

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**CLEBER SBERNI JUNIOR**

**IMPrensa E MÚSICA NO BRASIL: ROCK, MPB E  
CONTRACULTURA NO PERIÓDICO *ROLLING STONE* – 1972**

**FRANCA  
2015**

**CLEBER SBERNI JUNIOR**

**IMPrensa e Música no Brasil: Rock, MPB e  
Contracultura no Periódico *Rolling Stone* - 1972**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Doutor em História. Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia

**FRANCA  
2015**

Sberni Junior, Cleber.

Nos rastros das pedras: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972 / Cleber Sberni Junior. – Franca : [s.n.], 2015.

231 f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Música - História e crítica. 2. Grupos de rock. 3. Contracultura. I. Título.

CDD – 050.9181

**CLEBER SBERNI JUNIOR**

**IMPrensa E MÚSICA NO BRASIL: ROCK, MPB E  
CONTRACULTURA NO PERIÓDICO *ROLLING STONE* - 1972**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutor em História.

**Área de Concentração:** História e Cultura Social.

**Linha de Pesquisa:** História e Cultura Social

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente: \_\_\_\_\_  
Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP)

1º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dr. José Adriano Fenerick (UNESP)

2º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dra. Fabiana Lopes da Cunha (UNESP)

3º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dra. Marcia Regina Tosta Dias (UNIFESP)

4º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dr. Frederico Oliveira Coelho (PUC-RIO)

Franca, 14 de agosto de 2015.

**Dedico o trabalho a Cleber Sberni, garoto que tanto amou  
os Beatles e os Rolling Stones.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Tânia da Costa Garcia minha orientadora pelo apoio, amizade, paciência e confiança. Sem nossas inúmeras conversas sobre música e história, certamente, a minha história seria outra.

Agradeço a Capes pelo apoio e pela possibilidade de falar do rock, assunto quase esquecido.

Também agradeço ao grande amigo Cesar Nazar. Foi ele quem guardou, preservou e disponibilizou os exemplares de *Rolling Stone* utilizados na pesquisa. Também estendo todos os meus agradecimentos para a família Sebo Almanaque.

E falando em família, quero agradecer a minha família, sem ela nada disso seria feito. Cecília, Fátima, Fabiana, Rodrigo e Dona Cida, muito obrigado.

Aos amigos e amigas que participaram dessa trilha por entre as pedras que rolam: Henrique, Ana, Alice, Silvana, Denis, Júlio, Luís, Gabriel, Eduardo, Flávio, Edgar, Lucas, Milton, Marcelo, Mariana, Nathália, Andréia. Valeu pessoal!

Por fim, mas não menos importante, agradeço a Elaine Toldo Pazello, minha esposa e mulher da minha vida, obrigado. Quero estar sempre perto de você.

Sem essas pessoas essas ideias não chegariam até aqui. Toda a minha gratidão!

## RESUMO

SBERNI JUNIOR, Cleber. Nos rastros das pedras: rock, MPB e contracultura no periódico *Rolling Stone* – 1972. 2015. 231f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015.

O presente texto teve por intuito estudar a revista *Rolling Stone*, editada no Brasil entre dezembro de 1971 e janeiro de 1973. Especificamente, procurou-se, ao longo do trabalho, analisar a forma como a revista integrou a cena rock carioca do início da década de setenta, ao promover e registrar a atividade de artistas, colaborando para a difusão do rock produzido por aqui. Esse período registra uma marcante movimentação jovem transnacional influenciada pela contracultura, cujo ideário difundido circulava via música, livros e publicações. Também podemos identificar neste momento histórico, o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil, impulsionando tanto a indústria fonográfica, que atravessava um período de expansão e afirmação, como o mercado editorial de publicações periódicas, também em crescimento. É, neste contexto, que *Rolling Stone* chegou às bancas, destinada ao público jovem e com perfil de revista especializada, que tratava em seu conteúdo de informações e notícias da movimentação em torno do rock, MPB e contracultura. De fato, os gêneros predominantes em suas páginas são o rock internacional, o rock produzido no Brasil e a MPB de influência tropicalista. Em sua breve existência, 36 edições foram comercializadas em bancas de jornal, e como veículo, a revista possuiu um alcance de circulação nacional, prestando-se a fornecer informações sobre o panorama geral da cena musical, através de artigos, entrevistas e resenhas de discos. Os textos publicados na revista apontam para aproximações entre o rock e a MPB. Fica evidente como a publicação, ao longo de suas edições, procurou dar visibilidade a uma movimentação de grupos de rock iniciantes e artistas que compartilhavam da valorização da contracultura e do diálogo com o rock. Podemos também afirmar que a revista faz parte da cena musical que ela mesma ajudava a fomentar, evocando momentos, valorizando experiências e eventos musicais, reclamando espaço para o rock e as bandas integrantes da cena. Ou seja, *Rolling Stone* se prestou a consolidar um circuito musical para o rock, atuando na construção de um público para esse gênero no país.

**Palavras-chave:** 1. Música - História e crítica. 2. Grupos de rock. 3. Contracultura.

## ABSTRACT

The aim of the present study was to assess the issues of *Rolling Stone* edited in Brazil between December 1971 and January 1973. More specifically, the goal was to evaluate how the magazine integrates the Rio de Janeiro's rock scene in the early 1970s, promoting and doing record of artistic activities, thus contributing to the dissemination of rock made in Brazil. The analyzed period is characterized by a striking cross-country youthful movement influenced by counterculture, whose ideology was conveyed via music, books, and publications. This historical period also witnessed the development of the market of symbolic goods in Brazil, boosting the recording industry, which was going through a cycle of expansion and self-assurance, and of the market of periodical publications, which was also on the rise. It was in that context that *Rolling Stone*, aimed at a young readership and incorporating the distinctive features of a specialized magazine, hit the newsstands, covering information and news on rock, MPB (Brazilian popular music), and counterculture. Actually, the predominant genres were international rock, rock made in Brazil, and MPB influenced by tropicalism. During its short-lived existence, 36 issues were sold at newsstands, having a nationwide circulation and providing an overview of the musical scene by means of articles, interviews, and album reviews. The texts published in the magazine demonstrated a close relationship between rock and MPB. There was an all-out effort channeled into giving visibility to the activity of new rock bands and artists who attached a high value to counterculture and to its interaction with rock. It is also possible to claim that the magazine was an integral part of the musical scene it helped establish, evoking moments, placing a high value on experiences and on musical events, and making room for rock bands and rock itself. In short, *Rolling Stone* eventually strengthened the rock circuit, drawing an audience into this musical genre in Brazil.

Keywords: 1. Music – History and critique. 2. Rock bands. 3. Counterculture.

## RESUMEN

Este trabajo tuvo como objetivo estudiar la revista *Rolling Stone*, editada en Brasil entre diciembre de 1971 y enero de 1973. Específicamente se buscó analizar, a lo largo del trabajo, el modo como la revista formó parte de la escena rock de Río de Janeiro de principios de los setenta, al promover y registrar la actividad de los artistas, contribuyendo a la difusión del rock producido aquí. Ese período registró un importante movimiento juvenil transnacional con influencia de la contracultura, cuyo ideario difundido transitaba a través de la música, libros y publicaciones. Asimismo identificamos en ese momento histórico el desarrollo del mercado de bienes simbólicos en Brasil, que impulsó tanto la industria fonográfica, la que pasaba por un período de expansión y afirmación, como el mercado editorial de publicaciones periódicas, también en crecimiento. Fue en este contexto que la revista *Rolling Stone* llegó a los quioscos de periódicos, dirigida a un público joven y con perfil de revista especializada, que trataba en su contenido de informaciones y noticias del movimiento alrededor del rock, MPB (Música Popular Brasileña) y contracultura. De hecho, los géneros predominantes en sus páginas eran el rock internacional, el rock producido en Brasil y la MPB de influencia tropicalista. En su breve existencia, se comercializaron 36 ediciones en los quioscos, y como medio de comunicación, la revista poseyó un alcance de circulación nacional, al prestarse a ofrecer informaciones sobre el panorama general de la escena musical, a través de artículos, entrevistas y reseñas de discos. Los textos publicados en la revista señalaron similitudes entre el rock y la MPB. Es evidente que la publicación, a lo largo de sus ediciones, buscó dar visibilidad a un movimiento de grupos principiantes de rock y artistas que compartían la valorización de la contracultura y el diálogo con el rock. También podemos afirmar que la revista forma parte de la escena musical que ella misma ayudó a fomentar, al evocar momentos, valorizar experiencias y eventos musicales, reclamando espacio al rock y a las bandas integrantes de la escena. Es decir, la revista *Rolling Stone* se prestó a consolidar un circuito musical para el rock, actuando en la construcción de un público para este género en el país.

Palabras clave: 1. Música - Historia y crítica. 2. Grupos de rock. 3. Contracultura.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 <i>ROLLING STONE</i> – NOS RASTROS DAS PEDRAS .....</b>	<b>25</b>
1.1 <i>A Rolling Stone</i> edição brasileira .....	25
1.2 <i>A Rolling Stone</i> dos Estados Unidos .....	36
1.3 A revista e os colaboradores .....	43
1.4 As versões sobre <i>Rolling Stone</i> – O passado como território em disputa .....	52
1.5 O fim da revista .....	63
<b>CAPÍTULO 2 A COLUNA <i>O TOQUE DE EZEQUIEL NEVES EM ROLLING STONE</i>.....</b>	<b>70</b>
2.1 <i>O Toque</i> : um perfil biográfico da Contracultura .....	70
2.2 <i>O Toque</i> : rock e Indústria Fonográfica .....	77
2.3 Artistas de Rock e MPB em <i>O Toque</i> .....	90
2.4 Bandas brasileiras de rock em <i>O Toque</i> .....	97
2.5 A MPB na coluna <i>O Toque</i> de <i>Rolling Stone</i> .....	110
2.6 Jards Macalé e Jorge Mautner .....	123
<b>CAPÍTULO 3 A CENA DO ROCK EM <i>ROLLING STONE</i>.....</b>	<b>135</b>
3.1 Rock, MPB e Indústria Fonográfica – um cenário musical da década de 1970.....	135
3.2 A cena do rock do Rio de Janeiro em <i>Rolling Stone</i> .....	146
3.3 Rock e MPB: diálogos musicais nas páginas de <i>Rolling Stone</i> .....	164
3.4 Circuito e Profissionalização.....	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>215</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>218</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>226</b>

## INTRODUÇÃO

PAULEIRA BRAVA EM UBERLÂNDIA! 2.000 watts de muito som e muita vibração. A plateia, na sua maior parte composta de público não acostumado com esse tipo de som, escuta entre surpresa e atemorizada o som do rock mais pesado que existe entre nós no momento. Rita Lee, na plateia, como uma Mutante assiste feliz à apresentação de seus ex-companheiros de conjunto (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 22 de dezembro de 1972, p. 7).

Em dezembro de 1972, a *Rolling Stone* trazia, em uma de suas últimas edições publicadas, matéria com o título “Pauleira Brava em Uberlândia – Concerto Feira Livre de Som”, sobre o concerto coletivo realizado na cidade mineira duas semanas antes. O evento foi promovido com o apoio da revista e a publicação enviara para o local o repórter Dropê, que narra os acontecimentos com empolgação. O concerto foi um retumbante fracasso de bilheteria, porém a animação do autor revela a expectativa quanto ao próprio significado do evento e suas apresentações musicais, como também indica alguns dos principais ingredientes que alimentavam a *Rolling Stone*: rock e contracultura.

Seguindo com a matéria, Dropê afirma que Arnaldo Baptista, líder dos Mutantes, “anuncia as músicas em êxtase, consciente daquilo que ele está mostrando: ‘– *Rock and Roll* não é só um tipo de música, é mais que isso, é isso que nós estamos mostrando e o que vocês estão sentindo” (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 22 de dezembro de 1972 de 1972, p. 7).

E tome pauleira! A segunda música que eles apresentam foi feita para *Rolling Stone*, “uma revista irmã da gente”. Mais dez músicas em duas horas de som pesado enlouquecem quem tinha de ficar louco, e os que gostavam de dançar, pulavam e gritavam ao som dos Mutantes. Tudo se tornou mágico como a música dos meninos. Essa apresentação valeu a distância que muitos tinham percorrido para ouvir alguma coisa boa (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 22 de dezembro de 1972, p. 7).

Essas passagens revelam elementos importantes que fomentarão a atividade da revista, e que nortearão esta pesquisa, como as carreiras e trajetórias artísticas das bandas de rock e a construção do circuito musical identificado com o gênero no início da década de 1970. Mas os excertos destacados revelam mais, e como diz Arnaldo Baptista dos Mutantes no texto de Dropê, *Rolling Stone* é “uma

revista irmã da gente”, ressaltando ainda a execução de uma nova canção do grupo, “feita” para a revista<sup>1</sup>.

A *Rolling Stone*, editada no Brasil no início da década de 1970 foi uma revista especializada em música e contracultura, e os gêneros musicais predominantes em suas páginas eram o rock internacional, o rock produzido no Brasil e a MPB. Impressa em papel-jornal, a publicação tinha as suas páginas ilustradas por material gráfico e fotográfico. Sediada no Rio de Janeiro, a publicação era distribuída para todo o Brasil. Ao todo, foram veiculadas 37 edições, que traziam artigos originais e textos traduzidos da *Rolling Stone* norte-americana.

Na matéria assinada por Dropê, estão presentes alguns dos sinais que evidenciam os contornos mais específicos das atividades da revista, como o comprometimento da publicação com a divulgação da produção identificada com o rock naquele momento. A promoção e a divulgação do rock se constituem como uma das tônicas da publicação atrelada à contracultura, que, ao longo do seu curto período de existência, contribui para a construção de um circuito musical, e se presta à divulgação sistemática das bandas de rock em atividade.

Assim, o objetivo da pesquisa é analisar como, ao longo de suas edições, *Rolling Stone* integra a cena rock do início dos anos 1970, registrando em suas páginas a atividade incipiente em torno do gênero e colaborando para a sua difusão entre um público restrito. É importante ressaltar que, ao longo do trabalho, não estamos interessados em discutir o discurso estético das bandas e artistas, nem de analisar as apreciações musicais publicadas na revista, tendo em vista aspectos do universo teórico musical, mas sim entender o cenário musical contemplado pela *Rolling Stone* e as formas de atuação da publicação na promoção da cena musical atrelada ao rock no início da década de 1970.

*Rolling Stone* é um periódico especializado em música e comportamento, destinado ao público jovem. O grupo que dirigiu a revista era encabeçado por Luiz Carlos Maciel como editor, Ezequiel Neves como redator, além de um amplo grupo de colaboradores. Figura proeminente entre os donos da revista, o sócio-proprietário

---

<sup>1</sup> A canção “*Rolling Stone*” fazia parte do projeto da banda de lançar um álbum de rock progressivo, que seria chamado “A” e o “Z”. O disco gravado em 1973, com músicas compostas e assinadas coletivamente pelo grupo – que naquele momento contava com Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Liminha e Dinho –, não foi aprovado pela direção da gravadora e, mesmo com o material pronto, a Phonogram não editou o LP. O disco foi lançado em CD em 1992.

Mick Killingbeck atuava na administração financeira e gerenciamento da publicação, além de vender espaços para anúncios e propagandas nas páginas da revista, tendo entre seus principais clientes, a indústria fonográfica brasileira.

A música é o ponto-chave para identificar o periódico e a cena musical que ele promove. *Rolling Stone* serve como um aglutinador das tendências que estavam sintonizadas com a contracultura e elementos mundializados presentes no cenário musical brasileiro do início da década.

Aqui é importante ressaltar que o termo contracultura está revestido de uma ampla gama significados e tendências, que acaba por direcionar diferentes posturas, comportamentos, ações e posicionamentos políticos. O termo reporta-se a um amplo ideário constituído por diferentes tendências e que se estabelece em contornos mais específicos na segunda metade da década de 1960. A palavra contracultura então procura agrupar estes diferentes posicionamentos que tem por objetivo comum o questionamento de valores, comportamentos e instituições fundamentais para a sociedade ocidental, e revela-se em diferentes formas de críticas e oposição à família tradicional, ao Estado e organização da sociedade, à religião.

Na *Rolling Stone* edição brasileira as referências à contracultura se expressam fundamentalmente através de uma contracultura solar, filiada às tendências culturais e musicais da cidade de São Francisco (Califórnia – Estados Unidos), revelando uma aproximação com a cultura hippie, e que procura valorizar o pacifismo, o amor livre, o *flower power*, rock e psicodelismo, a cultura oriental, e uso de drogas.

Quanto à música, a *Rolling Stone* abarca questões como a criação musical e as influências estrangeiras estão entre seus temas, assim como as relações entre artistas e gravadoras, que sinalizam que essas empresas pouco investem em bandas de rock, mas lançam discos de artistas expoentes da MPB que dialogam com o gênero estrangeiro.

