



A CONTRACULTURA E SEUS CONFLITOS: A VANGUARDA E O POP NO ROCK DOS ANOS 1960

COUNTERCULTURE AND ITS CONFLICTS: THE AVANT-GARD AND THE POP 1960'S ROCK

Vanessa Pironato Milani*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

 <https://orcid.org/0000-0002-4147-7476>

vanessapironato@yahoo.com.br

RESUMO: Com o advento da contracultura, na década de 1960, o lema da liberdade sexual estava em voga e a música mais consumida pelos jovens era o rock, com os shows, festivais e discos lançados. No entanto, a contracultura não foi unívoca durante sua existência, houve conflitos entre grupos distintos e em relação às suas ideias e o rock, imbricado com o que ocorria na sociedade contracultural, também apresentou diferenças em suas produções. Algumas bandas mantiveram-se próximas do mercado e de seus ouvintes, outras ousaram realizar experimentações sonoras, fazendo coro com a vanguarda musical e com isso, tensionava o mercado de música. Neste artigo, tendo as composições de John Lennon e Yoko Ono como objetos de análise, levando-se em consideração as imbricações entre cultura e sociedade – seguindo os trabalhos de Raymond Williams – e entre as letras e a música de uma canção – valendo-se das ideias de Marcos Napolitano – analisamos os conflitos musicais no rock, ressaltando que é preciso entender o momento histórico da contracultura como sendo dialético, com perdas e ganhos, avanços e retrocessos e não de forma unilateral. Assim, percebemos que no auge da contracultura as produções do rock eram experimentais, em consonância com as criações da vanguarda artística, e no momento de crise da contracultura, as composições tornaram-se menos experimentais e mais engajadas politicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Contracultura; rock; vanguarda.

ABSTRACT: With the advent of the counterculture in the 1960s, the motto of sexual freedom was in vogue and the music most consumed by young people was rock, with concerts, festivals and records released. However, the counterculture was not univocal during its existence, there were conflicts between different groups and in relation to their ideas and rock, intertwined with what happened in the countercultural society, also presented differences in their productions. Some bands remained close to the market and their listeners, others dared to experiment with sound, joining in with the musical avant-garde and, with this, tensioned the music market. In this article, having the compositions of John Lennon and Yoko Ono as objects of analysis, taking into account the imbrications between culture and society – following the works of Raymond Williams – and between the lyrics and music of a song – using of Marcos Napolitano's ideas – its analyzed the musical conflicts in rock, emphasizing that it is necessary to understand the historical moment of the counterculture as being dialectical, with losses and gains, advances and setbacks and not in a unilateral way. Thus, it was realized that at the height of the counterculture, rock productions were experimental, in line with the creations of the artistic avant-garde, and at the time of the counterculture crisis, the compositions became less experimental and more politically engaged.

KEYWORDS: Counterculture; rock; avant-garde.

* Doutorado em História pela Unesp/Franca, desenvolvido com financiamento Capes.

OS ANOS 1960 E A LUTA POR IGUALDADES

No correr dos anos 1950, após a II-Guerra, especialmente com a ajuda norte-americana, países europeus começaram a planejar sua reestruturação econômica e criaram o que veio a ser conhecido como o Estado de Bem-Estar Social, que garantia o acesso de praticamente todos os cidadãos aos produtos de consumo, fazendo com que houvesse uma grande circulação de dinheiro no país. Para o historiador Eric Hobsbawm

O compromisso político de governos com o pleno emprego e – em menor medida – com redução da desigualdade econômica, isto é, um compromisso com a seguridade social e previdenciária, pela primeira vez, proporcionou um mercado de consumo de massas para bens de luxo que agora podiam passar a ser aceitos como necessidades [...] (1995, p.264).

A mudança econômica trouxe alterações sociais também e um novo personagem ganhou importância no cenário de consumidores: a juventude. Este agente social até então não existia, não era visto como tendo relevância financeira e social, pois era uma ponte entre a infância e a fase adulta, no qual já se inseria no mercado de trabalho. Era, portanto, o momento de ascensão deste grupo, conhecido como *teenage*, o qual “era claro, simples e dizia o que significava. Tratava-se da Era – o período distinto social, cultural e economicamente – dos *teen*” (SAVAGE, 2009, p.485). Como destacou Jon Savage (2009, p.497) “O velho mundo estava morto e o grupo mais bem situado para prosperar numa era pós-guerra incerta era o dos jovens – que sempre tinham sido considerados como os personificadores de um futuro auspicioso”. Nesse momento, as universidades tiveram papel de destaque, sendo as responsáveis por formar esse novo público surgente e que estava ávido por novas experiências sócio-culturais.

A confluência de todos esses fatores, deu origem a um cenário importante para o que viria a ser conhecido como contracultura. Era o *underground* que se formava, especialmente em Londres, e que unia os jovens universitários e classe trabalhadora, bem como músicos, pintores, escritores e aqueles que começavam a questionar o *status quo* da sociedade, buscando alternativas para o que estava posto. Um dos ápices desta união entre diferentes grupos na cena do *underground*, foi o evento denominado *Poets of the World/Poets of Our Time*, realizado em 1965, no *Albert Hall*, em Londres. Grande parte das apresentações denunciaram a Guerra do Vietnã, houve também distribuição de flores para a plateia, que participava fervorosamente (GARY, 2017, p.51). Para a juventude de Londres, aquele momento foi o catalisador de uma nova estrutura de sentimento que vinha dominando a sociedade, especialmente os jovens, e que originou o *underground* londrino. Segundo o

jornalista Barry Miles (2010, p.151) “Desse evento veio a *International Times (IT)*, o *UFO Club*, os pôsteres psicodélicos da visão de Osiris, o *14 Hour Technicolor Dream*, BIT, o *Roundhouse* como local de encontro, por extensão os jornais britânicos undergrounds: *OZ*, *Ink*, *Friends*, *Friendz* e *Gandalf's Garden*”.

