênero,

o que atestava que, no mercado de espetáculos, possuíam o mesmo valor simbólico (MONTEIRO, 2008, p. 27).

Por seus palcos passariam Roberto Carlos e Tim Maia, ainda anônimos. Suas apresentações se resumiriam a dublagem de sucessos de astros internacionais, o que lhes renderia a alcunha de *Elvis Presley* e *Little Richard* brasileiros. Não seria aí que a carreira dos dois encontraria um rumo. Desiludidos com o rock, o primeiro gravaria um compacto de bossa nova e o segundo rumaria para os Estados Unidos. O quadro encerraria suas atividades em 58.

Sua sobrevida efêmera, entretanto, despertara a atenção do antigo disc jockey Jair de Taumaturgo para o novo ritmo. Veterano do rádio, transportaria para a Mayrink o clima dos bailes do subúrbio. *Hoje é dia de rock* é o nome de seu programa radiofônico apresentado a partir de 59, que promovia disputas entre os grupos, premiando não só os melhores dançarinos, como também os melhores cantores, leia-se *covers*, e os melhores mímicos.

Essa última categoria, que ainda se repartia em individual ou em conjunto, masculina ou feminina, traduzia-se na imitação dos gestos e trejeitos do cantor cuja música estava tocando ao fundo. A exibição era extremamente *sui generis*: enquanto a plateia da emissora tinha acesso ao espetáculo todo, o público de casa escutava o *playback* e os berros dos espectadores (MOTA, 2000). O aspecto teatral, performático e espetacular da empreita ficam evidentes.

## Um novo cenário

Já no final da década, o quadro modificava-se. O sucesso de Celly Campello era paradigmático. A jovem de Taubaté, extremamente comedida, possuía uma performance que transpirava seu *habitus* feminino e interiorano. O adestramento corporal exprimia-se nos vocais suaves, nas letras extremamente pudicas, no figurino comportado e no desconhecimento absoluto dos passos de dança.

No lugar das agitadas *jam-sessions* do *Clube do Rock*, teremos as lentas melodias, ausentes de conotações raciais ou sexuais, no estilo Paul Anka e Neil Sedaka, os novos ídolos da juventude norte americana branca e de classe média.

Nesse sentido, o *rock* estabelecia um contato com uma tradição de canções melódicas que já faziam sucesso no Brasil durante a década de 40 e 50; sambas-canções, tangos, boleros, etc (ZAN, 1997).

Tudo isso indicava que o *rock and roll* sofria um deslocamento; não mais se tratava de uma dança, mas sim um novo gênero musical, o que explica porque passou a ser tratado cada vez mais dentro das sessões de música popular nos jornais. A dança não desaparece, mas desce dos palcos e abandona progressivamente os traços acrobáticos e as coreografias.

Em meio a essa reviravolta simbólica, os dançarinos e sua orquestração acústica são substituídos pelos intérpretes e suas bandas eletrificadas. As razões comerciais explicam em grande medida a nova configuração: se as performances acrobáticas só poderiam ser consumidas ao vivo, a canção oferecia a possibilidade do registro fonográfico, evidenciando seu potencial mercadológico superior. Aos que queriam se tornar ídolos das multidões, como Roberto Carlos, o privilégio pelos estúdios de gravação seria a escolha mais sensata.

A indústria cultural entenderia perfeitamente o recado, explorando a nova música através do rádio, cinema, TV e publicações especializadas. Os astros são consumidos com uma visibilidade até então inédita. Estavam dadas as coordenadas para o florescimento da Jovem Guarda. O *rock* nunca mais seria o mesmo.

## Bibliografia

AGUILLAR, Antonio. *Histórias da Jovem Guarda*. São Paulo: Globo, 2005.

ARAUJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1992.

- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. São Paulo: Record, 2002.
- FROES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GILBERT, James. *A Cycle of outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. Oxford: Oxford University Press, 1988
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart no meio artístico do seu tempo*. Barão Geraldo: Editora da Unicamp, 1995.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Fulgor, 1966.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELO, João Manuel Cardoso; e NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MONTEIRO, Denílson. *Dez! Nota Dez! Eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.
- MOTA, Nelson. *Noites Tropicais*. São Paulo: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Anna Blume / FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do Samba Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ática, 1983.
- PALLADINO, Grace. *Teenagers – An american history*. Nova York: Basic Books, 1997.
- PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro: 1955-65*. São Paulo: Edicon, 1982.
- PUGIALI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda: os embalos de uma década cheia de brasa, mora?.* São Paulo: Ediouro, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- GARSON, Marcelo. Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 148-71, jan.-jun. 2013.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TINHORÃO, José Ramos, *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 2004.

ZAN, José Roberto. Do fundo de quintal à vanguarda. Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 1997.

ZIMMERMANN, Maíra. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

## Jornais e Revistas

Bravo! Especial – Para entender a música pop. São Paulo: Editora Abril, 2010.

Contigo! Documento Musical Jovem Guarda. São Paulo: Editora Abril, 2004.

Caras, Coleção Jovem Guarda. São Paulo: Editora Abril, 1996.

Correio da manhã

17/02/57	20/1/57	13/11/56	18/3/57
03/02/57	15/1/57	27/04/58	

Folha da Manhã

18/12/56

Folha de São Paulo

09/10/60

Última Hora

09/04/57	24/08/57	26/09/57	08/05/58
07/05/57	13/09/57	02/10/57	17/11/59

Revista do Rádio

16/2/57	12/7/58	13/3/60
02/3/57	02/8/58	11/6/60
24/5/58	25/7/59	5/11/60