Segundo Jeder Janotti Junior, a ideia de “cena musical” compreende uma série de práticas musicais que se desenvolvem em determinado período, relacionada a um espaço urbano específico e que articula processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação de músicas (2012, p. 114). O autor afirma

que existe uma ligação entre a produção musical identificada como cena, e uma prática jornalística que lhe dá apoio e busca promover suas atividades (2012, p. 7)<sup>2</sup>.

A relação estabelecida entre a cena musical e essa prática jornalística revela elementos que se articulam, e tanto o periódico quanto jornalistas são fundamentais na produção de formas de divulgação e da constituição de uma rede de informações, atuando decisivamente na constituição da cena musical. Dessa maneira, os textos publicados em *Rolling Stone* sinalizam os rumos da cena musical em torno do rock carioca do início dos anos setenta. A revista acompanhou e divulgou a influência do rock sobre a MPB, abarcando em seus textos esse processo e flagrando a incorporação de referências mundializadas e cosmopolitas da contracultura e da linguagem musical na música produzida por aqui.

Assim, ao longo do trabalho, vamos tratar *Rolling Stone* como objeto e fonte histórica, buscando um diálogo entre os temas publicados e o seu contexto de referências. A sua análise deve possibilitar o entrelaçamento dos assuntos e a articulação de seus exemplares publicados como um corpo documental. Como afirma Tânia de Luca:

As considerações apontam, portanto, para um tipo de utilização da imprensa periódica que não se limita a extrair um ou outro texto de autores isolados, por mais representativos que sejam, mas antes prescreve a análise circunstanciada do seu lugar de inserção e delineia uma abordagem que faz dos impressos, a um só tempo, fonte e objeto de pesquisa historiográfica [...] (LUCA, 2008, p. 141).

Conforme afirma Tânia Regina de Luca, ao eleger o periódico como objeto e fonte da pesquisa, o historiador pode se servir do olhar da micro-história, sensível aos detalhes e fazendo referência à história imediata e ao tempo presente (LUCA, 2008, p.114 - 118).

Em sintonia com as análises e abordagens da imprensa como fonte e objeto de pesquisa historiográfica, cabe ao historiador uma perspectiva em que contemple e recupere o texto e a obra em seus aspectos íntimos e constitutivos. Conforme indica Roger Chartier, a história cultural, influenciada pela história da arte e pela história da literatura, aponta para um retorno ao texto e, mais

---

<sup>2</sup> Assim, entendemos a cena musical como um espaço cultural aberto, em que diversas práticas musicais articulam-se entre si. Um caminho possível para mapear a cena musical dos anos iniciais da década de 1970 é proceder a uma caracterização dos principais momentos e eventos ocorridos no percurso temporal. Outro ponto importante é observar as trajetórias marcantes e personagens emblemáticos, que se constituem como fundamentais para a análise da referida cena musical.

especificamente, um retorno às obras, com uma preocupação em relacioná-la aos “lugares e meios de sua elaboração”, que as situam no “repertório específico dos gêneros, das questões, das convenções próprias de um dado tempo, e que focaliza sua atenção nas formas de sua circulação e apropriação (...)”. Assim, os documentos históricos entendidos como obras requerem, em suas análises, olhares para o desenvolvimento dos saberes e das técnicas, “que propõem descrições rigorosas e formalizadas dos objetos e das formas” essenciais, pois assim os consideramos além das informações que fornecem, estudando o documento em si, em sua organização material e discursiva, e em suas condições de produção e utilização estratégica (CHARTIER, 2002, p. 12-13).

Essas questões apontadas por Chartier e que indicam um caminho para uma história cultural voltada para a valorização dos aspectos íntimos da fonte, a recuperação do texto e repertórios de um determinado tempo, são elementos importantes para o trabalho que procura, na análise do periódico, um referencial para a restituição da historicidade de *Rolling Stone* enquanto fonte.

Também procuramos diálogos com livros e narrativas da memória de participantes e estudiosos do assunto. Assim, sobre a cena musical tratada em *Rolling Stone*, buscamos dados para além do fornecido pela publicação, e procuramos entender como a revista se prestou a repercutir a atividade dos artistas e a construir essas informações.

Ainda, conforme Tânia Regina de Luca, historicizar a fonte requer ter em conta suas condições de produção, as escolhas possíveis dentre “tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê” nos momentos acalorados de sua publicação (LUCA, 2008, p. 132). Assim, as condições materiais e técnicas são dotadas em si de historicidade e se entrecruzam em contextos socioculturais específicos, que:

[...] devem permitir localizar a fonte escolhida numa série, uma vez que esta não se constitui em um objeto único e isolado. Noutros termos, o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa, tarefa primeira e passo essencial das pesquisas com fontes periódicas (LUCA, 2008, p. 138 - 139) <sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Mesmo que pese a passagem “(...) o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa (...)” de Tânia de Luca, procuramos considerar o circuito em que o

Segundo Maria Del Carmen Grillo, em *El estudio de revistas como objeto historiográfico para La historia de las redes intelectuales*, podemos abrir os nossos olhares investigativos sobre os periódicos em duas frentes: em primeiro lugar, centrar esforços na descrição do conjunto de aspectos relativos a sua dimensão material – sua composição e traços gráficos, os elementos tipográficos, o emprego de ilustrações e ornamentações, e impressão e encadernação – é o que Olivier Corpet chama de estudo da “palavra gráfica do periódico”; e, em segundo lugar, para além dos aspectos da palavra gráfica, os estudos sobre o grupo editor e as suas trajetórias compartilhadas; Corpet utiliza a imagem de uma “microsociedade organizada em um complô para considerar o grupo que detém uma revista”, grupo esse de pessoas que promovem e sustentam uma empresa de trabalhos associados. A revista é, portanto, um órgão que exige um conjunto de atividades e ações, que une os seus membros em um objetivo comum (2010, p. 5).

Essas questões observadas por Maria Del Carmen Grillo indicam o caminho e algumas das formas mais proeminentes de atuação de um periódico. Assim, quando abordamos a *Rolling Stone* como fonte e objeto de pesquisa historiográfica, identificamos a publicação como obra coletiva de um grupo de jovens jornalistas que abraçam a causa do rock e sua divulgação no início da década de 1970.

A revista, enquanto objeto e fonte, oferece um cenário de atuação das bandas de rock, e ajuda a compreender uma parcela da produção artística brasileira do início da década. O conteúdo publicado é referente ao presente apresentado por *Rolling Stone*, que constrói apreciações seguido determinadas tendências em que se explicitam as formas e maneiras de sua atuação.

A importância da atuação dos periódicos nas cenas musicais não se inicia com *Rolling Stone*, e tampouco se encerra com ela.

O jornalista Tárík de Souza<sup>4</sup> traz, em seu texto introdutório à coleção da *Revista da Música Popular*<sup>5</sup>, uma breve notícia histórica das revistas especializadas em música e que contribuíram para a formação da crítica musical da primeira metade do século XX<sup>6</sup>. O autor aponta, como pioneiras as revistas *O Phonographo* e *Echo Phonográfico*, ambas de breve duração, entre 1903 e 1904, deixando poucos rastros. Ainda na primeira década do século, surge o *Jornal de Modinhas* (1908), e duas outras revistas sobre modinha serão publicadas na década de trinta, *A Modinha Brasileira* (1928 – 1931) e *A Modinha* (1938).

Virgínia Almeida Bessa lembra que, na década de 1920, surgiu a breve *A Revista Musical*, uma publicação carioca, de periodicidade quinzenal, que durou até o fim de 1924. Seu objetivo era apresentar em suas páginas os últimos sucessos nacionais e estrangeiros e, a partir de 1924, passou também a publicar “partituras de música erudita, além de artigos técnicos sobre música”; nesse contexto, apareceram também textos de crítica de jazz. Segundo a autora, “embora defendesse só a música erudita ser verdadeiramente ‘cult’ e ‘boa’, a revista continuava a publicar partituras de música para dançar” (2010, p. 180).

Com a indústria fonográfica incipiente em sua fase inaugural, os discos e as “máquinas falantes” aparecem como maravilhas da modernidade, e as revistas e jornais explicitam a invenção que paulatinamente se populariza como uma novidade, e as surpresas da nova engenhoca ocupam manchetes de periódicos em geral. Passado esse primeiro momento, e com o desenvolvimento de um repertório em discos de 78 rpm, os periódicos começam a noticiar os lançamentos da nascente indústria fonográfica.

Contemporânea desse momento de efervescência e de muitas manifestações musicais, surge em 1928 a revista *Phono-Arte*, que circulou até 1931.

---

<sup>4</sup> Tárík de Souza foi contratado pela editora Abril para ser o jornalista responsável pelas notícias de música na revista *Veja* desde seu lançamento em 1968; vai ainda participar como um dos organizadores, para a Editora Abril, da coleção em fascículos *Memória da Música Popular Brasileira*, na década de setenta. Na década de 1990, foi o responsável pela coleção de livros dedicados à música *Ouvindo Musical/Todos os cantos*, da Editora 34.

<sup>5</sup> Uma das poucas, ou a única coleção de revistas que foi reimpressa e republicada, ainda em edição fac-similar pela Editora Bem-te-vi/Funarte. Nesse mesmo sentido, podemos apontar também a edição de 20 anos da *Revista Bizz* da Editora Abril, e o relançamento de sete CD-ROMs contendo na íntegra as 192 edições do periódico, ambas esgotadas.

<sup>6</sup> Vale lembrar que textos sobre música estão presentes em uma infinidade de periódicos de diferentes naturezas e lugares, como também é importante apontar que o advento da publicação de revistas ilustradas e a segmentação e especialização de publicações, em meados do século XX, abrirão espaço para a cena musical de seu tempo.

Para Tárík de Souza, a revista foi a primeira publicação especializada a sistematizar uma crítica marcante de música no Brasil. Nas páginas de *Phono-Arte* há textos e artigos que trazem notícias do mercado fonográfico nascente, os lançamentos das casas gravadoras e a divulgação do sistema elétrico de gravação e reprodução. Entre as matérias publicadas, há artigos sobre identidade nacional, música brasileira e *jazz*, bem como matérias sobre a instalação de novas fábricas de discos no Brasil, artigos técnicos que trabalham com a ideia de novidade, ou noticiando a indústria relacionada à modernidade. A revista será a mais marcante da primeira metade do século XX, e “(...) a crítica musical pós *Phono-Arte* não consegue sistematizar-se até o desembarque da *Revista da Música Popular*, em 1954”. (SOUZA, 2006, p. 15 - 17).

Sérgio Cabral, em artigo em que recupera uma entrevista com os editores de *Phono-Arte*, Cruz Cordeiro e Sérgio Vasconcelos, afirma que a revista durou cinquenta números, publicados ao longo de dois anos. Seus editores dizem, na entrevista, que a revista possuía um perfil “independente” e que “tínhamos muitos anúncios”, o que permitia a expressão de opiniões e críticas à produção musical do período. A tiragem de *Phono-Arte* era de cerca de dois mil exemplares por edição (1979, p. 140-3).

Virgínia Almeida Bessa aponta que a *Phono-Arte*, desde o seu lançamento, “assinala a carência” de artistas nacionais capazes de traduzir para o disco a música brasileira (2010, p. 188). Camila Koshiba Gonçalves afirma que, no último ano da publicação, com o aumento no volume de lançamentos pela indústria fonográfica, os artigos e as linhas editoriais “demonstram animação tímida diante das gravações nacionais de música popular”. Pouco se fala, nos editoriais, sobre a música brasileira, que aparece principalmente nas curtas resenhas de discos nacionais, “cada vez mais numerosos” (2010, p. 358).

Na década seguinte, esse movimento tomará contornos mais específicos e, com o desenvolvimento de um mercado fonográfico mais vigoroso e desenvolvido, a produção musical em disco se alçará, a reboque da popularização do rádio, a um maior desenvolvimento. Nesse mesmo momento, a *Revista do Rádio* surgirá como uma marcante publicação impressa e veículo difusor dessa produção musical, captando esse movimento de efervescência.

Tânia da Costa Garcia, no artigo *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*, afirma que, na década de quarenta, com a chamada “Era do Rádio”, muitas manifestações musicais avançam pelo país através das ondas do rádio que, naquele momento, torna-se um veículo de massa cada vez mais acessível e popular. É nesse período que surge a *Revista do Rádio*, depois renomeada *Revista do Rádio e TV*, que apresenta notícias que estão circunscritas ao universo do rádio e dos seus cantores e cantoras. A revista circulou semanalmente entre 1948 e o final da década de sessenta. A autora caracteriza a *Revista do Rádio* como uma publicação especializada no meio radiofônico, focada no *star system*, alcançando tiragens em torno de 50 mil exemplares (GARCIA, 2010, p. 17).

A *Revista do Rádio* possui características que a aproximam das revistas ilustradas, contendo reportagens e fotojornalismo focados em artistas em evidência. Em seus textos, muitas vezes, o assunto vai além das vidas profissionais dos artistas, dedicando-se a assuntos cotidianos e da vida privada. O perfil da publicação está em sintonia com as revistas dedicadas a apresentar novidades, cobrindo os principais acontecimentos e eventos de destaque, além de eleger os “reis” e “rainhas” do Rádio.

Para a *Revista do Rádio* e publicações similares, podemos apontar que são revistas para serem mais vistas do que lidas, de modo que sua abordagem circunda o universo dos meios de comunicação massivos, sobretudo em consonância com o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos. Esses periódicos terão vida longa e assimilarão certa dinâmica do mercado, sendo muito importantes nas décadas de 1950 e 1960.

De natureza muito distinta da *Revista do Rádio*, a *Revista da Música Popular* foi uma das mais emblemáticas publicações sobre música, e circulará em meados da década de cinquenta. Tem curta duração e está concentrada na produção de informações e recuperação do período declarado na revista como o “período de ouro” da música brasileira.

Segundo bem analisa Tânia da Costa Garcia, a *Revista da Música Popular*, dirigida por Lúcio Rangel, que circulou entre 1954 e 1956 em edições mensais ou bimensais, foi uma publicação criada e destinada a um público

específico e restrito, voltada para colecionadores e aficionados da música popular carioca das primeiras décadas do século XX. Em suas páginas, não havia a preocupação de promover as recentes novidades e os sucessos do rádio e tampouco noticiar o circuito musical contemporâneo. O objetivo da *Revista da Música Popular* era “estabelecer os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de ‘qualidade’ daquela cada vez mais massiva, veiculada pelos meios de comunicação e aplaudida pelos fãs-ouvintes” (GARCIA, p. 12, 2010).

Em meados da década de 1960, uma publicação que abriu importante espaço para a música foi a revista *Realidade*. Editada pela Abril<sup>7</sup>, de São Paulo, tinha periodicidade mensal, e foi às bancas pela primeira vez em 1966. A revista era dirigida por Paulo Patarra e Sérgio de Souza, e “foi um modelo para a imprensa alternativa”. Em suas matérias, cobria assuntos que iam além da política, transitando por assuntos comportamentais, sexo, drogas e racismo, de forma aberta e sem preconceitos, além de não deixar de incluir em suas páginas temas polêmicos como aborto, virgindade, casamento e divórcio. Tinha espaço para o “trabalho dos músicos em destaque”, e produzia “duras críticas à cultura de massas, envolvendo o movimento da Jovem Guarda”. Porém, ao tratar da MPB, “desnudou o engajamento político dos compositores e cantores, louvando sua inovação estética e forte penetração junto ao público, pois esta era o que motivava a participação de estudantes em eventos político-culturais”. *Realidade* produziu capas emblemáticas e, ao longo de sua existência, abriu espaço para os jovens músicos que estavam em início de carreira, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros (BARROS, 2007, p. 57-58).

Marcos Napolitano afirma que, ao longo da década de 1970, os periódicos, de uma maneira geral, mantiveram seu espaço aberto à música popular brasileira. Nas revistas *Tempo Brasileiro*, *Cadernos de Opinião*, *Revista Cultura Vozes*, da chamada “grande” imprensa, ou mesmo da imprensa alternativa, como *O Pasquim*, *Movimento*, *Opinião* e em outros jornais, a música ganhava cada vez mais espaço. (NAPOLITANO, 2006, p. 144).

O *Pasquim* foi uma das publicações mais singulares e autênticas da segunda metade do século XX. Sua trajetória tem início numa mesa de bar, na Cinelândia, Rio de Janeiro, como um projeto de jornalistas “independentes”: os

---

<sup>7</sup> A Abril também leva às bancas, na década de sessenta, a revista *Intervalo*, voltada para o entretenimento, música, televisão e seus bastidores, e a partir de 1968, também edita a revista *Veja*.

sócios-fundadores são Fortuna, Claudius, Millôr Fernandes, Ziraldo, Sérgio Cabral, Luís Carlos Maciel e Tarso de Castro. Sua trajetória é desafiadora e longa, rompendo o limite da década de oitenta. Seu *début* foi em plena vigência do AI-5, publicado em 26 de junho de 1969, e esgotou a sua tiragem inicial, que era de 20 mil exemplares. Em seus números, *O Pasquim* cobria, de uma maneira humorada e pessoal, os principais temas cotidianos que se tornaram ícones da década de setenta, como drogas, feminismo, sexo, futebol, divórcio e música (BAHIANA, 2006A, p. 83).