Esses locais foram inaugurados na segunda metade dos anos 1960, possibilitando que a cena *underground*, ligada tanto à vanguarda quanto à psicodelia, fosse ganhando força, juntamente às escolas de arte com ensino mais democrático e amplo, no que diz respeito às possibilidades de criação de uma obra. No entanto, vale destacar que este ambiente não seguiu apenas uma pauta social/cultural ou uma linha teórico-política, sendo a junção de diversos aspectos, como ressaltou Andrew Wilson ao se referir ao *underground* como sendo o local que

adotou uma mistura desconcertante, mas a seu modo definidora, de questões: poder negro e campanha pela igualdade racial; as explorações pessoais descritas pela cultura das drogas, bem como a luta pela libertação sexual com a ascensão do feminismo e o movimento de libertação gay; a luta contra a censura e a obscenidade (pela qual tanto a IT quanto a OZ seriam famosamente levadas a tribunal); outros movimentos de libertação pelos quais Che Guevara se tornou um ícone e polarizou-se em torno de protestos contra as diferentes lutas no Vietnã, África do Sul e Irlanda do Norte: vida alternativa, de comunidades ao movimento de ocupação, da ecologia ao misticismo da nova era, vegetarianismo, linhas de Ley e a busca por Atlantis (2005, p.91).

Nesta efervescência social, econômica, política e cultura é que surge o que se conhece como contracultura. Tal termo foi utilizado pela primeira vez pelo historiador norte-americano Theodore Roszak, em seu livro “O nascimento de uma contracultura”, lançado em 1969, no fervor do momento. A denominação era para reforçar o descontentamento, especialmente por parte dos jovens, com a sociedade que se formava no pós-Guerra. Se a insatisfação era a mesma, o *modus operandi* de luta e contestação era distinta entre grupos contraculturais. Um dos que tiveram maior destaque e ainda figuram no imaginário social, são os *hippies*, o outro, muitas vezes até mesmo esquecido quando se fala em contracultura, mas que também exerceu importante papel nas lutas, é a *New Left* (Nova Esquerda). No que diz respeito ao rock, ambos estiveram próximos das bandas e suas produções, bem como as mídias *underground*, onde cada qual defendeu sua posição cultural e política.

Em relação aos *hippies*, ressalta-se sua forma de luta pacifista, sendo conhecidos pelo lema “paz e amor”, o qual refletia aquilo que acreditavam e defendiam. A renúncia à sociedade consumista, produtivista e exploratória eram suas desavenças, por isso buscavam

uma vida ligada à natureza, com um senso de coletividade ao mesmo tempo em que procuravam se autoconhecer, tanto por meio das drogas quanto da filosofia Oriental. Nesse sentido, as bandas que se aproximaram dessas ideias, produziram canções que foram chamadas de psicodélicas, em alusão às mudanças psicológicas que estavam ocorrendo, em decorrência do uso de drogas e do orientalismo. Não à toa, Theodor Roszak, que escrevia no momento em que ocorriam as transformações da sociedade, não se surpreendeu com o que estava vendo e afirmou:

Parece-me incontestavelmente óbvio que o interesse de nossos universitários e adolescentes pela psicologia da alienação, pelo misticismo oriental, pelas drogas psicodélicas e pelas experiências comunitárias compreende uma constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos que têm constituído os pilares de nossa sociedade pelo menos desde a Revolução Científica do século XVII (1972, p.6).

Ao mesmo tempo em que se voltavam contra os valores daquela sociedade, foram

a economia e a sociedade da Grã-Bretanha dos anos 1960 [que] formaram um conjunto de condições que possibilitaram a criação e distribuição da arte psicodélica – abrindo espaços culturais que ela poderia ocupar, mas também encorajando fortemente aquela ética materialista contra a qual havia uma reação extravagante (LAING, 2005, p.19).

Daí a importância de se entender o período contracultural bem como suas produções dentro de uma dialética e não de forma unívoca, pois haviam muitos conflitos e contradições, até mesmo dentro dos grupos da contracultura. Jonathan Harris destacou algumas delas dentro da psicodelia, afirmando que

sua ideologia comunitária era idealista e idealística: simultaneamente, então, a psicodelia como forma social era materialista e antimaterialista. Daí suas contradições instáveis: "liberação sexual" versus direitos das mulheres, "flower power" versus arte metropolitana e prazeres culturais, música folclórica acústica de protesto versus egocentrismo nülista do rock elétrico, minivestidos versus vestidos maxi, "fluxo de consciência" versus colagem disjuntiva (2005, p.16).

O uso de drogas lisérgicas, dentre elas o LSD e a mescalina, as quais alteravam a percepção sensorial de seus usuários, foram as mais difundidas entre os adeptos do *hippismo*, sendo as responsáveis pelo amplo espectro de cores e luzes usadas nas roupas, nas capas dos discos e nos shows de rock. Fatos que foram estimulados pelo psicólogo e escritor, Timothy Leary, que defendeu o uso das drogas alucinógenas como tendo benefícios terapêuticos, criando um dos mantras mais famosos da época: "*Turn on, tune in*

and drop out” (Ligue, sintonize e caia fora), fazendo alusão ao não apego às coisas materiais, advindas da produção capitalista, influenciando

parte significante de uma geração, não somente em termos de estilo de vida e rejeição dos valores consumistas, mas também em termos de suas vestimentas. Sua promoção do LSD como meio de iluminação levou à criação de uma contracultura, uma sociedade alternativa exclusiva cujos membros encarnavam sua rejeição das normas convencionais por seus trajes e, inspirados no caleidoscópio visual de cores e padrões, causado pelo uso de drogas alucinógenas, lançou as bases do que logo ficou conhecido como estilo hippie (BLACKMAN, 2005, p.201).

Além das drogas, outro meio das pessoas tentarem encontrar um significado para vida, uma alternativa ao *status quo*, foi a religião. Mas não aquelas imbuídas em ideais conservadores, mas sim para “o cristianismo não convencional, o hinduísmo, a Igreja da Unificação, a Meditação Transcendental, vários gurus, o ocultismo, a Cientologia, as tradições nativas americanas e outros” (PERONE, 2004, p.149) e especialmente para as filosofias orientais, como o Zen budismo e o hinduísmo. Isso se deu pelo fato destas serem mais liberais, não sendo caracterizadas como religiões no *stricto sensu* – conservadores, com práticas e cultos dogmáticos, baseadas em um livro sagrado, etc. – sendo mais um estilo de vida, uma prática psicológica. Com isso, tanto o budismo quanto o hinduísmo auxiliavam na expansão da mente, conseguida pelas drogas e também pela meditação, segundo seus praticantes. Ademais, como ressalta James Perone (2004, p.149) “a política pode falhar, drogas podem falhar”, então, a alternativa foi se voltar para o lado espiritual da existência.