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, *O Pasquim* foi o periódico que inaugurou no Brasil a utilização de “entrevistas longas e sem pauta, onde entrevistadores e entrevistados conversam sobre diversos assuntos”, que foram “moda”, e que tinham a “transcrição do ‘papo’ publicada sem *copydesk*”. (HOLLANDA, 2004, p. 72 – 73).

De sua natureza boemia e contestadora, do *Pasquim*, em torno da qual se reuniram uma infinidade de colaboradores, saíram muitas reportagens que cobriam a cena musical. Contava com um “mutante quadro de jornalistas e colaboradores”, que incluía, entre outros, Paulo Francis, Henfil, Sérgio Augusto, Ruy Castro, Ivan Lessa, José Carlos Oliveira, Rubem Fonseca, Antônio Callado, Glauber Rocha e Nelson Motta, que “conseguia ser preso com espantosa regularidade, na medida do grau de provocação ao regime vigente” (BAHIANA, 2006A, p. 83).

Extremamente heterogêneo – mas seguindo a sua linha de autenticidade – *O Pasquim* congrega um grupo que acaba por revolucionar a imprensa brasileira, com a sua linguagem coloquial e debochada, e com uma perspectiva personalíssima que reforça o seu perfil e se sobressai nas suas entrevistas. Outro aspecto marcante do periódico é uma imensa lista de colaboradores de peso.

Com espaço e abertura para a publicação de artigos sobre música, o periódico *Opinião* não possui, em suas características, a natureza de um periódico especializado, mas de um jornal engajado e descomprometido com as novidades do *mainstream* cultural e musical. Seguindo o seu perfil crítico e independente, voltado para um público adulto e intelectualizado, possibilitava que, em suas páginas, circulasse uma produção de artigos de maior profundidade e amplitude analítica sobre diversos temas, incluindo neles a música.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, em sua coluna *Tendência e Cultura*, o *Opinião* “tenta tornar público um debate que parecia restrito aos círculos

bem informados da intelectualidade”, abrindo espaço para questionamentos sobre os “pressupostos da atuação cultural junto às agências do Estado”; também produz críticas à “tendência populista e nacionalista no campo da cultura e passa a abrir espaço para problemas considerados não prioritários pela política militante, como as drogas, o homossexualismo, a loucura etc” (2004, p. 104).

Dos periódicos fora do eixo das grandes companhias de jornais e revistas, *O Bondinho* foi uma das mais marcantes publicações<sup>8</sup>. Começa na cidade de São Paulo, como “*house organ* do grupo Pão de Açúcar”, mas, a partir de 1969, amplia o seu raio de circulação. Em sua redação, trabalhavam os editores Sérgio de Souza, Eduardo Barreto e Narciso Kalili, além de Mylton Severiano da Silva (Myltinho), Hamilton de Almeida, Roberto Freire e Woile Guimarães, que formaram a equipe ganhadora do prêmio Esso de Jornalismo de 1972 (BAHIANA, 2006A, p. 86).

A editora Abril é um caso a ser observado: sua trajetória também está em sincronia com o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos e com o desenvolvimento de um público leitor no Brasil. *Pop* ou *Geração Pop*, da editora Abril, foi a “primeira investida da grande imprensa num novo mercado jovem”, publicada mensalmente entre 1972 e 1979.

Na segunda metade da década, a *Pop* “tentou multiplicar seus leitores, incluindo o *Jornal das Coisas* como encarte”. Assim, enquanto a revista colorida e recheada de propagandas se tornava uma publicação voltada para moda, consumo e comportamento adolescentes, especialmente para meninas, o *Jornal das Coisas* – em preto e branco e papel-jornal, como numa “versão corporativa da estética alternativa” – tinha liberdade para falar de música. Editado por Oscar Pitta de maneira independente de *Pop*, nas páginas do *Jornal das Coisas* foram impressas “espetaculares matérias de ficção jornalística *rock’n’roll*, (...) assinadas por Ezequiel Neves em pessoa (obra típica: ‘Tudo sobre o sequestro das Frenéticas!’)”. O *Jornal das Coisas* possuía uma coluna sobre o movimento *punk*, de Antônio Bivar, que depois fora substituído por Seca Rotee, que, segundo Bahiana, “podia ser Ezequiel Neves ou outra pessoa da redação” (BAHIANA, 2006A, p. 302).

---

<sup>8</sup> Não podemos considerá-la como um veículo especializado em música, mas *O Bondinho* é representante de uma imprensa não atrelada aos grandes grupos editoriais. Esse periódico abriu muito espaço para a música brasileira, tendo publicado muitas entrevistas ao longo de seu curto tempo de atividade.

Maria Celeste Mira, em seu trabalho *O leitor e a banca de revistas – A segmentação da cultura no século XX*, segundo os dados da própria editora Abril, a revista *Pop* tinha uma tiragem de 100.000 exemplares e funcionava segundo o padrão de uma “organização industrial”. Com sede em São Paulo, mas com colaboradores espalhados, a revista seguia fortemente os efeitos de uma segmentação. Segundo a sua editora, a revista vendia uma tiragem muito expressiva para o período (2001, MIRA, p. 155).

De maneira muito diversa do perfil de *Pop*, em 1974 surge o *Jornal de Música*, independente e constituído a partir de uma gestão coletiva. A publicação chega às bancas em novembro de 1974, encartado na revista mensal colecionável *Rock a História e a Glória*, criada por Tárík de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana. A publicação possuía, assim, uma dupla personalidade, e durou três anos. Com características de título especializado em música, possuía longos textos e entrevistas. No *Jornal de Música*, a cena nacional tinha um peso grande, com matérias, resenhas de discos e entrevistas, trazendo ainda perfis de artistas emergentes, lançamentos independentes, shows e cartas dos leitores. Portanto, sua atividade muitas vezes era a de destacar aquilo que não tinha espaço suficiente nas páginas da grande imprensa.

Já a revista *Rock a História e a Glória* foi elaborada como um produto colecionável, e cada edição mensal, em preto-e-branco, continha uma biografia de grandes nomes do rock mundial; o *Jornal de Música* vinha dentro dela, impresso em papel-jornal com a programação visual de Diter Stein. Seu conteúdo se dedicava aos assuntos da cena musical do momento e também procurava abrir longos espaços para temas que normalmente não possuíam uma grande abertura em outros veículos da grande imprensa. Como previsto desde a criação do projeto, em agosto de 1976, os papéis se inverteram, e o “*Jornal de Música* tomou a dianteira, com a *Rock* encartada”. (BAHIANA, 2006A, p. 302).

No final da década de setenta, é lançada a revista *Som Três* da Editora Três, localizada na cidade de São Paulo, voltada para um público adulto e de melhores condições financeiras. Vai às bancas em 1979 e percorre toda a década de oitenta, editada mensalmente, e finalizando suas atividades em 1989. Foi concebida a partir de um projeto de Maurício Kubrusly, voltada a um público “prioritariamente” de “audiófilos interessados na última palavra em equipamentos” de som e das novidades em discos. “Seu forte eram as resenhas que recebiam espaço

generoso e total liberdade” (BAHIANA, 2006A, p. 302). A revista consegue se estabelecer por uma década, e segue o movimento de abrir espaço cada vez maior para a música de consumo. Tem como uma de suas características a veiculação de críticas de lançamentos nacionais e internacionais.

Ao mapear essas publicações, pode-se observar o lugar desses periódicos na produção de impressões e caracterizações da cena musical, construindo espaços privilegiados para a circulação e promoção de gêneros musicais, artistas, tendências e cenas, advogando causas e também funcionando como importante espaço de debate. Assim, uma grande variedade da produção musical é publicada em diferentes periódicos, e estão impressas nas páginas de jornais e revistas em artigos ágeis, como a crítica de discos e entrevistas, ou mesmo em textos de maior aprofundamento, ressaltando análises de conjunto de obras ou de movimentos.

Para a década de 1970, concordamos com Marcos Napolitano quando afirma que a crítica musical da década seguiu um “ecletismo crítico”, e uma “abertura para a apreciação de todos os gêneros que constituíam a cena musical brasileira”. Napolitano destaca, no quadro dos críticos do período, os nomes de Ana Maria Bahiana, Tárík de Souza e Nelson Motta como os jornalistas mais influentes da crítica do período e, como destaque, aponta o livro *Nada será como antes – MPB nos anos 70*, de Bahiana (NAPOLITANO, 2006, p. 144).

Esses autores podem também ser observados em seu aspecto geracional, como fruto de um novo tipo de audição e de movimentos na música popular em geral. Também foram importantes por formarem uma rede de jornalistas que circularam em diversos periódicos e compartilharam repertórios musicais, projetos e ideias. Especificamente, viram, ouviram e leram sobre a constituição da MPB ao longo da segunda metade da década de 1960, e iniciaram as suas carreiras, nesse período, no limiar dos anos 1970.

A revista *Rolling Stone* pertence a esse contexto de maior segmentação da imprensa brasileira, respondendo à consolidação de um mercado de bens de consumo. Nessa inserção segmentada, tem seu foco, como já abordamos aqui, na cena do rock brasileiro e internacional, e na MPB de influência tropicalista, além de também comportamentos ligados à contracultura. Foram publicadas 37 edições de *Rolling Stone*: o número zero saiu em dezembro de 1971, como exemplar promocional, voltado aos possíveis anunciantes; as outras 36 edições foram

regulares e comercializadas em bancas de jornal, lançadas entre fevereiro de 1972 e janeiro de 1973, e custaram, durante todo o período, Cr\$2,00<sup>9</sup>.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro aborda a constituição da revista, tratando de seus proprietários, articulistas e colaboradores, a filiação à *Rolling Stone* norte-americana e os principais elementos para a sua caracterização como objeto e fonte histórica. No segundo capítulo, tratamos da coluna *O Toque* e a marcante atuação de Ezequiel Neves ao longo da publicação, evidenciando os artistas de destaque e as formas de apreciação do jornalista sobre as gravadoras, e sua atividade de valorização dos diálogos entre o rock, a MPB e a contracultura. Por fim, o terceiro capítulo procura evidenciar a atuação da revista na divulgação das atividades das bandas da cena carioca, de modo que a revista tem uma importante atuação na promoção e divulgação de um circuito musical identificado com o cenário. Nesse capítulo, procuramos evidenciar as diversas pontes que unem o rock e a MPB pós-tropicalista. Esses diálogos estão expressos em considerações e comentários publicados em *Rolling Stone* e trazem uma variedade de leituras que pautam esse momento.

---

<sup>9</sup> Para uma ideia do valor de Cr\$ 2,00 de 1972 a preços de hoje, utilizou-se o Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna (IGP-DI), calculado pela Fundação Getúlio Vargas desde 1944. Esse índice é mais geral e está disponível para toda a série de interesse. Considerando a inflação entre 1972 e 2014 e as reformas monetárias ao longo do período, conclui-se que o preço do periódico, no patamar de 2014, é de R\$ 8,60. É interessante lembrar que o preço do periódico permanece constante ao longo de 1972. Em 1972, a inflação, medida também pelo IGP-DI, foi de 15,7%, o que significa que o periódico perdeu valor ao longo do período em que circulou.

## CAPÍTULO 1 *ROLLING STONE* – NOS RASTROS DAS PEDRAS

### 1.1 *A Rolling Stone* edição brasileira

*Rolling Stone* edição brasileira é uma revista<sup>10</sup> especializada em música e comportamento. Os gêneros musicais predominantes são: o rock internacional, o rock produzido no Brasil e a MPB de influência tropicalista. Impressa em papel-jornal nas fábricas da Companhia e Editora Fon-Fon e Seleta, a revista tinha suas páginas ilustradas por farto material gráfico e fotográfico. As matérias e artigos publicados tratam de lançamentos de álbuns fonográficos no Brasil e no exterior, shows, entrevistas e perfis de músicos, além de resenhas de livros e divulgação de publicações que divulgavam o ideário da contracultura estadunidense identificado com o flowerpower.

É possível afirmar que as edições de *Rolling Stone* apresentam um extenso mapa da cena musical identificada com a contracultura no Rio de Janeiro<sup>11</sup> do início da década de 1970. Com 37 edições, o número zero saiu em dezembro de 1971, como exemplar promocional, em busca de possíveis anunciantes. A ele, seguiram mais 36 edições regulares e comercializadas em bancas de jornal, lançadas entre fevereiro de 1972 e janeiro de 1973<sup>12</sup>.

*Rolling Stone* possuía uma circulação de alcance nacional, vendida em bancas de jornal das principais cidades do país<sup>13</sup>. Seguem alguns exemplos de

---

<sup>10</sup> Há certa dificuldade em nomear *Rolling Stone* como revista ou jornal, e entenderemos que o periódico pode ser caracterizado como uma revista. Em primeiro lugar, por conta da sua periodicidade; e, em segundo lugar, pela quantidade de ilustrações e fotos, de modo semelhante às revistas ilustradas; assim acreditamos que a melhor forma de caracterizar o periódico é como uma revista. Patrícia Marcondes de Barros também aponta a questão da ambiguidade de denominação de *Rolling Stone*, que para alguns era um jornal, mas “muitos a chamavam de ‘revista’, nunca se chegando a um termo comum” (BARROS, 2007, p. 92). Em entrevista concedida a autora, Luiz Carlos Maciel, chama, em dado momento, *Rolling Stone* de jornal, e depois de revista (BARROS, 2007, p. 237). Em texto de 2002, a jornalista Ana Maria Bahiana também identifica a publicação como uma revista (BAHIANA, 2006, p. 390).

<sup>11</sup> Em se tratando de eventos musicais cobertos pela publicação, temos a cidade do Rio de Janeiro (e imediações como Niterói e Duque de Caxias) como principal localização, embora existam matérias que tratam de eventos e shows em outras cidades, como São Paulo, Belo Horizonte, Uberlândia e Juiz de Fora.

<sup>12</sup> Porém, a questão da distribuição é apontada como um problema para o periódico. Roberto Moura, em um artigo para o *Jornal de Música*, de 1975, “Música e imprensa, uma equação impossível?”, afirma – a partir de relato do próprio Luiz Carlos Maciel – que a ineficiência da distribuição foi uma das principais causas da derrocada da revista.

<sup>13</sup> Nesse sentido, podemos apontar que a revista chegava até as bancas pela empresa Fernando Chinaglia Distribuidor, portanto com a utilização de aparatos formais de distribuição; além de possuir vendedores informais que circulavam por pontos do Rio de Janeiro para vendê-la.

idades de origem de cartas destinadas à *Rolling Stone* e publicadas nas edições da revista: São Paulo – SP; Rio de Janeiro – RJ; Brasília – DF; Belo Horizonte – MG; Ilhéus – BA (RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p.03). Rio de Janeiro – RJ; São Paulo – SP; Buenos Aires – Argentina (RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 03). São Paulo – SP; Brasília – DF; Rio de Janeiro – RJ; Santos – SP; Curitiba – PR; Santo André – SP; Salvador – BA; Campo Grande – MT (RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p. 17 – 18). Santos – SP; Porto Alegre – RS; Fortaleza – CE; São Paulo – SP; Belo Horizonte – MG; São José dos Campos – SP; Rio de Janeiro – RJ; São Carlos – SP; São Bernardo do Campo – SP; Mauá – SP; Brasília – DF (RS 23 - Rio, 03 de outubro de 1972, p.18-19). Rio de Janeiro – RJ; Salvador - BA; Santa Maria -RS; Belo Horizonte - MG; Petrópolis - RJ; Brasília - DF; São Paulo - SP; Piracicaba - SP; Santos - SP; Ribeirão Preto -SP (RS 26 - Rio, 24 de outubro de 1972, p.18-19). Campo Grande - MT; Goiânia - GO; São Paulo - SP; Guarulhos - SP; Brusque - SC; João Pessoa - PB, São Bernardo do Campo - SP, Belo Horizonte - MG,(RS 27 - Rio, 31 de outubro de 1972, p.18-19). Taguatinga – GO; Rio de Janeiro – RJ; São Bernardo do Campo – SP; Santo Ângelo – RS; Rio de Janeiro – RJ; São Paulo – SP; Porto Alegre – RS; Florianópolis – SC; Itapira – SP (RS 32 - Rio, 05 de dezembro de 1972, p.20-21).

A revista é inicialmente, uma republicação autorizada de sua matriz, sediada nos Estados Unidos. No Brasil, a *Rolling Stone* era publicada pela empresa Camelopar Produções Gráficas Ltda, responsável pelas tratativas com a matriz dos Estados Unidos, comprometendo-se a pagar os royalties para a republicação de uma versão do periódico no país. A sociedade empresarial de Rolling Stone era formada por quatro sócios estrangeiros<sup>14</sup> identificados como diretores e administradores: Stephen Banks, Stephane Gilles Escat, Theodore George e Michael Killingbeck.