Outra maneira dos jovens lutarem contra a sociedade consumista, exploratória e envolvida em guerras entre países, sendo a Guerra do Vietnã de maior destaque e ponto de discórdia entre a população e seus governos, foi o engajamento político por meio da *New Left* (Nova Esquerda). Surgida em meados dos anos 1950, após a denúncia pública de Nikita Khrushchev a respeito dos crimes cometidos por Joseph Stálin, na União Soviética, tendo em vista que muitos esquerdistas resolveram não abandonar a esquerda, mas sim repensá-la, fazendo com que ela se afastasse dos erros que possibilitaram os abusos do governo stalinista e se tornasse mais humanista. Abordagem muito cultivada por Edward Thompson – um dos pensadores da Nova Esquerda e responsável pela revista *New Left Review* – que explorou o “humanismo socialista” possibilitando “uma interpretação dominante da dimensão ética do socialismo” (KENNY, 1995, p.73). Era, portanto, o revisionismo do marxismo que predominava entre os pensadores, como Raymond Williams, Stuart Hall, Perry Anderson, Herbert Marcuse, etc., e defensores de uma nova abordagem política de esquerda, especialmente estudantes das diversas universidades que

havia surgido ou se fortalecido na expansão econômica do capitalismo pós-Guerra. Embora fossem adeptos do pacifismo, em primeiro momento, acreditando na educação como forma revolucionária, após os ocorridos, especialmente de maio de 1968, a violência pareceu ser a única e última alternativa para a revolução. Para Mark Kurlansky

Único em 1968 foi o fato de que as pessoas rebelaram-se em torno de questões disparatadas e tiveram em comum apenas seu desejo de se rebelar, suas ideias sobre como fazer isso, uma sensação de alienação da ordem estabelecida e um profundo desagrado pelo autoritarismo, sob qualquer forma [...] Os rebeldes rejeitaram a maioria das instituições, dos líderes políticos e dos partidos políticos (2004, p.13-14).

Assim também destacou a filósofa Olgária Matos:

Aqueles que em Maio de 1968 se sublevaram estavam recusando muito mais uma certa forma de existência social do que a impossibilidade material de subsistir nesta sociedade [pois] contrariamente a todas as revoluções passadas, Maio de 1968 não foi provocado pela penúria, mas pela abundância (1989, p.21).

Desta forma, se o objetivo a ser alcançado bem como o inimigo a ser derrotado eram os mesmos entre *hippies* e novaesquerdistas, os métodos não eram. E essa distinção cresceu após os eventos de maio de 1968, quando estes últimos cobravam maior engajamento político daqueles, os quais eram vistos apenas como alienados e que não poderiam mudar o mundo com flores. É o que destacou Herbert Marcuse, conhecido como o “guru dos estudantes radicais” em conversa com Abbie Hoffman – ativista social e co-fundador do Partido Internacional da Juventude, cujos membros eram conhecidos como *Yippies* devido suas semelhanças com os *hippies* – afirmando a ele “sobre ‘o poder da flor’ dizendo que ‘as flores não têm nenhum poder’ além da força das pessoas que as cultivam” (MATOS, 1989, p.152). Posição que se assemelhou ao do autor Andrew Wilson que disse em relação àquele ano, que teria marcado “o momento no qual a crença de que a mudança social e política poderia acontecer naturalmente foi trocada por um entendimento de que tais mudanças teriam que ser organizadas, desejadas e feitas para acontecer” (2005, p.91). Nos EUA, com a criação do Partido dos Panteras Negras e da mudança de posicionamento da *Students for a Democratic Society* (SDS) para *Weather Underground*, do *White Panthers* e do *Free Speech Movement*, as ações acabaram sendo mais radicais. Fato que não retira a importância e os eventos ocorridos na Inglaterra, que viu um aumento das manifestações estudantis, que repudiavam “a burocracia remota e inimputável que gerenciava as universidades” (ALI, 2008, p.314).

Para além das manifestações contra a Guerra do Vietnã, a *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND) – Campanha para Desarmamento Nuclear –, a opressão capitalista de alto consumismo e da burocracia, governos liberais, houve as lutas por igualdade social, independente de classe, raça ou gênero e por liberdade sexual, contrapondo-se, assim, ao conservadorismo da sociedade da época. Mas tanto entre os *hippies* quanto os novaesquerdistas, as mulheres tiveram que conquistar o direito de ter igualdade social e liberdade sexual, pois mesmo entre aqueles que se diziam contraculturais e se contrapunham ao conservadorismo, demoraram a reconhecer os direitos das mulheres, assim como o de qualquer outro agente social. Os autores Ken Goffman e Dan Joy expõem como era a situação delas dentro dos grupos da contracultura, afirmando que

Durante os anos sessenta, a cultura da Nova Esquerda tratava a maioria das mulheres como cidadãs de segunda, ficavam de fora das discussões e das tomadas de decisões (a exceção foi a criativa e bonita Weatherwoman Bernadine Dohrn), relegadas a fotocopiar folhetos e servir café, enquanto os homens apareciam em público com seus atrativos de machos. Mas as mulheres também iam às ruas para se manifestar e recebiam cacetadas na cabeça como os homens. Na cultura hippie, a coisa, todavia, era pior. Na linguagem hippie, os homens costumavam se referir às suas parceiras como 'as senhoras' e a prática de múltiplos parceiros era chamada de 'compartilhar as mulheres', como se as mulheres em questão fossem objetos em vez de participantes ativas. As divisões dos trabalhos domésticos entre os sexos tendiam a seguir a linha tradicional, e os líderes reconhecidos do movimento eram exclusivamente homens (2005, p.398).

Por causa dessas ações, “muitas líderes feministas romperam com os movimentos de esquerda e atacaram o que consideravam a ‘esquerda machista’” (ZAPPA; SOTO, 2011, p.222), buscando, assim, fortalecer suas próprias lutas e inseri-las nas demais que havia na década de 1960. E foi somente na segunda metade que o movimento feminista, que buscava maior respeito às suas demandas, participação igualitária nas lutas revolucionárias e tratamento socialmente análogo àquele dado aos homens, ganhou maior destaque, especialmente após a criação da *National Organization of Women* (NOW), nos EUA, por Betty Friedan. As mulheres tiveram, portanto, que lutar duplamente: contra o machismo na esquerda e contra “a ideia do lar como único espaço de ação da mulher e o tratamento do gênero feminino como minoria” (DE ARAÚJO; MONASTÉRIOS, 2011, p.49), a qual prevalecia no imaginário da população da época. Ganhou força também o *Women's Liberation Movement*, ao final dos anos 1960, que buscava o fim da opressão e da supremacia masculina, e ganhou apoio de diversos grupos, inclusive de homens, como foi o caso do jornalista e militante Táriq Ali, que afirmou:

A importância desse movimento para as mulheres era claríssima, mas o fato de muitas fundadoras serem membros e simpatizantes de partidos ou grupúsculos de esquerda fez com que os socialistas do sexo masculino não tivessem outra opção a não ser discutir a sério a nova ideologia (2008, p.330).

Assim também foram as lutas dos negros, que precisaram montar organizações e partidos para serem ouvidos, como o destacado *Black Panthers*, criado por Bobby Seale e Huey Newton para autodefesa e “armados com rifles, começaram a seguir como sombra as polícias de Oakland para assegurar que eles faziam seus trabalhos corretamente” (GOFFMAN; JOY, 2008, p.367). Foram lutas que estavam apenas no discurso, quando do início da contracultura, e não na prática, mas que foram ganhando força e destaque ao longo dos anos 1960.

Percebe-se, portanto, que a contracultura não foi unívoca durante sua existência, com apenas uma linha de pensamento e únicos pontos de embate, ela foi se modificando e congregou diferentes grupos revolucionários. O que pode ter começado como revolta juvenil contra as imposições de uma sociedade conservadora e pautada por Guerras externas, por estímulo ao consumismo desenfreado e ao produtivismo, ganhou um aspecto maior ao incorporar as lutas das mulheres e dos negros, dando voz àqueles que estavam à margem da sociedade e não viam espaço para se pronunciar e denunciar as mazelas que sofriam. Outro fator de grande relevância para ampliar as lutas contraculturais foi a música¹, especialmente o rock, como destacou Edward Macan (1997, p.17), ao afirmar que “foi, sobretudo na música, que a contracultura forjou sua identidade”. E assim como nos demais aspectos, as produções musicais não foram igualitárias, houve aquelas que partiram para experimentações, se aproximando das vanguardas, e outras que preferiram o engajamento político, o que se assemelhava ao pop, haja visto ser assimilável pelo mercado.

A VANGUARDA E O POP NO ROCK

Como visto anteriormente, o uso de drogas lisérgicas, especialmente pelos *hippies*, possibilitou a criação de uma cena musical conhecida como psicodélica. Nesta, estava presente a mistura de cores, deixando as capas dos discos coloridas e com imagens não

¹ Nesse sentido, a música do Brasil não foi diferente e diversos músicos se inseriram nos debates políticos e culturais da época, especialmente nos anos 1970, como foi, por exemplo o caso de Raul Seixas. Para mais detalhes a esse respeito, ver: NERY, Emília Saraiva. *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

uniformes, referenciando-se às viagens de ácido, como foram os casos do icônico *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, *Disraeli Gears*, da banda Cream, *The Piper at the Gates of Dawn*, lançado pelo Pink Floyd, *Axis: Bold as Love*, da The Jimi Hendrix Experience, *Their Satanic Majesties Request*, dos Rolling Stones, entre outros. Vale destacar que todos os discos citados foram lançados em 1967, ano conhecido como o do ‘Verão do Amor’, que foi o ápice da cultura *hippie* contra a violência da sociedade, difundindo-se as máximas de ‘paz e amor’ e ‘faça amor, não faça guerra’. Ademais, muitas bandas adotaram as roupas e o “*stereotypical hippie look*” (Estereótipo hippie) como “cabelo comprido, cintos, colares, calça boca de sino” (BLACKMAN, 2005, p.202) e roupas bem coloridas e extravagantes.

No que diz respeito à sonoridade, bandas que estiverem em confluência com a psicodelia, como Cream, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Beatles, The Who, se valeram de distorções de guitarra, técnicas de estúdio para gerar um som disruptivo, polifônico e que gerava sensação semelhante à de uma viagem lisérgica e técnicas que vinham das vanguardas, como a colagem, sons aleatórios, ruídos e utilização de objetos além dos instrumentos musicais para gerar sons distintos, rompendo, assim com a forma musical padronizada, ou seja, não tinham melodias fáceis de serem apreendidas, suas letras eram irreais e sem refrão, o que dificultava a absorção por parte dos ouvintes e a afastaria do *mainstream*. No entanto, ao estar em sintonia com o período em que foram produzidas e lançadas, alcançaram grande aceitação entre aqueles jovens que estavam em simbiose com a psicodelia. Tais músicas também apresentaram três importantes elementos, segundo Michael Hicks:

A descronização, despersonalização e dinamização. A descronização permite que o uso de drogas se desloque para fora das percepções convencionais de tempo. A despersonalização permite que o usuário se perca e obtenha uma "consciência da unidade indiferenciada". A dinamização, como escreveu [Timothy] Leary, faz com que tudo, do chão às lâmpadas, pareça dobrar, à medida que "formas familiares se dissolvem em estruturas móveis e dançantes"; os objetos tornam-se líquidos, "pingando, fluindo, com luz branca quente ou eletricidade", à medida que o "sub-rostro e a forma" do mundo ainda estavam "derretidos". Música verdadeiramente psicodélica une esses três efeitos (2000, p.63).