O sócio-proprietário Mick Killingbeck é apontado como o mais ativo. Chega ao Brasil em 1971<sup>15</sup> para ocupar um cargo na usina de Angra dos Reis. Segundo Carlos Calado, “veio recebendo um belo salário, que lhe permitia morar

<sup>14</sup> Segundo as informações levantadas em entrevista de Luiz Carlos Maciel para Patrícia Marcondes de Barros, a sociedade comercial de *Rolling Stone* era formada apenas por três sócios estrangeiros. Acreditamos que, na entrevista, foi esquecido o sócio Theodore George, de nacionalidade estadunidense e lembrado por Ana Maria Bahiana (BAHIANA, 2006, p. 389).

<sup>15</sup> Formado em física nuclear, Mick Killingbeck era funcionário de uma estação nuclear na Inglaterra quando decidiu se inscrever para um cargo na Usina de Angra dos Reis no Estado do Rio de Janeiro. A sugestão de morar no Brasil partiu de seu amigo Norman Hilary Baines, filho de ingleses nascido no Ceará, que retornou pela primeira vez ao país em 1970 (CALADO, 1995, p. 286 -287).

confortavelmente em um apartamento na Avenida Atlântica, no Rio, incluindo automóvel com chofer”. Mal tinha se instalado, decide abrir um negócio próprio e que lhe parecia bem mais interessante: a “republicação de artigos e fotos do tabloide *Rolling Stone* (...) apostando no potencial do público jovem local” (CALADO, 1995, p. 286 - 287).

Identificado como o responsável econômico do periódico, Mick Killingbeck administrava os compromissos da empresa Camelopar, como locação de imóvel – um sobrado em Botafogo –, contratação e pagamento dos funcionários. A *Rolling Stone*, mesmo sendo uma publicação identificada com a contracultura, visava ao lucro, pois possuía compromissos financeiros. Assim, o seu perfil difere das publicações militantes ou alternativas, mas, em contrapartida, também é difícil parear *Rolling Stone* com publicações mais estruturadas e de grande circulação.

Mesmo pautando certo amorismo ou mesmo uma maneira alternativa de organização e funcionamento, o sócio Mick Killingbeck procura manter a revista. Porém, sua estrutura custava caro, e estas questões contribuíram para as dificuldades financeiras. As informações que Luiz Carlos Maciel fornece em entrevista a Patrícia de Barros sugerem esta maneira de funcionar. Segundo Maciel, Mick Killingbeck:

[...] tinha isso, ele contratava as pessoas, pagava direito, tinha uma secretária que pagava um bom salário, aí contratava, todo mundo foi contratado para a redação, todo mundo tinha salário, quer dizer, ele não tinha esse negócio brasileiro... porque nos jornais contraculturais ninguém ganhava nada, na *Flor do Mal* ninguém ganhava nada! Vide *Navilouca*, o *Bondinho*... ninguém ganhava nada! Só pagava porque era gringo, era um americano, um inglês e um francês, tem que pagar né? Mas daí por conta disso acho que eles não seguraram o negócio do jornal (BARROS, 2007, p. 238).

Maciel, nesta sua declaração, aponta um diferencial importante para caracterizarmos a publicação. *Rolling Stone* funcionava como uma empresa, que até podia ser nos moldes contraculturais ou alternativos, porém as contas e compromissos financeiros próximos e imediatos precisavam ser honrados, até mesmo para a manutenção da revista em circulação. E, segundo Maciel: “Mick é que corria atrás do dinheiro, ia nas gravadoras e tudo” (BARROS, 2007, p. 238).

Como diretor, era Mick quem cuidava dos contratos publicitários. Em relação aos contatos comerciais de publicidade nas páginas de *Rolling Stone*, é notória a presença de anúncios de discos das gravadoras em atividade e expansão

no país, principalmente anúncios de Phonogram e Continental<sup>16</sup>. As duas gravadoras estão presentes na maioria dos exemplares, com propagandas de seus álbuns lançados. A Phonogram dava publicidade ao seu poderoso elenco nacional, com nomes como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Tim Maia, Mutantes e Rita Lee. A Continental<sup>17</sup> promovia os diversos artistas estrangeiros que ela representava no país, como Emerson, Lake & Palmer, The Allman Brothers Band, Yes, The Doors e The Rolling Stones. Essa publicidade da indústria fonográfica nas páginas de *Rolling Stone* é voltada para o público jovem, e visa à divulgação tanto de artistas nacionais e de renome, como também artistas iniciantes ou desconhecidos do público. Como podemos observar no próprio informe da Phonogram, assinado por André Midani, e publicado no último número editado do periódico, em janeiro de 1973:

Declaremos que temos o maior interesse em que o trabalho desenvolvido pela revista *Rolling Stone*, no ano de 1972, prossiga com a mesma ênfase durante o ano de 1973. Sendo a única revista especializada em “rock music” e “pop music”, consideramos indispensável que as companhias gravadoras e as indústrias eletrônicas dêem o devido apoio a este empreendimento. [...]. Por nossa parte, escolheremos a revista *Rolling Stone* como um dos veículos de maior peso dentro de nossa programação publicitária durante o ano de 1973 (RS 36 – Pirata – Rio, 5 de janeiro de 1973, p. 5).

A declaração de interesse funciona como uma aprovação da atividade e do enfoque de *Rolling Stone* ao longo de 1972, de maneira que o executivo da gravadora Phonogram identifica a publicação como a “única revista especializada em ‘rock music’ e ‘pop music’”, o que acaba tornando o periódico importante para a veiculação de lançamentos e informações de músicos, gêneros musicais, tendências e movimentos musicais lançados e experimentados pela indústria naquele momento. Midani esboça expectativas positivas em relação à revista e, por fim, reitera sua importância para a indústria fonográfica e a sua expansão. O executivo ainda conclama as gravadoras a aderirem ao empreendimento, apontando para uma expectativa positiva.

Ressaltamos que este trabalho informativo é importante e fundamental para o periódico, e funcionava para além da produção brasileira. Basta pensarmos

<sup>16</sup> As gravadoras são os principais anunciantes de *Rolling Stone*, e podemos encontrar também anúncios da Odeon, Fermata e Top Tape; e, ainda, anúncios das calças Lewis e de lojas de discos Hi-Fi.

<sup>17</sup> A gravadora Continental é a representante brasileira dos selos do conglomerado Kinney Records: Atlantic, Atco, Warner Brothers, Elektra, MCA, Reprise e Rolling Stones Records.

que o rock não era um dos eixos centrais de vendagem da indústria fonográfica. Até aquele momento, o rock – nacional ou estrangeiro – não possuía legitimação no circuito musical; muito pelo contrário, era associado ao “desbunde” e a uma perspectiva alienada.

Mick Killingbeck, o mais ativo sócio de *Rolling Stone*, depois do fechamento da revista, foi, por algum tempo, empresário da banda paulista Mutantes, segundo as informações trazidas por Carlos Calado. Ao longo dos anos de 1972 e 1973, o inglês foi uma figura muito influente junto a Arnaldo Batista, o líder da banda, sendo um dos grandes incentivadores do uso do ácido lisérgico (LSD) pelo grupo. Mick Killingbeck esteve constantemente na comunidade que os Mutantes fundaram na serra da Cantareira, nas proximidades da cidade de São Paulo. As informações de Calado apontam ainda que o inglês teve um relacionamento amoroso com Rita Lee, depois da separação dela e de Arnaldo Baptista em 1973<sup>18</sup> (CALADO, 1995, p. 286 - 287).

Contudo, a Camelopar Produções Gráficas Ltda não prosperou e ocorreu a saída de dois sócios, já em meio às dificuldades de distribuição e financiamento da revista. No final do mês de agosto, podemos ler uma nota publicada na revista:

Em virtude de compromissos particulares, nossos companheiros Stephen A. Banks e Stephane Gilles Escat deixaram a Camelopar Produções Gráficas Ltda., onde foram responsáveis pelo lançamento da *Rolling Stone* Brasileira. A equipe da RS deseja a ambos êxito em seus novos empreendimentos (RS 17 - Rio, 22 de agosto de 1972, p. 2).

Outro problema detectado, que mostra as dificuldades de funcionamento de *Rolling Stone*, refere-se ao pagamento de royalties à matriz nos Estados Unidos pelo uso do material. Como o pagamento não teria ocorrido depois de dois meses, o material deixou de chegar. Diante de tal situação, os membros da direção administrativa e equipe editorial, encontraram, como solução, prosseguir com a revista e “escolher as matérias que interessavam da *Rolling Stone* norte-americana, como também de outras revistas de rock, traduzi-las e recortar as fotos” e publicá-las (BARROS, 2007, p. 89). Neste momento inicial, a revista chegava às bancas quinzenalmente com uma tiragem que totalizava 25.000 exemplares. Depois da

---

<sup>18</sup> Carlos Calado afirma que Mick Killingbeck se aproximou dos Mutantes quando foi fazer uma entrevista com o grupo para a *Rolling Stone* em 1972, e, no ano seguinte, Rita Lee e Mick Killingbeck moraram juntos em uma casa que a cantora alugou às margens da represa Guarapiranga em São Paulo (CALADO, 1995, p. 296).

edição número 14, de 1º de agosto de 1972, a revista passa a ser um periódico semanal, com a tiragem diminuída para 10.000 (BARROS, 2007, p. 94).

As edições publicadas no Brasil traziam artigos originais escritos por colaboradores brasileiros, como também textos traduzidos provenientes da *Rolling Stone* norte-americana, e que correspondiam a uma parcela significativa do publicado. Os artigos traduzidos e a própria matriz americana foram importantes, mas, ao longo do período de publicação do periódico, foram sendo, na medida do possível, substituídos. Assim, conforme a publicação foi editada, o espaço para artigos e material original alargou-se, constituindo-se como maioria ao final da publicação.

A relação entre a *Rolling Stone* publicada nos Estados Unidos e a edição brasileira vai para além dos artigos traduzidos e do nome *Rolling Stone*. A edição brasileira possui um vínculo forte com uma cultura estrangeira. O rock internacional é o elo entre as duas publicações, sinalizando para uma cultura jovem mundializada.

Os parâmetros que norteiam *Rolling Stone* estão ligados ao ambiente da contracultura que, no Brasil, mistura-se ao clima tenso dos anos de ditadura. Segundo analisa Heloísa Buarque de Hollanda, a passagem da década de 1960 para a de 1970 é marcada por acontecimentos decisivos no processo político cultural brasileiro. Observa-se uma nova derrota dos movimentos de massa – especialmente o de composição estudantil – e das esquerdas, com o chamado “segundo golpe”, o AI – 5, organizado no seio do estado militar e que instala definitivamente a repressão política de direita e conservadora com um elaborado aparato institucional. O ocorrido aponta também um novo quadro conjuntural “onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do ‘milagre brasileiro’”. Um clima de ufanismo e exaltação toma conta do país, com o estado presente na construção de obras monumentais e, no campo da produção cultural, a “censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico”. Volta-se não contra os militantes apenas, mas também contra intelectuais e artistas que, enquadrados pela farta legislação coercitiva e a ação dos agentes do Estado autoritário, são obrigados, muitas vezes, a deixar o país (2004, p. 100-101).

É nesse contexto que começa a chegar ao país “a informação da contracultura, colocando no debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc”. Até então, as informações que alimentavam os intelectuais brasileiros

não alinhados com a esquerda e antenados com o universo alternativo, eram o poeta americano Ezra Pound, o escritor francês Stéphane Mallarmé e o escritor irlandês James Joyce. Neste momento, passam também a integrar o seleto grupo os poetas *beats* norte-americanos dos anos 60, Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti – os mais importantes – e, ainda, autores como Marshall McLuhan, Herbert Marcuse, Allan Watts e Norman Mailer. Esse processo de deslocamento de olhares da Europa para os Estados Unidos também modifica o destino das viagens internacionais. Nova Iorque aparece para os intelectuais como o grande centro de informações e Paris deixa de ser o destino preferido, cedendo lugar para a Londres. “São, Nova Iorque e Londres, os dois templos da contracultura, do rock, da movimentação cultural jovem, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava” (HOLLANDA, 2004, p. 71 - 72).

Em 1968<sup>19</sup>, no calor da hora, o historiador norte-americano Theodore Roszak publica seu livro *A Contracultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*<sup>20</sup>. A obra foi prontamente traduzida para o português, e editada no Brasil em 1972, pela editora Vozes. Nesse livro em que o autor é, ao mesmo tempo, um adepto da contracultura e um teórico do assunto, agrupando as principais referências que caracterizam esse movimento difuso. Expõe, assim, os eixos que convergem para a construção dos referenciais teóricos, abrindo caminho para um entrelaçamento dessas referências, ao combinar Herbert Marcuse e Norman Brown, Allen Ginsberg e Allan Watts. Na sua leitura, esses intelectuais alimentam a contracultura com elementos de crítica à sociedade capitalista, ao racionalismo e de oposição às principais linhas de pensamento e tradição ocidental.

---

<sup>19</sup> Quando olhamos para o termo contracultura, observamos que a palavra *counterculture* foi acrescentada à língua inglesa no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, referindo-se aos valores e comportamentos da geração mais jovens de norte-americanos que se revoltaram contra as instituições culturais dominantes em seu país. A palavra entra no léxico inglês para justamente especificar o conflito de gerações, ao que se refere às percepções de mundo. Essa geração desafiadora encontra nos elementos aglutinadores da contracultura a postura para a crítica ao sistema vigente, sustentando valores como a perda da fé na democracia representativa e a oposição à Guerra do Vietnã, optando então a uma posição participativa e manifestante (OUTHWAITE, 1996, p. 134 - 135).

<sup>20</sup> Publicado em 1968 e reeditado em 1969, foi um dos primeiros livros ainda no final da década a organizar reflexões sobre o tema. O livro é publicado no Brasil, quatro anos depois, pela editora Vozes, de Petrópolis. ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

Para Theodore Roszak, a contracultura é a resposta da juventude à sociedade tecnocrática<sup>21</sup>:

[...], a luta suprema de nossos dias é contra um inimigo muito mais temível – por que menos visível, - ao qual eu daria o nome de “tecnocracia”, [...], quando falo na tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual a sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional (ROSZAK, 1972, p.18 - 20).

Roszak, muitas vezes reflexivo, outras vezes militante, aponta que o ponto chave da crítica à tradição cultural ocidental e ao sistema capitalista é a propositura de uma nova visão, que seria comungada como a resposta inconformista da juventude à sociedade tecnocrática herdada de seus pais. Assim, o autor apresenta essa questão como um choque de gerações e a tensão existente entre a manutenção da tradição cultural e as ideias defendidas como renovação pelos mais jovens.

O que a transição de gerações a que estamos assistindo tem de especial é a escala em que ela está ocorrendo e a profundidade de antagonismo que ela revela. Na verdade, quase não parece exagero chamar de “contracultura” aqueles fenômenos que estamos vendo surgir entre os jovens. Ou seja, uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que em muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante (ROSZAK, 1972, p. 54).

Ao longo de seu texto, Roszak usa como argumento a alegoria do conflito de gerações, como um conflito entre a civilização e a barbárie e, com base nisso, identifica a contracultura como oposição ao padrão cultural estabelecido e reproduzido pela geração adulta. Daí a valorização de um estilo de vida provocativo, exatamente em oposição aos padrões de comportamento referendados pelo Estado e pelo mercado.

Roszak vai pontuar que a contracultura é múltipla, porosa e cheia de entrecruzamentos, comparando-a até mesmo a uma nuvem de fumaça, como uma construção ampla e nebulosa; assim, esses entrecruzamentos é que dariam conta de abarcar a variedade de expressão da rebeldia da juventude e dar conta das possíveis contradições, dissolvendo-as. Ao primeiro olhar, esse perfil disforme dá à contracultura uma aparência de pouca coerência. “Há, por um lado, a boemia descuidada dos *beats* e dos *hippies*; por outro, o ativismo político exacerbado da Nova Esquerda estudantil”, mas quando se observa o seu viés de contestação e

<sup>21</sup> Para o autor, há a emergência de uma organização social pautada numa exacerbação dos processos de planejamento técnico e a constituição de uma rede de complexidades, em que o cidadão comum será paulatinamente excluído das decisões em razão de sua substituição por uma equipe de técnicos especialistas.

burla aos padrões vigentes, a contracultura se unifica como uma bandeira de luta comum<sup>22</sup> (ROSZAK, 1972, p. 66).