Em relação ao primeiro elemento, ressalta-se que ele foi a base para as longas improvisações instrumentais, especialmente da guitarra, mas havia também de outros, como de bateria e baixo, além de efeitos de estúdio, dando a sensação ao ouvinte de um *continuum*, como se estivesse em uma viagem interminável de ácido. Ademais, isso fez com

que as canções ultrapassassem os 3 minutos característicos da música comercial, chegando a mais de 20 minutos, como é o caso de *Echoes*, *Shine On You Crazy Diamond*, *Atom Heart Mother*, da banda Pink Floyd ou se aproximando e até ultrapassando os 10 minutos, como *Going Home*, dos Rolling Stones, *Underture*, *A Quick One*, *While He's Away*, ambas do The Who, *The End*, do The Doors, entre outras. Era uma nova forma de ouvir música pop, e o consumo rápido e despersonalizado dava espaço à escuta interessada e interiorizada, ela não era mais massificada, haja visto que cada ouvinte tinha sua própria experiência valorizada, especialmente com o uso das drogas lisérgicas, cada um fazia sua própria 'viagem'. Elementos que estão, portanto, em consonância com o segundo elemento ressaltado por Michael Hicks, ou seja, a despersonalização.

Já a dinamização esteve relacionada mais às letras que destacavam sensações, fatos e acontecimentos surreais, possíveis apenas na imaginação e potencializados pelas drogas, do que à sua sonoridade, embora esta também fizesse parte da experiência psicodélica de uma composição. Nesse sentido destaca-se três canções de bandas tanto da Inglaterra quanto dos EUA, para ressaltar que a psicodelia não foi privilégio de apenas um lugar, sendo percebida e praticada em diferentes regiões. A primeira delas é da banda Cream, presente no mesmo disco aqui destacado, que se intitula *Tales Of Brave Ulysses*. Seu nome nos revela qual a temática da canção, mas a história de Ulisses e as sereias é contada de forma onírica e sinestésica, viagem corroborada pela distorção da guitarra com o pedal wah-wah, especialmente durante os solos e da forma com que o baixista Jack Bruce a canta, alternando partes em que sussurra e outras em que eleva seu tom de voz (até mesmo gritando certas sílabas finais) ao narrar os feitos de Ulisses. Era como se ele estivesse em um sonho junto ao personagem grego e embarcassem juntos em tais aventuras, descritas em sua letra:

E as cores do mar cegam os seus olhos com sereias que balançam
E você toca as praias distantes com contos do bravo Ulisses
Como esses ouvidos nus foram torturados pelas sereias que cantavam
docemente
Pois as ondas brilhantes te chamam para beijar seus lábios envoltos em
branco

E você vê o corpo moreno de uma garota dançando pela turquesa
E suas pegadas o fazem segui-la onde o céu ama o mar
E quando seus dedos a tocam, ela o afoga em seu corpo
Esculpindo ondas de azul forte nos tecidos de sua mente

Os pequenos peixes roxos correm rindo pelos seus dedos
E você quer levá-la com você para a terra dura do inverno [...].

A outra aqui destacada é da banda estadunidense Jefferson Airplane, chamada *White Rabbit*, em uma clara alusão ao personagem do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, o qual foi muito lido pelos contraculturalistas. A letra ressalta as alterações sensoriais e perceptivas após o uso de drogas lisérgicas, destacando a máxima de ‘alimentar a mente’, conselho que sobrevinha de Timothy Leary. Seu som espacializado, o canto de Grace Slick sombrio, sua linha de baixo e a bateria ritmada como uma marcha compactam para trazer ao ouvinte a sensação de uma viagem lisérgica e acompanharem a aventura de Alice:

Uma pílula deixa você maior
 E uma pílula deixa você pequeno
 E as que sua mãe te dá
 Não fazem efeito algum
 Vá perguntar à Alice
 Quando ela tiver três metros de altura
 [...]
 Quando lógica e proporção
 Tiverem caído por terra
 E o Cavaleiro Branco estiver falando ao contrário
 E a Rainha Vermelha mandando cortarem cabeças
 Lembre-se do que o rato silvestre disse
 Alimente sua mente
 Alimente sua mente.



www.revistafenix.pro.br

A última aqui em destaque é da banda inglesa, Pink Floyd, chamada *Echoes*. Em seus mais de 20 minutos de duração, majoritariamente instrumental, apresentando diferentes climas ao longo de sua execução, fazendo uso de técnicas de estúdio para trazer sons diferentes e experimentais assim como para modificar a sonoridade dos instrumentos, especialmente a guitarra de David Gilmour, possibilitando assim ao ouvinte experimentar uma completa viagem ao eu interior, expandindo suas percepções terrenas, haja visto também sua parte em que apresenta letra. Esta traz interferências pontuais e ressaltam questões existenciais em modo de devaneio, refletindo a vida e os ‘como’ e ‘porquês’ que afligiam a juventude, especialmente após expandirem “as portas da percepção”, como ressaltou Aldous Huxley em seu livro, ao pontuar os efeitos das drogas lisérgicas no cérebro. A letra, escrita pelos quatro integrantes da banda (David Gilmour, Nick Mason, Richard Wright e Roger Waters), diz o seguinte:

E ninguém nos mostrou a terra
 E ninguém sabe o onde ou o porquê
 Mas algo se agita e algo tenta
 E começa a subir em direção à luz

[...]
Sem nuvens, a cada dia você cai
Sobre aos meus olhos despertos
Convidando-me e me incitando a subir
E pela janela na parede
São transmitidos através da luz do Sol
Um milhão de brilhantes embaixadores da manhã
E ninguém canta canções de ninar para mim
E ninguém me faz fechar os olhos
Então abro bem a janela
E te chamo do outro lado do céu.

Essas três canções são pequenos exemplos de uma gama de produções de rock que seguiram esta linha experimental, psicodélica e vanguardista, seja na música ou na letra. Se afastando, assim, do que era padrão do *mainstream*, mas que por estarem inseridas no momento contracultural, que foi singular para a história sócio-cultural, política e econômica, puderam estar no topo das vendagens. Havia um público ávido às mudanças, às coisas distintas do conservadorismo que havia se instalado na sociedade e que fizessem sentido ao que sentiam e às alterações sociais e mentais por que passavam.

Em contrapartida, houve as composições que estiveram próximas dos novoesquerdistas, que acreditavam no confronto e se preciso fosse, no uso da violência. Como ressaltou James Perone (2004, p.67) “A música foi uma parte essencial das marchas pelos direitos civis que antecederam a era da contracultura e continuaram até ela”. Assim o foram, pois adotaram o aspecto de engajamento em suas letras, em especial, com músicas de fácil assimilação por parte dos ouvintes, para que fossem facilmente entoadas pelos militantes, mas também pela indústria da música, a qual poderia subverter a criticidade presente na canção, para vendê-la como um produto com menos potência subversiva, haja visto que seu objetivo é o de manter e não destruir o *status quo*.

Uma das bandas que conquistaram a simpatia dos militantes foi a Rolling Stones, especialmente após o lançamento de *Street Fighting Man*, no ano de 1968 – quando ocorreram confrontos entre governos e manifestantes. Canção que foi caracterizada como uma expressão e posicionamento contra a violência estatal sobre aqueles que lutavam contra o *status quo*. Em seus versos, sob a batida ritmada da bateria, como se fossem ‘pés marchando’, com um *riff* de guitarra na abertura, ressalta-se: “Todo lugar eu ouço o som, de pés marchando, rapaz/Pois o verão chegou e a hora é essa para lutar nas ruas, Rapaz/Mas o quê que um pobre rapaz pode fazer/A não ser cantar em uma banda de rock/Porque na cidade sonolenta de Londres/Não há lugar para um lutador nas ruas!/Não!/Ei! Acho que a hora é essa para uma revolução palacial”. Os versos também são acompanhados pela cítara e tambura, tocadas por Brian Jones e que causam um som disruptivo e que se contrapõe à

‘cruza’ dos demais instrumentos, trazendo uma sonoridade facilmente reconhecível e assimilável por parte dos ouvintes ao mesmo tempo em que tinha algo de experimental.

Advém deste momento, inclusive, o embate que se colocou entre Beatles e Rolling Stones, pois aqueles estavam mais próximos do vanguardismo, das experimentações, enquanto estes partiram para a criação de letras mais diretas e músicas menos experimentais. O guitarrista, Keith Richards, inclusive, afirmou em entrevista que “se houvesse uma revolução real, ele e Mick estariam nas barricadas imediatamente, mas não haveria revolução (uma desculpa muito conveniente além de uma observação inteligente)” (GOFFMAN; JOY, 2008, p.402). Era uma observação conveniente, pois a trajetória dos Stones mostra um engajamento oportunista muito mais do que uma adesão real à revolução, tendo em vista que não participaram de nenhuma manifestação e acabado o ano de 1968, não produziram outra canção política. Ademais, quando procurados por Abbie Hoffman para que ajudassem financeiramente o processo que ocorria contra os chamados “Sete de Chicago”², se negaram a contribuir (MERHEB, 2012, p.450). Parece que estavam mais interessados no *star system* do que na revolução propriamente dita.

Além dos Stones, outros grupos e músicos se manifestaram politicamente em suas composições, especialmente contra a Guerra do Vietnã. É o caso da canção chamada *2+2=?*, lançada pela Bob Seger System, que ressalta o horror da guerra e os males causados à juventude por causa de um governo descontrolado e sedento por mortes, que não media esforços para alcançar aquilo que almejava. Assim diz: “eu conheço um cara no ensino médio/Apenas um cara amigável/E ele tinha uma namorada/E você fez eles dizerem adeus/ Agora ele está enterrado em lama/Sobre a terra da selva estrangeira/E a sua garota so senta e chora/Ela não entende/Então você diz que ele morreu por liberdade/Bem, se ele morreu para salvar suas mentiras/Vá em frente e me chame de amarelo/2+2 está em minha mente”. Versos acompanhados por uma música não experimental, com melodia assimilável, andamento simples, com refrão marcante (*2+2 is on my mind*), que é repetido por um coro de vozes ao longo das demais partes, em andamento acelerado, com um *riff* de guitarra que acompanha todas as frases. Além disso, a forma com que Bob Seger canta, expressa a revolta que tinha em relação ao governo, fazendo uma simbiose entre a forma musical, sua sonoridade e seu conteúdo discursivo.

Outro exemplo é a composição dos Animals e Eric Burdon, chamada *Sky Pilot*, que “foi provavelmente a mais conhecida das canções de rock anti-guerra de 1968 a

² Processo que ocorreu contra os manifestantes Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines e Lee Weiner, que foram acusados, pelo governo estadunidense, de incitar revoltas e causar manifestações contra o governo dos EUA.

incorporar sons concretos de batalha” (PERONE, 2004, p.54). Suas palavras são duras, em relação às ações de seres humanos contra outros: “Na parte da manhã eles retornam/Com lágrimas nos olhos/O cheiro da morte sobe até o céu/Um jovem soldado mal olha para o piloto/Se lembra das palavras/"Não matará"/Piloto de avião...piloto de avião/Quão alto você pode voar/Você nunca, nunca, nunca alcançará o céu” e sua música, apesar de contar com a parte de sons de aviões, tiros, fole, bombas, etc., o que quebra com a musicalidade dela, o som apaziguador é retomado, com uma linha de baixo marcante e violinos tocados suavemente, para retomarem os versos e o refrão (*Sky pilot/sky pilot/How high can you fly/You'll never, never, never reach the sky*) repetido continuamente.

O grupo Creedence Clearwater Revival também se manifestou e lançou a canção *Who'll Stop the Rain*, de 1970, usando a “chuva como metáfora para a guerra” (PERONE, 2004, p.58), sob uma música que não fugia daqueles elementos pop ressaltados nas anteriores, com sonoridade que remetia ao pop, ao *rock'n'roll* e não ao rock, iniciando com um *riff* de violão e seguindo com a predominância da bateria ao longo dos versos, remetendo à potência de seus versos e o tom agressivo de sua letra, a qual traz o questionamento: “Nuvens de mistério derramando/Confusão no solo/Homens bons através dos tempos/Tentam encontrar o sol/E eu me pergunto, ainda me pergunto/Quem parará a chuva?”. O questionamento advém, em muita parte, do assassinato de Robert Kennedy, pois muitos acreditavam que “ele seria capaz de ‘parar a chuva’” (PERONE, 2004, p.58), mas sem ele, a guerra continuaria e vidas seriam ceifadas, tanto do lado estadunidense quanto dos vietnamitas. Apesar da pressão social, o Republicano Richard Nixon vencera as eleições, mantendo (e intensificando), assim os ataques ao país asiático, que só cessariam em abril de 1975, deixando mais uma mancha de sangue na história dos EUA.