Essa movimentação e referenciais identificados com a contracultura chegam ao Brasil no início dos anos 1970, e são utilizados para difundir mensagens e questionamentos em torno do comportamento social e servem como crítica ao quadro político, cultural e institucional do momento. Assim, os referenciais relacionados à contracultura constituem-se como elementos importantes no questionamento do regime militar, instalado desde 1964, e que se recrudescera em 1968, com o AI-5. E segundo Antônio Risério:

[...]. Mas é uma tolice afirmar, como muitos fizeram na época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. É evidente que aquela farra experimentou constrangimentos políticos específicos em cada país onde vicejou. Mas, expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura. Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes – e não podemos responsabilizar o general Emílio Garrastazu Médici pelo florescimento da contracultura na Califórnia ou em Amsterdã. Aliás, o establishment contestador brasileiro pode não ter sabido aquilatar a subversão contracultural, mas o establishment conservador soube. Nem foi por acaso que a mídia brasileira, naquela época, armou um verdadeiro bloqueio para evitar que as informações sobre a movimentação jovem internacional chegasse até nós. E foi também por isso que acabou se articulando por aqui uma rede informacional alternativa, com as páginas de Maciel em *O Pasquim* e publicações como *Flor do Mal*, *Presença*, *Bondinho* e *Verbo Encantado* (RISÉRIO, 2005, p. 26).

No Brasil, os principais veículos de divulgação dessa nova informação vão surgir com os primeiros jornais da chamada “‘imprensa alternativa’ *Pasquim*<sup>23</sup>, *Flor do Mal*, *Bondinho*, *A Pomba* e outros” que “procuravam romper com os princípios da prática jornalística estabelecidos pela grande imprensa”. Essas publicações são periódicos efêmeros que abriam mão de “buscar o tom de ‘objetividade’ e a suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional em

<sup>22</sup> Entre alguns dos elementos que formam os referenciais da contracultura, e comentados por Roszak em seu livro, temos: o uso de drogas ilegais e comportamento sexual livre, em oposição aos padrões familiares; abertura para diferentes culturas, com a recriação do panteão religioso e espiritual fazendo referência ao Oriente. Misticismo e abertura para outro entendimento acerca da relação entre o material e o espiritual, e que valoriza as formas de busca de outras formas de espiritualidade. Valorização de experiências psicodélicas com uso de drogas, que serviam como forma de libertação e multiplicação da individualidade, e para afirmar diferentes formas de percepção para uma nova realidade, banhada em aspectos que também implicam o autoconhecimento. Crítica ao cientificismo acadêmico e oposição ao conhecimento institucionalizado na universidade, incluindo a crítica ao padrão de funcionamento escolar e acadêmico.

<sup>23</sup> Aqui, a autora aponta especificamente a coluna *Underground* de Luiz Carlos Maciel publicada em *O Pasquim*, entre 1969 e 1971.

favor do discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade” (HOLLANDA, 2004, p. 72 – 73).

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o *Pasquim* foi o periódico no qual “a informação da contracultura vai encontrar talvez a mais importante ‘tribuna’”, exatamente na coluna *Underground*, escrita por Luiz Carlos Maciel. Seu autor acompanha “os debates do processo cultural” brasileiro “desde o período ‘cepecista’”, e tem uma importante atuação no período como divulgador da contracultura. “Sua página no *Pasquim* reflete e dá o clima dos debates, onde o materialismo dialético aparece ao lado das drogas, da psicanálise, do rock, das novidades nova-iorquinas e do desbunde tropical” (HOLLANDA, 2004, p. 72 – 73).

Um dos pontos-chave e traço de união entre estas publicações de caráter contracultural – como a coluna *Underground* do *Pasquim* e *Flor do Mal* – e a *Rolling Stone* é a presença de Luiz Carlos Maciel, identificado como um dos autores brasileiros ligados ao assunto e a sua divulgação desde os primeiros momentos, entre as décadas de 1960 e 1970. Dentre essas publicações, *Rolling Stone* é que dá ênfase à cena musical nacional e internacional. Assim, é de suma importância compreender as relações entre a produção da crítica musical e a formação de conceitos e juízos sobre a música produzida no Brasil, através dos textos de *Rolling Stone*.

Ana Maria Bahiana é uma figura representativa desse processo, e parte do grupo de autores que emergiram na produção jornalística ao longo da década de setenta. E em seu currículo, acumulou experiências circulando entre vários periódicos, como *Rolling Stone*, *Opinião*<sup>24</sup>, *O Globo*, e *Jornal de Música*<sup>25</sup>. A autora capta em seus textos o movimento da produção musical da década de setenta e aponta para um processo de abertura para fusões e experiências musicais, que

---

<sup>24</sup> Segundo a mesma Ana Maria Bahiana, o *Opinião* possuía um perfil engajado e apertado, crítico e independente, voltado para um público intelectualizado. Apoiado nos recursos de seu proprietário Fernando Gasparian, o periódico sediado no Rio de Janeiro durou a década de setenta inteira. A publicação tinha à sua frente o editor Raimundo Pereira e, em sua redação, Flávio Pinheiro, Ronaldo Brito, Paulo Francis, Sergio Augusto, Tarik de Souza, Jean-Claude Bernardet e Ana Maria Bahiana, com ilustrações a cargo de Cássio Loredano, Grilo e Luis Trimano. Tanto *O Pasquim* como o *Opinião* saltavam aos olhos do departamento de censura prévia, e tinham que submeter suas matérias a Brasília, em “uma estratégia estressante destinada a quebrar a espinha do jornal” (BAHIANA, 2006A, p. 86).

<sup>25</sup> *Jornal da Música* possuía um perfil independente e fruto de uma parceria coletiva. Começou em novembro de 1974, como o encarte da revista mensal colecionável *Rock a História e a Glória*, criada por Tárík de Souza, Ezequiel Neves e a mesma Ana Maria Bahiana, e durou três anos. Tinha o perfil de título especializado, seus artigos eram longos, procuravam mapear, e, muitas vezes, se prestavam a destacar aquilo que não tinha espaço suficiente nas páginas da grande imprensa.

acabam por misturar os elementos da MPB com o rock. Neste quadro, Ana Maria Bahiana – jornalista colaboradora de *Rolling Stone* – chamou essa nova produção musical, em capítulo de livro publicado em 1979, de “movimento de importação-consumo-diluição”, que tem como resultado a influência do rock na cena brasileira<sup>26</sup>. Mesmo com um consumo numericamente baixo de álbuns fonográficos, o rock acaba por passar a informar a produção de música como um “elemento de sua linguagem para a fala musical brasileira: o uso generalizado da eletricidade, de instrumentos eletrificados, a síntese entre as suas estruturas rítmicas e as do baião, do samba e até mesmo do choro” (BAHIANA, 1980, p. 41 - 42). Segundo a autora, essa movimentação:

Começa imediatamente após o fim da Tropicália, com o exílio e o afastamento das figuras motrizes mais importantes da música brasileira. Nos grandes centros – Rio, São Paulo principalmente, mas Porto Alegre, Recife, Salvador e Curitiba também – o vazio de ideias, de movimentação e de debate provocado por essa ausência, pelo clima repressivo reinante, pelo esvaziamento da fórmula dos festivais conduz uma geração emergente, com, na época, 17 a 22 anos, a admirar e, conseqüentemente, tentar, imitar com fidelidade a música que vinha de fora – e que era, nessa época, vigorosa, criativa e com propostas de modo de vida, de visão de mundo. Ouvir rock, informar-se sobre as ideias e atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objetivo, um ideal. Não era apenas a música – era a carga com que ela era vestida, as possibilidades de ruptura e restauração que ela anunciava. Na esteira do rock, os cabelos crescem, os contornos de uma ‘cultura marginal’, ‘subterrânea’, se anunciam, com jornais (*Flor do Mal, Presença, Rolling Stone*) e poesia mimeografada (BAHIANA, 1980, p. 41 – 42).

No panorama musical do início da década de 1970 o rock pode ser considerado mais que um gênero musical, mas também um canal de circulação de ideias e comportamentos, que seguiam alguns dos passos de uma cultura jovem transnacional e influenciada pela contracultura, que floresce em periódicos que abriam espaço para a “cultura marginal’, ‘subterrânea’”; jornais e revistas de circulação efêmera e restrita, mas que tratavam do tema de forma mais ampla que a imprensa de massa. O texto de Bahiana, datado no tempo, aproxima a importância do surgimento de uma movimentação influenciada pela contracultura e pelo rock, em que as publicações, especificamente *Rolling Stone*, tiveram um papel importante

<sup>26</sup> *Importação e assimilação: rock, soul, discotheque* foi um texto escrito ainda em 1979 para a coletânea de artigos organizada por Adalberto Novaes, *Anos 70: ainda sobre a tempestade*; a antologia faz um balanço das artes no país e aborda as áreas: música popular, literatura, teatro, cinema e televisão. Aqui, podemos destacar também o livro *Nada será como antes – a MPB dos anos 70*, publicado originalmente em 1979. A construção do livro foi feita a partir da escolha de artigos publicados na imprensa periódica e escritos entre 1973 e 1979.

enquanto veículos de difusão da informação, mas também como um espaço de convergência e união de jovens.

Como aponta Heloísa Buarque de Hollanda, o momento observa a adoção da significação libertária do rock que, “identificado com a modernidade e a marginalidade serve de encomenda para a crítica pós-tropicalista que visa diretamente o sistema”, tem o apelo para agredir “pela subversão da linguagem e do comportamento”. Esse processo é sintoma de uma rejeição ao sistema e a descrença tanto com a esquerda quanto com a direita, que ocorrem no momento de desilusões quanto à política. Dessa forma, a contracultura e o quadro conjuntural do momento provocam o estremecimento das “sólidas e antigas referências” e, assim, “sob o signo da mudança, o empenho na procura de uma nova forma de pensar o mundo”, a loucura e as práticas e experiências de modificação da mente passam a ser vistas “como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda” (HOLLANDA, 2004, p. 77 – 78).

## **1.2 A *Rolling Stone* dos Estados Unidos**

Em 1967 é fundada em San Francisco, na Califórnia, a revista *Rolling Stone*, com o objetivo de produzir um jornalismo e crítica musical voltados inicialmente para a movimentação da cena de rock da costa oeste dos Estados Unidos e para o rock psicodélico proveniente da Inglaterra. Jann Wenner, o seu editor e fundador, frequentou a Universidade da Califórnia em Berkley, em meados da década de sessenta e, desde essa época, mantém relações estreitas com bandas e artistas que estão despontando naquele momento em sua região na Baía de San Francisco, com a efervescência das bandas de uma nova modalidade de rock, o acid rock.

No livro *Rock & Indústria. História e Política da Indústria Musical*, publicado originalmente em 1977, os autores Steve Chapple e Reebbe Garofalo fazem uma crítica à *Rolling Stone*, identificando o periódico como um veículo de forte ligação com a indústria fonográfica, voltado ao modismo e para a divulgação da produção das gravadoras e da indústria de equipamentos de reprodução sonora. O seu proprietário e editor, Jann Wenner, é retratado no texto como um empresário disposto a divulgar os produtos da indústria fonográfica (CHAPPLE e GAROFALO; 1988, p. 217 – 219).

Para formação do quadro da redação de *Rolling Stone*, Wenner procura profissionais experientes e com passagens por outros periódicos, como por exemplo, Michael Lydon da revista *Newsweek* que será o diretor-adjunto, Jon Landau, crítico musical já de renome, e Ralph Gleason, veterano e experiente jornalista, que trabalhará como conselheiro e colunista regular<sup>27</sup> (CHAPPLE e GAROFALO; 1988, p. 217 – 219).

Rebee Garofalo e Steve Chapple afirmam que a imprensa de rock<sup>28</sup> nos Estados Unidos começou com a publicação *Hit Parader* de Jim Delahunt, que, segundo os autores, era uma “revista baratucha” que circulou de meados da década de sessenta até 1967 ou 1968, quando foi “ultrapassada pela *Rolling Stone* e por outras (...)”, afirmando ainda que “muitos dos críticos de rock atualmente estabelecidos aí foram desmamados nas páginas deste tabloide”. Este é um movimento que, segundo os autores, foi muito comum, pois uma parcela “dos críticos de rock que depois vieram a escrever para periódicos musicais de âmbito nacional começaram a trabalhar em jornais underground”, como por exemplo, o *Express Times/ Good Times*, que contava com os jornalistas Greil Marcus e Langdon Winner, a *Crawdaddy*, lançada em 1966 por Paul Willians, seu editor e criador; ou, ainda, a *Mojo Navigator News*, fundada no final de 1966 por Greg Shaw e David Harris, “uma folheta cheia de vida, com desenhos, resenhas de discos e discografias”, porém, uma publicação voltada para a cena local de São Francisco, na Califórnia. Mas, para os autores, a mais importante desses periódicos foi a *Rolling Stone* (1988, p. 215 - 217).

Segundo Chapple e Garofalo, a primeira edição de *Rolling Stone*, com tiragem de 40.000 exemplares, não vendeu bem, “já que 34.000 foram devolvidos”. Mas, meses depois, a revista conquista maior êxito em vendas e, em pouco tempo, já começa a se pagar e depois dar lucro. Os autores creditam este progressivo sucesso com a proximidade da revista com as gravadoras e fábricas de

---

<sup>27</sup> Wenner, para dar continuidade a sua empreitada, conta com outros jovens jornalistas para a revista, entre eles Hunter Thompson, Greil Marcus, Langdon Winner, Ben Fong-Torres, entre outros. São jornalistas contratados ou colaboradores de *Rolling Stone* que acabaram por se tornarem referências na imprensa de rock.

<sup>28</sup> Rebee Garofalo e Steve Chapple, no livro *Rock & Indústria. História e Política da Indústria Musical*, afirmam que as revistas especializadas em música, podem ser divididas em diferentes instâncias, e apontam que algumas são órgãos da própria indústria fonográfica, como a *Cashbox*, a *RecordWorld* e a *Billboard* (fundada no final do século XIX), que tratam dos lançamentos e vendas da indústria fonográfica, podem ser consideradas como folhas informativas (1988, p. 212).

equipamentos para reprodução sonora, e afirmam que a “*Rolling Stone* foi tida no seio da indústria como uma revista com autoridade”. Seguindo esse movimento de aumento de vendas e prestígio junto às gravadoras, a “circulação da revista crescia. Wenner estava decidido a chegar ao resto do mundo com as notícias do rock e com a *Rolling Stone* (...)”<sup>29</sup> (CHAPPLE e GAROFALO; 1988, p. 219).

Wenner procura, em outras publicações, jornalistas e colaboradores já consagrados para *Rolling Stone*, com o intuito de atribuir maior legitimidade e expressão para a revista. Os contatos de Jann Wenner e o seu círculo social, no qual convivia com artistas do rock, e a aproximação com a movimentação em torno da ideia de contracultura, acabaram por valorizar a revista e garantiram sempre entrevistas exclusivas com os principais astros do rock. Isso construiu credibilidade para *Rolling Stone* ao longo dos anos, transformando o periódico em referência no universo do rock e da música pop.

Em texto introdutório de um livro de entrevistas recolhidas de *Rolling Stone*, o próprio Wenner reconstrói aspectos da memória da revista, afirmando qual o perfil desejado, os seus objetivos e linha editorial, segundo ele: “A *Rolling Stone* era diferente (...) devotos não apenas do *rock and roll*, mas à cultura política que se encontrava ao redor da música, que a formava e que era formada por ela”. Ele aponta que os principais pontos do eixo programático da publicação estão em sincronia com a aurora da contracultura nos Estados Unidos:

Já do início, nossos assuntos eram exploratórios, abordando coisas pela primeira vez. E nós também estávamos explorando junto deles, encontrando um novo território jornalístico conforme caminhávamos. Éramos famintos por informação, por histórias sobre como a música e a cultura que amávamos tomou forma, e quem eram essas pessoas que as faziam. Queríamos revelações e nós as conseguimos (WENNER, 2008, p. 10 - 11).

Estas palavras são importantes para identificar *Rolling Stone*, o contexto em que foi criada, e o perfil de revista desejado. Estas colocações de Jann Wenner produzem uma autoimagem da revista segundo o seu próprio fundador. O perfil desejado por Wenner é o de politizar as questões cotidianas e comportamentais do

---

<sup>29</sup> Rebee Garofalo e Steve Chapple afirmam que, em 1970, Jann Wenner investiu dinheiro em uma edição londrina de *Rolling Stone* que nunca saiu do papel, devido a seus altos custos. Tal publicação tinha a parceria de Mick Jagger, mas acabou não decolando (1988, p. 219). Em 1969, a *Rolling Stone* foi publicada como encarte da revista *Go-Set* na Austrália, e a partir de 1972, uma versão foi republicada no país.

universo de seu leitor, jovem e cosmopolita, que flerta com a contracultura e com valores e posicionamentos mais alternativos. Por outro lado, pretende retratar os artistas e sua música de uma maneira mais próxima, sem a distância das gerações, que está presente no jornalismo musical em geral, quando autores mais velhos vão escrever sobre a música jovem.