Quando se fala em engajamento político no rock, é quase impossível não lembrar das manifestações de Yoko Ono e John Lennon, bem como do disco *Some time in New York City*, de 1972. A primeira delas se deu após o casamento deles, em março de 1969, quando transformaram a lua de mel em um ato político, conhecido como *bed-in*. Neste eles foram para Amsterdã e depois para Toronto, onde ficaram em uma suíte de hotel e convidaram a imprensa para estar no quarto com eles, então davam entrevistas e espalhavam mensagens de paz. O beatle afirmou que o protesto deles era “contra todo o sofrimento e violência do mundo” e completou “Estamos mandando uma mensagem, principalmente aos jovens ou a qualquer pessoa interessada em protestar contra qualquer forma de violência” (WIENER, 1991, p.88). A ideia de realizar os *bed-ins* veio de Yoko, uma artista que sempre defendeu a

paz em seus trabalhos e que percebeu a impossibilidade de um beatle sair às ruas para protestar, pois, certamente causaria um grande tumulto (WIENER, 1991, p.89). Durante suas estadas na cama, eles gravaram, com muitos dos que estavam com eles, como Timothy Leary, Allen Ginsberg, Derek Taylor, e outros, a canção pacifista, chamada *Give Peace a Chance*. Eles esperavam que a composição fosse entoada nas ruas pelos manifestantes, como um hino da paz e parece que foram atendidos, pois em 1969

Esnobes impudentes fazendo piquetes na Casa Branca e nos degraus da *St. Patrick's Cathedral* em Nova York cantaram a nova canção, 'Give Peace a Chance'. Os organizadores das manifestações não incentivaram a música, comentou um observador. Simplesmente aconteceu (WIENER, 1991, p.97).

No mesmo ano de 1969, o casal se aproximou de Tariq Ali – destacado manifestante da Nova Esquerda – para falar a respeito do que viam “como violência dentro do movimento antiguerra e lançar sua própria campanha pessoal pela paz” (WIENER, 1991, p.151). Portanto, não era uma ação para aderir às ideias novaesquerdistas, mas sim para tentar transformar alguns aspectos que viam como problemáticos, que era o caso do uso da violência em certas ocasiões e também o machismo presente nas ações deste grupo. Tal posição, bem como o lançamento da canção *Revolution*, que dizia “Todos nós queremos mudar o mundo/Mas quando você fala de destruição/Você não sabe que não pode contar comigo”, foi visto como uma afronta àqueles que estavam nas ruas lutando contra o *status quo* de uma sociedade envolvida em guerras externas e políticas opressoras liberais. Isso gerou conflito com alguns personagens que defendiam a necessidade do confronto direto em determinados momentos, sendo a carta de John Hoyland enviada à John Lennon, em 1969, o debate mais explícito, pois aquele afirma:

[...] o que estamos combatendo é o sofrimento, a opressão, a humilhação, o custo imenso da infelicidade cobrado pelo capitalismo [...] Revolução bem-educada não existe. Isso não significa que a violência seja sempre o caminho certo, nem que você tenha necessariamente de comparecer à próxima manifestação. Há outras maneiras de desafiar o sistema. Mas elas exigem que se entenda que os privilegiados farão praticamente tudo – matarão, torturarão, destruirão, promoverão ignorância, apatia e egoísmo aqui e queimarão crianças lá fora – para não entregar o poder (ALI, 2008, p.372).

E Lennon responde reforçando sua posição pacifista, sem se intimidar com acusações ou pressões postas a ele e a seus trabalhos, dizendo: “Você diz: ‘Para mudar o mundo, temos de entender o que está errado nele. E, aí, destruir isso. Sem piedade’. Obviamente você está numa viagem de destruição. Vou lhe dizer o que está errado: as

peessoas. Então você quer destruir todo mundo? Sem piedade? [...] Não me preocupo com o que vocês, a esquerda, o meio, a direita ou a merda de algum clube de garotos acha” (ALI, 2008, p.373) e a termina com um P.S. irônico e crítico ao mesmo tempo, forma típica do beatle se expressar: “Você estraçalha e eu construo em volta” (ALI, 2008, p.374).

Dois anos depois, ao compor *Power to the People*, em 1971, Lennon deixava claro que ainda tinha críticas e não concordava com tudo que era feito pelos revolucionários, pois, “se de um lado a canção mostrava que ele estava disposto a lutar pela revolução: *Say you want a revolution/ We better get on right away* (Diga que você quer uma revolução/É melhor começarmos bem agora), [...] por outro ele criticava a falta de empatia dos homens para com as mulheres, que ainda eram subjugadas”, daí seus versos: “Eu tenho que lhes perguntar, camaradas e irmãos/Como você trata sua própria mulher em casa/Ela tem que ser ela mesma/Para que ela possa ser livre”. Assim, ressaltava que a “luta pela igualdade nas relações pessoais dentro do movimento era inseparável da luta para criar uma sociedade mais justa e democrática” (WIENER, 1991, p.156).

No entanto, ao se mudarem para Nova York, no mesmo ano de 1971, se aproximaram de líderes da Nova Esquerda norte-americana, bem como de membros do *Black Panthers*, que assumiam uma posição mais radical de revolução. Ademais, começaram a sair às ruas em manifestações contra a contínua Guerra do Vietnã e a intervenção violenta britânica na Irlanda, que acarretou no chamado Domingo Sangrento, e auxiliar financeiramente diferentes grupos, o que chamou a atenção do governo dos EUA, sob o comando do então presidente Richard Nixon, o qual determinou que John Lennon fosse mandado embora do país ao não ter o seu *green card* renovado. Começou, então, uma série de perseguição ao ex-beatle, inclusive com a constante vigia do FBI ao casal. Tal fato, apesar de gerar diversas inconveniências e disputas legais, não parece tê-los intimidado, ao contrário, tendo em vista o lançamento do disco *Some time in New York City*, em 1972, no qual todas as suas faixas eram de teor político, como aquelas “dirigidas a líderes de movimentos da esquerda, como *John Sinclair* e *Angela*, bem como a eventos ligados à política, como *Attica State*, *The Luck of the Irish*, *Sunday Bloody Sunday*” (MILANI, 2018, p.204).

Há também composições de Yoko Ono e que se destinavam à luta das mulheres contra a opressão e ao machismo, como *Sisters, O Sisters*, contra todo tipo de preconceito social, ressaltando que todos os seres humanos são iguais, em *We're All Water* e *Born In A Prison*, que reflete a respeito do tipo de sociedade opressora e castradora em que estavam vivendo. John Lennon também se manifestou a favor das mulheres em sua *Woman is the*

Nigger of the World, que refletia a situação delas no mundo e pedia que pensassem e fizessem algo a respeito já nas linhas iniciais da canção. Assim, “A única composição do álbum que não apresenta uma mensagem diretamente política é *New York City*, em que Lennon descreve as andanças dele e da Plastic Ono Band pela cidade, bem como suas belezas e encantamentos” (MILANI, 2018, p.205), destacando que, apesar dos ocorridos e das disputas políticas, havia sempre uma forma de ver as belezas da vida e, especificamente, de um país (os EUA) que estava mergulhado em mortes e violências cometidas, tanto no país quanto naqueles que exerciam intervenção militar.

No que diz respeito às músicas das composições, podemos destacar que elas não fugiram às formas padronizadas, assim como as demais aqui ressaltadas e que tinham por objetivo, se manifestar politicamente por meio de suas letras e não de sua música/sonoridade. Com isso, a forma musical era posta de lado, sem preocupação com experimentos, inclusão de elementos vanguardistas, ou seja, a arte não subvertia a realidade, pelo contrário, estava colada a ela, segundo os apontamentos de Herbert Marcuse, que escreve: “toda verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação” (2007, p.10). Além disso, como destaca Paul Friedlander (2002, p.328) “A evolução da música pop/rock do final dos anos 60 e 70 aconteceu em um período no qual a indústria musical se expandia rapidamente em tamanho e poder”, ou seja, a autonomia artística dos músicos diminuía cada vez mais, pois eram pressionados por uma forte e crescente indústria que desejava lucrar milhões, não estando disposta a arriscar com as experimentações sonoras de antes. Porém, vale os questionamentos a respeito dessa mudança, haja visto que: Qual é a imagem de libertação de uma canção que se limitava a apontar o real e o que estava visível a todos? Não cabe aqui um julgamento de valor ou de qualidade, pois isto seria simplista em demasia, além de perder a análise dialética necessária para se entender as produções musicais e o momento histórico aqui trabalhados, mas vale a reflexão a respeito das duas maneiras de fazer arte, próxima da vanguarda ou do engajamento político, bem como de se manifestar: pacificamente ou violentamente.

Foram essas ponderações que buscou-se apresentar no presente artigo, ressaltando os conflitos de ideias, de ações e de produções que permearam o período contracultural. Mostrando que uma apreciação que leve em consideração apenas um ou outro componente, ficará frágil quanto a sua veracidade e amplitude analítica, tendo em vista a gama de elementos que estiveram presentes nos ocorridos dos anos 1960 e início da

década seguinte. Como afirmou Marcos Napolitano (2002, p.53) “é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado” e para isso é preciso “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética”. Portanto, é preciso compreender cada fato em seu momento histórico, tendo em vista as transformações que foram ocorrendo nos grupos contraculturais e nas produções musicais, especialmente do rock, ao longo dos supracitados anos, pois não foram unívocos todo o tempo, como mostra a inserção das lutas das mulheres e dos negros, bem como a necessidade de defender líderes revolucionários que passaram a ser perseguidos e até mesmo presos pelas autoridades governamentais de seus países. Um período único na história cultural, econômica e política de países que foram a base para o surgimento de ações nunca vistas antes e que foi chamada de ‘contracultura’, merece atenção analítica no mesmo nível de sua importância para milhões de jovens que dela participaram e nela colocaram suas esperanças e utopias.



REFERÊNCIAS

ALI, Tariq. **O poder das barricadas:** uma autobiografia dos anos 60. São Paulo: Boitempo, 2008.

BLACKMAN, Cally. Clothing the cosmic counterculture: Fashion and psychedelia. p.201-222. In: GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). **Summer of Love:** Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

DE ARAÚJO, Jair Araújo e MONASTÉRIOS, Sylvia. Educação, Feminismo E Contracultura: O Pensamento De Betty Friedan. **Revista Saber Acadêmico**, Presidente Prudente, v.1, n.12, p. 49-53, jun-dez de 2011. Disponível em http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20180403120236.pdf. Acesso em 21 jan 2022.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARY, Maggie. **Alan Moore, Out from the Underground:** Cartooning, Performance, and Dissent. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **La contracultura através de los tiempos:** de Abraham al acid-house. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

HARRIS, Jonathan. Introduction: Abstraction and empathy: psychedelic distortion and the meanings of the 1960s. p. 9-17. In: GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan

- (ed.). **Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.** Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
- HICKS, Michael. **Sixties Rock: Garage, psychedelic, and others satisfactions.** Illinois: University of Illinois Press, 2000
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KENNY, Michael. **The First New Left: British Intellectuals after Stalin.** London: Lawrence & Wishart, 1995.
- KURLANSKY, Mark. **1968: o ano que abalou o mundo.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004
- LAINING, Stuart. Economy, Society and culture in 1960s Britain: contexts and conditions for psychedelic art. p. 19-34. In: GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). **Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.** Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética.** Lisboa: Edições 70, 2007.
- MATOS, Olgária. **Paris 1968: as barricadas do desejo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MILANI, Vanessa P. 'We all want to change the world': John Lennon, Yoko Ono e a nova esquerda. **Ideias**, Campinas, SP, p. 190-208, v. 9, n. 2, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.** Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.
- PERONE, James. **Music of the counterculture era.** Connecticut: Greenwood Press, 2004.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil.** Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1972
- SAVAGE, Jon. **A criação da juventude: como o conceito de teenager revolucionou o século XX.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- WIENER, Jon. **Come Together: John Lennon in his time.** Chicago: Illini book, 1991.
- WILSON, Andrew. Spontaneous underground: Na introduction to London psychedelic scenes, 1965-68. p. 63-98. In: GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). **Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.** Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell.** Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- _____. **The long revolution.** Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.
- _____. **Recursos da Esperança.** São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. **1968: Eles só queriam mudar o mundo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RECEBIDO EM: 24/01/2022
PARECER DADO EM: 15/02/2022



www.revistafenix.pro.br