Segundo Paul Friedlander, em seu livro *Rock and Roll: Uma História Social*, a *Rolling Stone* nasce com o intuito de aproximar o leitor dos artistas, não como uma revista de fã, mas sim uma publicação que sintonize o universo da música com o comportamento. O intuito da revista é o de atrair fãs de rock, mas explorar aspectos mais humanos e cotidianos. *Rolling Stone*, em suas páginas, publicava as novidades sobre a indústria e artistas, resenhas de shows e de discos, e artigos profundos e entrevistas. “O pop/rock estava se institucionalizando e, em reconhecimento a este fato, a *Rolling Stone* alcançou sucesso e começou seu império editorial” (FRIEDLANDER, 2004, p. 282).

Este último aspecto – o sucesso editorial de *Rolling Stone* – ressaltado por Friedlander e comentado por Garofalo e Chaplle, está em sincronia com a emergência de um novo estilo de pop/rock, que naquele momento está sendo institucionalizado, tornando-se lucrativo para a indústria fonográfica e desenvolvendo-se em consonância com uma marcante movimentação da juventude e divulgação das ideias vinculadas à contracultura.

Em meados da década de sessenta, o êxito musical dos Beatles nos Estados Unidos foi seguido, em menor escala, por outros grupos britânicos, como The Rolling Stones, Dave Clark Five, The Hollies, The Animals, Yardbirds, e Garry and the Pacemakers<sup>30</sup>; e, já próximo ao fim da década de sessenta, outros vão agregar-se: uma segunda geração do rock britânico, com Cream e Led Zeppelin, e ainda o guitarrista Jimi Hendrix, norte americano, mas que fez carreira na Inglaterra. Ao mesmo tempo, os autores observam a criação de uma nova música nos Estados Unidos com Bob Dylan<sup>31</sup>, que se afasta do folk tradicional para “entrar no rock e

<sup>30</sup> Em 1964 os Beatles são lançados nos Estados Unidos, “com sua variedade de rock clássico combinado com toques de pop e rockabilly”; a chegada e o sucesso comercial dos Beatles e de outras bandas britânicas nos Estados Unidos foi chamado de “invasão inglesa” (FRIEDLANDER, 1996, p. 24).

<sup>31</sup> O sucesso das bandas da “invasão inglesa” contribuiu para que os jovens cantores de folk americano, como Bob Dylan e outros, “se eletrificassem”, somando o poder do rock às letras ‘sérias’ e aos acordes de violões acústicos. Alguns mudariam pra Los Angeles e para o cenário folk-rock dos Birds, Buffalo Springfield e outros, e muitos acabaram em San Francisco como parte de uma nascente comunidade contracultural musical” (FRIEDLANDER, 1996, p. 24).

juntava guitarras elétricas e um conjunto de suporte”. O novo estilo de Dylan “rapidamente foi rotulado de folk rock”, aumentou o seu público e “deu-lhe o seu primeiro verdadeiro êxito comercial, *Bringing It All Back Home*, o seu quinto álbum, (...) um dos mais vendidos em 1965”. Seguindo o caminho de Dylan em direção ao folk rock, ocorre uma movimentação de alguns grupos na costa oeste norte-americana, entre eles o conjunto The Byrds, que foi o mais bem sucedido comercialmente, e que abre espaço para outras bandas de Los Angeles como Buffalo Springfield, The Mamas and the Papas, The Doors (destes, o grupo mais eletrificado). Os grupos de São Francisco – “centro mais evoluído da nova música” – , Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, Quicksilver Message Service, The Grateful Dead e Country Joe and The Fish, também ganharam espaço a reboque desta movimentação. Dessas bandas, o Jefferson Airplane foi “comercialmente, o principal conjunto (...), mas os Grateful Dead reuniam todos os elementos da cena de São Francisco e vieram a simbolizá-la aos olhos do exterior” (CHAPPLE, GAROFALO, 1989, p. 107 – 108).

Ao longo da década de 1960, mudanças marcantes ocorrerão “tanto na música popular quanto na própria sociedade”. Em relação à produção musical, a “experimentação realizada pelos Beatles e outros grupos da invasão inglesa ajudou a redefinir a natureza da música do rock, das letras e da cultura que a cercava”. Fronteiras musicais foram alargadas e incluíram instrumentos exóticos, como a cítara indiana, e a grande inovação da época foi a valorização da guitarra; e as improvisações e solos se tornam o “ponto central, significando qualidade para muitas bandas novas”. Artistas como o guitarrista Eric Clapton (com a banda Cream) e Jimi Hendrix (com Experience) promoveram longas *jams sessions* durante os seus shows, aos quais uma parte do público “ia somente para escutar os ‘Deuses da guitarra’ tocarem seus instrumentos”. Estes elementos levaram ao “desenvolvimento do hard rock e seu representante de maior sucesso comercial, o Led Zeppelin”, com sua música eletrificada (FRIEDLANDER, 1996, p. 24 - 25).

O próprio contexto que circunda a fundação da revista *Rolling Stone* aponta para a valorização das opiniões e perspectivas dos jovens, que demarcaram o seu território através das artes, do comportamento e também da música. A afirmação do rock e a sua institucionalização deve ser compreendida sob a luz desse processo.

---

E, nesse sentido, é importante observarmos que alguns dos eventos que ajudaram a criar alguns dos cânones do rock ocorreram neste momento, como o início dos festivais ao ar livre, em que várias bandas tocavam por horas para multidões de jovens, que, vindos de diversas partes, encontravam nestes festivais uma espécie de território livre. Os mais marcantes e iniciadores desta prática e tipo de evento foram o Monterey Pop Festival, em 1967; depois, o Woodstock, em 1969; e o Festival da Ilha de Wight (na Inglaterra, em 1970).

Ainda em 1967, em julho, é realizado o Monterey Pop Festival, com um público de mais de 30.000 pessoas e considerado o primeiro grande festival de rock. Foi produzido por Lou Adlen, John Philips (do grupo The Mamas and The Papas) e o publicitário Derek Taylor – chamados por Chapple e Garofalo de “figuras-chave” da cena musical de Los Angeles. O festival ofereceu destaque para os grupos de São Francisco, além de Jimi Hendrix e The Who, artistas de destaque na cena inglesa daquele momento. Monterey “centrou as atenções nacionais em São Francisco”; as revistas *Time* e *Newsweek* publicaram “artigos sobre ‘hippies’ e, nesse verão, desabaram na cidade milhares e milhares de ‘filhos do amor’”. E, por outro lado, as possibilidades de negócios para a indústria fonográfica, frente ao entusiasmo dos jovens, “começaram a ser notadas pelos diretores das empresas de disco”. Assim, o festival de Monterey atrai “vários diretores, que recomendam que se fechasse contrato com diversos grupos”; a Columbia, com Janis Joplin; a RCA contrata Jefferson Airplane e Vanguard Country Joe and the Fish; a Warner Brothers convida o Grateful Dead; e, depois, “o circuito de clubes underground transformou-se numa importante via de promoção para as actuações que raramente eram ouvidas na rádio” (CHAPPLE, GAROFALO; 1989, p. 110 e 112).

Esta movimentação fez da costa oeste dos Estados Unidos, junto com outros poucos centros urbanos como Nova Iorque e Chicago, um ponto de referência quanto à produção desta “nova música de rock’n’roll para a classe média, derivada do folk e do rock inicial”. Essa nova produção musical torna-se “indispensável da nova cultura jovem, que recusava padrões consumistas e carreiristas da pequena burguesia norte-americana em benefício de modos de vida mais livres, ligados às formas de vida comunitária e ao uso de drogas estimulantes” (CHAPPLE, GAROFALO, 1989, p. 108). A “nova música fortaleceu-se” em casas de espetáculos, como o Fillmore em São Francisco, na Califórnia, sendo também

difundida nas estações de rádio voltadas para o rock, e em apresentações gratuitas e concertos ao ar livre em locais públicos, na Haight Street, em São Francisco. Em 1967, os conjuntos da cena de São Francisco atingiram maior notoriedade e atenção nos Estados Unidos, e sua música ganha uma forma mais definida (CHAPPLE, GAROFALO, 1989, p. 110).

Esta movimentação toma relevo e Paul Friedlander afirma que, no princípio da década de 1970, “a maior parte da criatividade melódica que caracterizara a era de ouro do pop/rock estava dissipada (...) grupos desmembravam-se e aconteciam mudanças de estilo”. Além de mudanças musicais, o cenário pop/rock do período vai assistir à consolidação da indústria musical, que “se expandia rapidamente em tamanho e poder”. As vendas de discos atingem a marca de dois bilhões em 1973 (em 1967, é atingida pela primeira vez a marca de um bilhão e, em 1978, as vendas atingiram a marca de quatro bilhões) levando a venda de discos e fitas a tornarem-se um dos principais ramos da indústria do entretenimento. “A música pop tinha finalmente alcançado o patamar de grande negócio”, com os lucros aumentando e “chegando aos 25 por cento anuais”. E, por conta desses “monstruosos lucros a serem ganhos”, as grandes empresas fonográficas da indústria musical “começaram a engolir as pequenas empresas ao mesmo tempo que alimentavam as corporações”. No ano de 1973, a Warner Bros./ Reprise, Elektra/ Asylum e Atlantic/ Atco – que deram origem ao acrônimo WEA – e outras gravadoras subsidiárias coligadas “foram reunidas sob o guarda-chuva corporativo da Kinney Corporation (...)” (FRIEDLANDER, 2004, p. 328).

Os vários eventos ocorridos na segunda metade da década de sessenta, em sincronia com a movimentação e organização de jovens nos Estados Unidos em torno do questionamento do próprio modo de vida americano, estão relacionados à fundação da revista *Rolling Stone*. Assim, os elementos constituintes do repertório da contracultura e seus marcos e ícones representativos, como a rebeldia e o ativismo, estarão presentes no caldeirão do contexto da fundação de *Rolling Stone* nos Estados Unidos. Também observamos que o período é marcante quanto à constituição de um mercado fonográfico voltado para a música jovem, notadamente o rock, em que ocorre um processo de reorganização do mercado fonográfico e o estabelecimento de grandes conglomerados empresariais para a comercialização dessa produção musical em escala mundial.

Steve Chapple e Reebee Garofallo afirmam que a *Rolling Stone* é a “mais importante de todas as revistas-jornais que vieram dos anos 60, e o órgão proeminente da ‘nova’ indústria hippie de discos (...)”; os autores qualificam *Rolling Stone* como uma publicação comercial e vinculada às atividades promocionais da música jovem. Para os autores, Wenner, como fundador e editor da publicação, “nunca teve problemas de identidade com a sua revista, a qual tem sido comercial desde o primeiro dia e, ao longo dos anos, tem continuado a trabalhar intimamente” com a indústria de discos e gravações musicais, e também com empresas que produzem aparelhos para a reprodução de som (1988, p. 217).

Ao observarmos estes aspectos apontados pela dupla<sup>32</sup>, podemos entender que a *Rolling Stone* é uma importante referência de revista e de jornalismo voltado para música e comportamento, abrindo espaço para novos autores, publicando textos que se tornaram referência, e conquistando credibilidade, tornando-se “uma revista de autoridade no seio da indústria”; constituindo-se como um ícone da cultura pop e a música rock ao longo de sua trajetória histórica.

Mesmo que a visão de Garofallo e Chapple sobre *Rolling Stone* e Jann Wenner seja ácida, identificando a revista como uma publicação de viés comercial e não uma publicação *underground*, a *Rolling Stone*, ao longo de sua existência, cria, ou ajuda a criar uma forma comercial da cultura underground, de maneira a contribuir com a indústria fonográfica na vendagem de discos, e de todos os subprodutos alimentados pela indústria fonográfica. Se esta é uma crítica específica a *Rolling Stone*, segundo os autores, de certa maneira toda a indústria fonográfica corrobora com esse quadro de transformação da arte em mercadoria.

### 1.3 A revista e os colaboradores

Segundo Maria Del Carmen Grillo em *El estudio de revistas como objeto historiográfico para La historia de las redes intelectuales*, ao tratarmos dos periódicos e das formas de caracterização de uma fonte periódica, devemos observar que existe uma forte relação entre as publicações e os autores que a publicam. Estes aspectos

---

<sup>32</sup> A leitura construída por Rebee Garofalo e Steve Chapple aponta *Rolling Stone* como um periódico voltado para a produção da indústria fonográfica: discos, aparelhos, tendências e modismos musicais; assim, mais que divulgar informações e divulgar a atuação das bandas, no visão dos autores objetivo da revista é promover o consumo de produtos direcionados aos jovens.

são revelados no teor dos textos, e abrem questões que nos ajudam a delinear com contornos mais específicos a publicação estudada. Assim, podemos localizar em um jornal ou revista, a formação de uma rede de intelectuais, que utiliza o veículo para divulgar os assuntos e os temas debatidos, defendendo causas e abraçando ideologias (2010, p. 5).

Em *Rolling Stone*, este corpo de colaboradores<sup>33</sup> pode ser caracterizado por um grupo de jovens jornalistas, escritores e artistas que produzem textos comprometidos com a divulgação do trabalho de artistas identificados com a MPB, como também para o rock produzido dentro e fora do país. A *Rolling Stone* vai falar de seu tempo e tratar dos acontecimentos que marcaram a música direcionada à juventude. Os autores publicam textos<sup>34</sup> que abordam a produção musical a partir de um olhar cosmopolita e mundializado, em que o rock e o pop não são presenças exóticas ou estranhas, mas sim prontamente incorporados ao repertório de referências.

Ao abordar *Rolling Stone* como objeto e fonte histórica, é necessário levar em consideração que o presente da revista é fundamental em sua produção, e que ele revela as escolhas e possibilidades daqueles que a publicam. Assim, cabe ao historiador procurar entender a publicação em sua dimensão cotidiana e cronológica. Os textos nos remetem ao contexto de sua produção, e suas matérias seguem os assuntos e as dimensões dos eventos ocorridos ao longo do período de publicação: a publicação repercute no presente do tempo vivido.

Os autores que foram publicados pela *Rolling Stone* deixaram suas marcas no periódico: críticos musicais, jornalistas e músicos revelaram suas escutas e suas impressões acerca de variados temas, apontando elementos de aproximação entre a música brasileira e o rock. Cobrindo todo o presente vivido do final de 1971 ao início de 1973, com os lançamentos de álbuns fonográficos, acontecimento de shows e festivais, e a presença de eventos que marcaram o período. A revista mapeia esse cenário no momento de sua constituição, no calor das horas.

---

<sup>33</sup> Maria del Carmen Grillo afirma que é necessário um mapeamento do corpo de colaboradores e membros da equipe do periódico, que engloba vários profissionais, tais como: redatores, ilustradores, fotógrafos, correspondentes, colaboradores especiais e tradutores (2010, p. 15).

<sup>34</sup> Segundo Grillo, estes discursos e ideias veiculadas nos periódicos se entranham nas outras fontes da cultura impressa, como nos livros, através das suas republicações em coletâneas e antologias (2010, p. 5).

O corpo editorial é formado por Luiz Carlos Maciel como editor e Ezequiel Neves<sup>35</sup> é o redator. Joel Macedo, que atua durante boa parte da existência da publicação como correspondente no exterior, a partir de dezembro de 1972 será o responsável pelo departamento de jornalismo. A então estudante de jornalismo Ana Maria Bahiana é a assistente do editor, e Lapi tem as funções de diretor de arte e ilustrador. O jornalista Okky de Souza, recém-chegado de uma temporada na Inglaterra, fazia a tradução dos textos de autores estrangeiros publicados em *Rolling Stone*. Jefferson “Dropê” Tomassi faz o papel de repórter volante, além de ajudar na distribuição da revista e venda nas ruas, bem como na realização de serviços operacionais. Depois de trabalhar na distribuição do periódico nas ruas, Tomassi produzirá também uma coluna na revista, a *Free Press*, que tecerá comentários sobre publicações identificadas com a contracultura em atividade neste momento no país.

Segundo Patrícia Barros, Jefferson “Dropê” Tomassi originalmente distribuía a revista em pontos estratégicos, especificamente no Posto 9 em Ipanema, que, naquele período, era conhecido como “as dunas da Gal”. Também procurava lugares de movimentação jovem como shows e pontos de encontro. Com o passar do tempo, foram aumentados os números de distribuidores de *Rolling Stone*, em um trabalho de venda corpo a corpo que se intensificava (BARROS, 2007, p. 94).

A este processo de formação do grupo inicial, podemos acrescentar ainda outra lista extensa, volátil e oscilante de colaboradores, que contava com Tárík de Souza, José Emílio Rondeau, Jamari França, Maurício Kubrusly, Álvaro Cardoso Gomes, Walda Menezes, Carlos Gouveia, Therezinha Russo, Cláudio Lysas, Fernando Lemos, Carlos Alberto Sion, Théo P. Drummond, Affonso Seabra, Ibanez Filho, Peninha Schmidt, Ademir Lemos e Marinaldo Guimarães; como também artistas e escritores como Capinam, Paulo Coelho, José Simão, Odete Lara, Chacal, Hélio Oiticica e Antônio Bivar; e, ainda, músicos como Gabriel O’Meara, Jorge Mautner, Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix. Esta longa lista indica uma aproximação da

---

<sup>35</sup> Depois de *Rolling Stone*, Ezequiel Neves, trabalhará em outros periódicos especializados, jornais e revistas. Ao longo de sua trajetória assina muitas de suas colunas como Zeca Jagger – um pseudônimo que demonstra seu apreço e admiração pelo vocalista da banda inglesa The Rolling Stones, Mick Jagger; ou ainda utiliza-se de outro pseudônimo, Angela Dust, em que encarna uma colunista de rock internacional sediada em Nova Iorque; na verdade, o nome se refere a uma droga sintética utilizada na década de setenta. Ezequiel Neves tem também participação como produtor musical na gravadora Som Livre, na década de oitenta, e trabalha com bandas como o Made in Brazil, Barão Vermelho e Cazusa, atuando ainda como compositor e letrista.

revista com os artífices da cena cultural e musical brasileira do princípio da década de 1970<sup>36</sup>.

Essa lista de colaboradores<sup>37</sup> aponta também para um diferencial quanto à proximidade com a revista e a constância nas colaborações; figuras como Gabriel O'Meara e Carlos Alberto Sion se destacam quanto à quantidade de textos publicados. Artistas como Jorge Mautner, Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix ganham muito espaço em dois sentidos, ao longo das edições de *Rolling Stone*: como músicos e colaboradores. Atributos que nos levam a considerar Mautner e os membros do trio Sá, Rodrix & Guarabyra personalidades de destaque no universo do periódico.

Mautner, como músico, tem sua carreira noticiada pela revista, como as participações em eventos, programas de televisão e no lançamento de seu primeiro álbum, *Para Iluminar a Cidade* pela Phonogram, que foi noticiado pela *Rolling Stone*. Mas Jorge Mautner se torna também um importante colaborador, escrevendo resenhas e perfis sobre músicos e artistas no período, como também artigos de temáticas comportamentais<sup>38</sup>. Na edição número um, é publicado o texto “Cabelo”, de Mautner, em que o autor aponta a identidade entre a juventude de todo mundo, identificada exatamente pelos cabelos compridos, propondo também essa identificação com o leitor da revista, “(...). Quem lê *Rolling Stone* sabe que o que eu digo é a alma e a base desta revista”, exatamente por que a “música pop, o rock, os blues, o jazz, e o samba, e tudo o que é nossa verdadeira alma e conteúdo”, e afirma Mautner que a nossa “mensagem verdadeira, é negra, e nós os brancos de cabelos comprido somos os brancos que somos negros” (MAUTNER, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p.10-11).

<sup>36</sup> No expediente da publicação, impresso na contracapa dos exemplares de *Rolling Stone*, constam os nomes: Luiz Carlos Maciel – editor responsável; Anna Maria Lobo – assistente do editor responsável; direção de produção – Maurício Glatt; Redação: Ezequiel Neves, Monica Hirst, Marilene Alves da Silva, Themira de Oliveira Brito e Carlos Gouvêia (SP). Fotografias de Geraldo Melo. Quanto à direção editorial de *Rolling Stone*, teremos, para toda a sua curta existência, Luiz Carlos Maciel como editor, e Ezequiel Neves como redator. A manutenção da dupla editor e redator é importante, e os dois escolham juntos o que deveria ser publicado nas páginas da revista.

<sup>37</sup> É muito difícil precisar as relações econômicas entre a *Rolling Stone* e o corpo de colaboradores. Assim, não podemos precisar se as matérias eram pagas ou se as colaborações eram apenas voluntárias, funcionando apenas como contribuições intelectuais.

<sup>38</sup> Entre os textos produzidos por Jorge Mautner temos: Cabelo (RS 01 – 01 de fevereiro de 1972), Caetano Veloso (RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972), Roberto Carlos (RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972), Gilberto Gil (RS 04 – Rio, 21 de março de 1972), Caretano – entrevista transcrita de Caetano Veloso a Jorge Mautner (RS 07 - Rio, 02 de maio de 1972), resenha do livro *Me Segura que eu vou dar um troço* de Wally Salomão (RS 14 – 01 de agosto de 1972), A Negritude das Américas (RS 27 – 31 de outubro de 1972), Luis Melodia – o gato eletrônico (RS 32 – 05 de dezembro de 1972).

Em relação aos aspectos do conteúdo publicado em *Rolling Stone*, podemos identificar *O Toque* como a coluna mais constante da publicação, que está presente ao longo de todo período de edição da revista, sendo sempre assinada por Ezequiel Neves. Podemos entender *O Toque* como um verdadeiro editorial musical de *Rolling Stone* e, em suas páginas, podemos ler um texto recheado pelo tom passional de seu autor, sempre abordando os últimos lançamentos de álbuns fonográficos internacionais e depois brasileiros, funcionando como o termômetro da revista. Ezequiel Neves também é o responsável pela seção *Notas Ligadas*, que aborda, em breves notas, os acontecimentos passados e futuros, tendências momentâneas, informes gerais e notícias breves.

Segundo Cassiano Francisco Scherner de Oliveira, em seu trabalho *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972 – 1973) à Bizz (1985 – 2001)*<sup>39</sup>, Ezequiel Neves, em seus textos, “catalisou a sua inquietação” e “deixava transparecer as suas principais características: irreverência e sarcasmo”. Utilizando-se desses aspectos, Ezequiel Neves vai, ao longo de seus artigos, produzir uma série de informações que, entre outros assuntos, irá “explicitar o amadorismo” dos departamentos de divulgação das gravadoras, e aponta com sagacidade as deficiências do sistema de divulgação da indústria fonográfica brasileira, bem como as dificuldades de músicos estreados e grupos e artistas ligados ao rock para conseguir lançar os seus discos (2011, p. 83).

A coluna *O Toque* tem como característica marcante os lançamentos e as políticas de lançamentos das gravadoras no período. Já nas *Notas Ligadas*, muitos eventos serão anunciados, de maneira que podemos traçar um determinado circuito de shows e apresentações que eram noticiadas por meio dessas breves e rápidas intervenções, que cobriam as partes laterais de *Rolling Stone*, e muitas vezes ocupavam bordas de páginas seguidas. Em alguns dos casos, os eventos têm o seu anúncio em *Notas Ligadas*, e são depois cobertos pela própria coluna *O Toque*, do mesmo Ezequiel Neves.

Os textos de *Notas Ligadas* poderiam anunciar o lançamento de um álbum, como, por exemplo: “Rita Lee, a garota dos Mutantes, já está com seu segundo LP como solista, pronto. O disco foi produzido pelo mutante Arnaldo e Serpa lançado em 10 de junho pela Phillips”. Eles também anunciavam

---

<sup>39</sup> Trabalho de doutorado na área de Comunicação, pela PUCRS.

particularidades, como uma viagem de Jorge Mautner para os Estados Unidos, ou que Tom Jobim assina contrato com a Phillips, além dos lançamentos das gravadoras, de maneira ágil e rápida (Notas Ligadas, RS 13 – Rio, 18 de julho de 1972, p.06-07).

Joel Macedo assina a coluna *Na estrada*, que está relacionada às viagens e visitas a países estrangeiros, onde são descritos o comportamento da juventude do lugar. No início de sua trajetória na revista suas colaborações não têm uma periodicidade muito rígida, pois Macedo estava sempre em trânsito, dedicando-se, na maioria das vezes, a assuntos relacionados à contracultura, e eventualmente a cobertura de espetáculos de rock.

A partir de dezembro de 1972, com as mudanças na organização de *Rolling Stone*, Joel Macedo é designado por Maciel para a função de chefe do departamento de reportagem da revista. Isso é feito exatamente para produzir um acompanhamento da produção musical brasileira de maneira mais sistemática e frutífera, já que, ao longo da publicação, muitos dos textos que tratam do tema são oriundos de colaborações.

A coluna *Free Press*, que cobre eventos, periódicos e manifestações da imprensa vinculada aos preceitos e referenciais da contracultura, é de autoria de Jeferson “Dropê” Tomassi. Ao longo das edições da coluna, são apresentadas diversas publicações que tinham o caráter contracultural e tratavam de temas semelhantes à *Rolling Stone*.

Em texto publicado na coluna *Free Press*, Luiz Carlos Maciel produz uma ácida crítica à imprensa e apresenta, ao longo da revista *Rolling Stone*, uma série de opiniões. Utilizando-se de uma linguagem de fresta proclama elementos que nos fazem intuir um controle institucional sobre a imprensa por meio da censura. Na edição número 32, de dezembro de 1972, na coluna *Free Press*, que era destinada exatamente a divulgar as redes de informações alternativas, Maciel escreve:

A função da imprensa brasileira hoje é a mesma da imprensa brasileira em todos os lugares e em todos os tempos: distrair, servir de passatempo, divertir o leitor com histórias fantásticas que, naturalmente, jamais aconteceram e que são tão fascinantes porque guardam certo laço, embora remoto, com a realidade acontecida. Histórias que assustam os leitores com mil perigos iminentes de tragédias que ninguém previu; que o enganam com falsas perspectivas para o futuro que não existem e que finalmente, o matam de rir com o absurdo obstinado da existência. Imprensa é o espelho do caótico e retorcido de coisa nenhuma. Qualquer pessoa atenta que lê os jornais perceberá isso – e os que discordarem, na minha opinião apenas

sonharam. A função da imprensa no Brasil portanto, é nos entupir de fantasia. Não vejo como isso possa ser diferente (MACIEL, RS 32 - Rio, 05 de dezembro de 1972, p.10).

Muito tempo depois, em suas memórias, *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*, Luiz Carlos Maciel retoma o assunto, e descreve a importância das publicações que, naquele momento, tinham como função demarcar uma visão diferenciada da mídia em geral. Maciel afirma que a imprensa contracultural “era a base mais enérgica e eficiente do movimento da contracultura, e floresceu muito em quase todo o mundo ocidental”. Afirma que o período vivenciou uma “profusão de jornais, revistas e tabloides”, que desencadeava renovações constantes, e que “a cada momento surgia algo novo na imprensa alternativa planetária”. Para o editor de *Rolling Stone*, estas publicações tinham como característica a originalidade, pois eram “muito diferente da imprensa vigente; enxergavam a realidade com outros olhos”. Estas publicações tinham como “intuito central comum (...) combater o poder absoluto da mídia”. A motivação mais forte destas publicações “era deixar claro que o que sai nos jornais e na televisão não é necessariamente – como quase todo mundo acha hoje em dia, por exemplo – o reflexo imparcial de uma realidade objetiva mas sim, uma ficção inescrupulosa a serviço de interesses determinados”. Essa mídia paralela era basicamente representada pela imprensa escrita (MACIEL, 1996, p. 248-249).

Formador de opinião, Luiz Carlos Maciel, como editor de *Rolling Stone*, alimentava a revista com elementos questionadores, e que divulgavam as posições contraculturais, valorizando um discurso que buscava um olhar distinto e paralelo ao tradicional e ao estabelecido. Desta maneira, podemos identificar em *Rolling Stone* um posicionamento desviante. Não podemos caracterizá-la como um dos principais expoentes da imprensa paralela, como também não seria preciso identificar a revista com publicações ligadas aos grandes grupos editoriais do país. Também não podemos esquecer que, inicialmente, a revista é uma republicação de um periódico estadunidense, e que esta filiação tem um significado. Mas mesmo assim, o que caracteriza a revista é estar em um entre-lugar, pois não é absolutamente uma republicação oficial, como também não é plena e puramente uma publicação *underground*, e muito menos uma revista ancorada em um amplo aparato editorial.

Assim como a natureza de *Rolling Stone* tem os seus principais ingredientes identificados com a movimentação em torno da contracultura estadunidense; a música, que é destaque na publicação, também está em sintonia com esse posicionamento. E a música é o elemento-chave para compreendermos a atuação do periódico; assim, essas referências à contracultura estadunidense são elementos marcantes na revista, e levam à eleição de um repertório em compatibilidade com essa mesma natureza, motivando escolhas e guiando a atuação da revista.

Entre o repertório escolhido, podemos destacar que algumas colunas que atingiram maior assiduidade e regularidade foram produzidas por articulistas brasileiros. Entre elas, as colunas *Folk, Soul, e Blues*, que possuem o mesmo formato e informam sobre a história e os principais nomes desses gêneros musicais estadunidenses. São assinadas, pelo músico Gabriel O' Meara. Aqui, cabe um destaque a seus artigos, pois Gabriel O' Meara participa como colaborador da revista de maneira ativa, expressiva e volumosa, com textos que abordam o passado dos gêneros que serviram de influência para o rock. Suas colunas que tratam, peculiarmente, do tempo passado, descrevem as origens do folk, blues e soul, bem como os selos e gravadoras que deram espaço à gravação desses gêneros, de modo a quase não abordar temas e artistas contemporâneos que comumente figuram em *Rolling Stone*.

Os *Artigos de Capa* costumam comentar acontecimentos marcantes, destacam lançamentos e eventos, e são quase sempre assinadas, ou então se remetem aos artigos publicados pelo periódico estadunidense. Muitos deles elegem personalidades musicais ou da contracultura que estão em destaque no momento. Esses artigos geralmente se desenvolvem em várias páginas e podem abordar desde o rock no Brasil, como tratar da trajetória de artistas que ainda têm sua discografia inédita no país, ou ainda, tratar de temas comportamentais ou relacionados à contracultura.

Também temos de destacar a seção Discos e *Rolling Stone Indica*<sup>40</sup>, que apresentam uma grande quantidade de resenhas dos álbuns fonográficos lançados

---

<sup>40</sup> A coluna *Rolling Stone Indica* é marcada pelas traduções de resenhas de discos editadas na *Rolling Stone* norte-americana. Quando olhamos as resenhas de álbuns lançados na referida coluna, observamos que poucos textos abordam as bandas e artistas brasileiros; em sua maioria, as resenhas são artigos traduzidos e republicados; alguns autores: Ralph Glayson, Mike Atkins, até de Hunter Thompson.

nos anos de 1971 e 1972. Cabe, como ressalva, que a esmagadora maioria dos LPs citados é de artistas e grupos estrangeiros, e provenientes de artigos originais da *Rolling Stone* norte-americana traduzidos para o português.

Uma das seções mais ricas e interessantes de *Rolling Stone* era exatamente a parte da revista em que havia um espaço destinado aos leitores. *Correspondência, Consultório Sentimental, Recado do Leitor, Classificados de Graça e Cartas*. Essas seções são destinadas à interação com o público leitor. Elas possuem um grande espaço na revista, que vai se avolumando ao longo da publicação, e se estendem por muitas páginas do periódico.

Se, de um lado, o universo jovem era mapeado pelo periódico, a revista também se prestava a dar suporte a uma rede de informações e à interação com os seus leitores, constituindo-se como uma de suas características marcantes. Isso se dava, sobretudo, na abertura para os próprios participarem, enviando contribuições, além dos comentários e das cartas.

Essa foi uma das estratégias de seu editor, Luiz Carlos Maciel, para fazer com que a publicação circulasse. Esse dado é importante, pois, na fase derradeira de *Rolling Stone*, depois da edição 33, de dezembro de 1972, os leitores serão incentivados a escrever artigos originais sobre música para a revista, que abrirá ainda mais espaço para os leitores, publicando uma grande quantidade de textos.

Este assunto é recuperado por Roberto Moura, no artigo “Música e imprensa, uma equação impossível?”, publicado no *Jornal de Música* de 1975<sup>41</sup>. No texto de Roberto Moura, estão presentes falas de Luiz Carlos Maciel afirmando que a “*Rolling Stone* brasileira era outro mundo e só no *Pasquim* eu vi a mesma intimidade do jornal com os leitores. Era possível perceber isso pelas cartas, pelo volume e pelos assuntos que abordavam” (MOURA, 1975, p. 1 e 2).

Essa característica marcante, já apontada por Maciel, é referendada nas palavras de Ana Maria Bahiana: “Através do amplo espaço dado aos seus leitores – em cartas, classificados da seção ‘Recado do leitor’ – a revista (...) de fato servia de traço de união para uma geração que buscava alternativas (...)” (BAHIANA, 2006A, p. 84).

---

<sup>41</sup> O texto trata das revistas *Rolling Stone*, *Circo* e *Arranjo* e as suas trajetórias no mercado de publicações especializadas em música e Roberto Moura apresenta a situação em meados da década de setenta de maneira pessimista, e observa o perecimento precoce dessas publicações como *Rolling Stone*, ou ainda a situação das revistas *Circo* e *Arranjo* que não saíram da condição de projeto.

Patrícia Barros tem uma leitura interessante, que mostra que as seções em que existe a participação dos leitores traduzem-se como “um termômetro da aceitação” de *Rolling Stone*, pois a maioria dos leitores que escreviam para a redação do periódico eram favoráveis aos conteúdos veiculados. Porém, existiam também polêmicas de “cunho nacionalista”, em que as matérias que se referiam ao rock e aos grupos e artistas estrangeiros eram vistas negativamente por alguns leitores, identificando a revista como um organismo contaminado pelas influências culturais norte-americanas e europeias, via rock e contracultura (BARROS, 2007, p. 90 – 91).

Mesmo não mantendo um desenho rígido com seções bem definidas, a *Rolling Stone*, em boa parte de seus números, apresentava um espaço em que eram divulgados equipamentos e aparelhagem de som. A coluna *Plug* era escrita por Peninha Schmidt, e abordava o uso de equipamentos e aparelhagem de som profissionais, bem como instrumentos musicais e acessórios como amplificadores, ou sintetizadores, baixos, mesas de som de oito canais, equipamentos para shows, além do universo da produção musical profissional. A coluna *Music Shop* dedicava-se especialmente a instrumentos de percussão e baterias. Assinados por Guerra, os textos apresentavam os modelos e tipos de instrumentos nacionais e importados. A coluna *Som*, de Theo Drummond, apresentava as inovações para o uso doméstico da aparelhagem de som, as últimas inovações em matéria de vitrolas e amplificadores, som estereofônico, caixas de som e as mídias, como discos de vinil e fitas cassete.

É possível afirmar que *Rolling Stone* abordava assuntos variados, mas que orbitavam à volta do mundo do entretenimento e comportamento da juventude, atrelados ao universo eclético da contracultura e da música. Notícias sobre atualidades, humor e quadrinhos adultos marcavam as páginas do periódico.

#### **1.4 As versões sobre *Rolling Stone* – O passado como território em disputa**

Luiz Carlos Maciel escreve em suas memórias, *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*<sup>42</sup>, que 1971 “foi o ano em que, pode-se dizer, me engajei na contracultura – como teórico naturalmente”(1996, p. 247), e complementa:

---

<sup>42</sup> Em seu livro, Maciel traça perfis biográficos que se entrelaçam com a sua vida, abordando as trajetórias de Caetano Veloso, Glauber Rocha e José Celso Martinez Corrêa; em seu texto existe uma valorização da experiência tropicalista para a modernização da linguagem artística no Brasil. O

[...] a imprensa alternativa, entre nós estava apenas começando. No final de 1971, fui procurado por um jovem inglês, Mick Killingbeck, que havia vindo ao Brasil para trabalhar como físico nuclear, mas amava mesmo era rock and roll. Estava conseguindo os direitos da revista *Rolling Stone*, o maior sucesso nos EUA no gênero, para editá-la aqui. Me escolheu (provavelmente porque eu era jornalista conhecido mais ligado a assuntos roqueiros e contraculturais) e então passei a ser editor da *Rolling Stone* no Brasil (MACIEL, 1996, p. 247 – 248).

Luiz Carlos Maciel foi um dos divulgadores de primeira hora da contracultura no Brasil; desde 1969 tratava do tema em sua coluna *Underground* de *O Pasquim*. Vale dizer que estes projetos de uma imprensa paralela aos grandes sistemas de comunicação estão vinculados a um contexto ditatorial, de vigilância institucionalizada em que a contracultura e as suas informações vão circular no país. Mas também estão em sintonia com a movimentação de jovens por todo o mundo em torno da contracultura.

Os aspectos recuperados pelo exercício de memória de Luiz Carlos Maciel, editor de *Rolling Stone*, apontam para alguns poucos elementos sobre a fundação da revista. O primeiro ponto sinaliza para Mick Killingbeck, admirador profundo do rock e que “estava conseguindo os direitos” de republicação de *Rolling Stone* no Brasil. Também comenta que sua escolha como editor da revista se deu por ser o jornalista mais identificado com o rock e a contracultura em atividade no país naquele momento.

Maciel escreve que Mick Killingbeck alugou, como sede para a *Rolling Stone*, um antigo sobrado na Rua Visconde de Caravelas, em Botafogo no Rio de Janeiro, e lá foi produzido o “número zero, com direção de arte do Fortuna, que tinha Gal na Capa, uma longa matéria sobre a visita de Santana ao Brasil, uma crítica de Mick do show *Fa-ta*”<sup>43</sup>. Logo depois foram feitas algumas modificações no quadro pessoal de *Rolling Stone*: o cartunista Fortuna foi substituído por Lapi, e, para a redação, houve a contratação de Ezequiel Neves, além dos iniciantes “Okki de Souza e Ana Maria Bahiana, que estavam começando” (MACIEL, 1996, p. 247 – 248).

---

autor dedica um capítulo inteiro para tratar da imprensa contracultural no início da década de setenta, tratando das publicações *Flor do Mal*, *Rolling Stone* e o projeto *Kaos*.

<sup>43</sup> Como já foi apontado ao longo do texto, a publicação comercial do periódico foi precedida pela circulação de um número zero, que foi distribuído entre possíveis compradores de espaços publicitários, e direcionado às gravadoras e ao meio artístico. Não tivemos acesso a este exemplar.

Segundo o relato de Luiz Carlos Maciel, o “primeiro número saiu em 1972 e saudou, em grande estilo, a volta de Caetano Veloso ao Rio de Janeiro”. A publicação fazia uma cobertura total, “com um poema dedicado ao artista, mais entrevistas com Caetano e Jorge Mautner, com quem aliás passei a ter um contato bem estreito” (MACIEL, 1996, p. 248), e, como anunciado, o primeiro número sai em 1º de fevereiro de 1972, com periodicidade quinzenal, de modo que o número seguinte foi veiculado em 15 de fevereiro de 1972.

Em *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*, Maciel dedica poucos parágrafos à *Rolling Stone*, não revelando mais detalhes sobre o funcionamento da empresa responsável pelo contrato com a matriz norte-americana, nem mesmo trata de aspectos biográficos profundos de seu proprietário, Mick Killingbeck.

Maciel também pouco revela sobre a situação financeira desfavorável da revista, resumindo-se a afirmar que “(...) Os gringos não tinham dinheiro, as contas cresciam e a revista ia muito mal das pernas. (...)” (MACIEL, 1996, p. 248). Estas questões foram tratadas em um artigo do *Jornal de Música*, de 1975 de Roberto Moura, e em uma entrevista concedida por Maciel para Patrícia Marcondes de Barros, em 2006.

Roberto Moura, no artigo para o *Jornal de Música*, de 1975, “Música e imprensa, uma equação impossível?”, apresenta um pequeno panorama sobre o mercado editorial e revistas especializadas em música no Brasil, comentando as circunstâncias e trajetória da *Rolling Stone* e utilizando-se de uma entrevista com Luiz Carlos Maciel, que retrata e reconstrói alguns eventos acerca da fundação e trajetória da revista. Moura começa assim o seu texto:

País onde resistem vitoriosas publicações sobre esportes, automóveis, televisão, decoração, bordados, cachorros ou culinária, o Brasil tem desafiado e quase sempre derrotado, as tentativas dos jornalistas e críticos musicais de consolidar aqui uma revista ou um jornal exclusivamente dedicado à música. Isto, apesar de ser, estatisticamente, o quinto mercado do mundo em vendas de discos (MOURA, 1975, p. 1).

Esse questionamento é interessante, pois abre espaço para percebermos também o grau de desenvolvimento do mercado de bens simbólicos, como apontado por Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, livro em que analisa o desenvolvimento do mercado de bens culturais no

Brasil. Os aspectos apontados por Ortiz podem qualificar, em uma dimensão mais específica, o que Roberto Moura está falando.

Segundo Renato Ortiz, na segunda metade do século XX, o mercado de revistas esteve em franco desenvolvimento no Brasil e, ao longo da década de setenta, este mercado mostrou o seu vigor, sobretudo entre 1970 e 1975. De acordo com os dados levantados pelo autor, em 1970, o mercado de revistas produzia 193 milhões de exemplares, enquanto em 1975 foram impressas 202 milhões. Em 1975, produziu-se o quase o dobro de revistas do que em 1965 (1994, p. 122).

Outro ponto que tocou Moura e que merece nossa atenção é o processo de segmentação de revistas no período, assunto que é desenvolvido por Ortiz. Renato Ortiz observa o caso da Editora Abril<sup>44</sup>. Será na década de 1970 que esta vai consolidar e expandir os seus negócios no campo editorial, iniciando um processo de diversificação que abrirá espaços voltados aos vários públicos. Quanto ao feminino, havia uma difusão de títulos e assuntos, mas focadas para áreas específicas ou segmentadas, como cozinha (Forno e Fogão), costura (Aguilha de Ouro), moda (Manequim), decoração (Casa Cláudia), comportamento e assuntos gerais (Cláudia). O mesmo ocorre para o público masculino com: automóveis (Quatro Rodas), sexo (Playboy), futebol (Placar), e economia e negócios (Exame). Igualmente, a editora procura atingir o interesse de potenciais leitores, “da camada dominante aos setores médios e a franja superior da classe operária, que em boa parte é excluída do sistema de ensino após a conclusão dos estudos primários” (1994, p. 124).

Entre os segmentos sociais que a Abril poderia atingir neste momento como um filão lucrativo, está o mesmo segmento de *Rolling Stone*, que podemos identificar como música e comportamento ligados à juventude urbana, porém com direcionamentos completamente diferentes; e a editora, olhando para isso, lança a revista *Pop* no final de 1972.

*Pop*<sup>45</sup>, segundo Ana Maria Bahiana, foi a “primeira investida da grande imprensa num novo mercado jovem, centrado em música e comportamento próprios”.

---

<sup>44</sup> A Editora Abril editou algumas revistas que cobriam a esfera musical, como as revistas *Intervalo*, e revista *Pop*; também, podemos salientar aqui a edição por parte da editora, das coleções de discos Memória da Música Brasileira.

<sup>45</sup> Bahiana informa que a revista *Pop* era impressa em cores e seu conteúdo tratava de assuntos variados voltados para o universo dos adolescentes, e incluía matérias sobre moda, esportes, viagens, comportamento, saúde e beleza, “além, é claro, de música”. A publicação possuía um foco marcado no consumo, e pontuava “o que era ‘por dentro’ e ‘por fora’”. Pela redação da revista *Pop*, entre seus colaboradores e jornalistas, estiveram Ezequiel Neves, Leon Cakóff, Caio Fernando

A revista teve uma vida longa, publicada mensalmente entre 1972 e 1979. A *Pop* tem um perfil comercial e pasteurizado, juvenil e voltado para o consumo, reproduzindo os ares de sua filiação, uma publicação de natureza empresarial, como uma “interpretação organizada, sanitizada e comercialmente estruturada do *boom* de títulos alternativos que dominaram o início dos 70” (BAHIANA, 2006A, p. 81).

É importante observar que muitos dos jornalistas que atuaram em *Pop*, também, em algum momento, publicaram como colaboradores de *Rolling Stone*, como também escreveram para o *Jornal de Música*, em um movimento que coloca estes autores em um circuito de publicações que abordavam temas em sintonia, porém com características muito diferentes.

Seguindo com a matéria de Roberto Moura no *Jornal da Música*, ele narra que, no “fim de 1971, um inglês, Mick, se preparava para editar a *Rolling Stone* brasileira”, e Luiz Carlos Maciel foi convidado para exercer o cargo de editor. O inglês possuía “a firma e iria pagar à matriz, nos EUA, os devidos royalties do envio do material e tudo bem (...)”, entretanto, isto acabou não se consolidando, e royalties não foram pagos pela referida firma. *Rolling Stone* se inicia com um contrato que não foi cumprido e, logo no primeiro mês, as remessas do material da matriz são interrompidas por falta de pagamento dos royalties por parte da empresa brasileira responsável. Para Maciel, não restava alternativa, a não ser a de continuar, e “produzir um jornal de rock” (MOURA, 1975, p. 1).

Na matéria para o *Jornal de Música*, o texto de Moura abre espaço para a fala de Maciel, que afirma que o objetivo da *Rolling Stone* era o de introduzir o “rock como fenômeno cultural no Brasil”; e, sobre as questões dos direitos e *royalties* da marca da matriz norte-americana, que a ausência de pagamentos não gerou maiores problemas e que, mesmo “sem royalties, a revista foi saindo, sem que Maciel jamais conseguisse saber se era melhor manter as propostas iniciais, relacionadas com o rock, ou diversificar os assuntos” (MOURA, 1975, p. 1).

Na matéria escrita por Moura, o jornalista afirma que “sem royalties, a revista foi saindo”, porém na entrevista a Patrícia Marcondes de Barros, Luiz Carlos Maciel aborda o assunto dos royalties e de seu pagamento, e trata o tema de maneira

mais detalhada, apontando que as dificuldades acabaram por minar o esforço de manter a revista nas bancas, e que:

[...]. Quanto à verba para a *Rolling Stone*, o Mick tinha fechado com a *Rolling Stone* de lá para mandar royalties, para receber o material deles, fotos e textos e tudo e ele pagava royalties. Nunca pagou nada, nem um primeiro pagamento desses famosos royalties. [...]. Primeiro não pagaram os royalties e a *Rolling Stone* parou de mandar material, mas daí a gente roubava do mesmo jeito, né? Daí virou pirata, rouba as matérias todas e ...finalmente chegou um ponto que não dava mais para sustentar (BARROS, 2007, p. 238).

Outro ponto revelado é a utilização das matérias e reportagens de *Rolling Stone* mesmo sem a autorização e o direito autoral, apontando que assim, a revista “virou pirata”. Ou seja, para produzir a publicação, o procedimento passava pela tradução de parte do material original da *Rolling Stone* americana, e com sua publicação na revista brasileira, e assim, garantia-se a manutenção nas bancas.

Na entrevista que cedeu a Patrícia Marcondes de Barros, Luiz Carlos Maciel muitas vezes complementa assuntos e temas sobre a *Rolling Stone*, abrindo espaço para questões que não foram abordadas em suas memórias. E alguns detalhes que aparecem são elucidativos. Segundo Maciel, a revista:

Pertencia ao Mick, a um americano e a um francês. A revista pertencia a Mick que era inglês, esse americano e o francesinho. Este francês não tinha nada a ver com o rock, mas foi chamado para administrar com eles e tudo e o Mick era um fanático por rock. O cara gostava mesmo, que puxou a *Rolling Stone* foi o Mick. Mick foi ao Pasquim e me chamou para eu ser editor da *Rolling Stone* brasileira, eu era ligado ao assunto devido ao underground, e eles precisavam de um jornalista brasileiro, que fosse o diretor responsável pela publicação. [...]. Daí eu topei e começamos a fazer. [...] Eu reuni uma turma bem eclética: o Ezequiel Neves, o Zeca, que ficava lá o dia todo, escolhia as matérias, discutia a pauta comigo. [...] Ezequiel participava ativamente, a Ana Maria Bahiana... e o Mautner aparecia para visitar a redação e acabava escrevendo sobre qualquer coisa. [...]” (BARROS, 2007, p. 237).

Lembra Maciel que a *Rolling Stone* pertencia ao inglês Mick Killingbeck, e mais dois sócios estrangeiros que cuidavam da parte administrativa. Não fica claro quem são eles, pois os nomes não são citados, mas podem ser os membros da sociedade comercial que deixaram a Camelopar Produções Gráficas Ltda<sup>46</sup> em meados do ano de 1972, frente aos problemas financeiros.

<sup>46</sup> Os membros da Camelopar Produções Gráficas Ltda eram Stephen Banks, Stephane Gilles Escat, Theodore George e Michael Killingbeck.

Vale notar que os nomes assinalados por Maciel como figuras importantes na entrevista são os de Ezequiel Neves, “que participava ativamente”, e Ana Maria Bahiana. Assim, parecem ser os jornalistas os nomes que de fato se consolidaram como grupo e, naquele momento, convergiam ideias e opiniões na redação de *Rolling Stone*. Como bem afirma Tânia de Luca, as páginas impressas dos periódicos são o suporte para as mensagens comuns, mesmo que contemplem uma diversidade de posições e visões de mundo.

Assim, o grupo eclético reunido por Luiz Carlos Maciel, que participava da feitura de *Rolling Stone*, convivia no espaço da redação, tendo em comum o apreço aos valores filiados à contracultura e a identificação com o rock e a MPB.

Luiz Carlos Maciel aponta que Jorge Mautner foi um dos principais colaboradores desde a primeira hora da *Rolling Stone* tornando-se, mais que um artista disponível, uma presença constante, e explica como funcionava a sociabilidade que cercava a produção da revista:

Jorge Mautner era relax, talvez um pouco meu próprio gênero, mas, eu acho, mais radical. Já era um veterano do desbunde, pois vinha do tempo da *beat generation*, acho que foi o primeiro beatnik brasileiro, quando escreveu seu primeiro livro, Deus da chuva e da morte. Ia sempre à redação da revista, para levar (ou fazer) artigos, que nunca lhe eram pagos. Os gringos não tinham dinheiro, as contas cresciam e a revista ia muito mal das pernas. Mas enfim, o Mautner gostava de escrever e escrevia sempre. E muito. E rápido. Chegava na redação, sentava junto a uma máquina de escrever e arremetia folha após folha, numa velocidade que me deixava pasmo. Era capaz de produzir um texto de várias laudas em poucos segundos. Sem exagero. [...]. Com essa convivência, ficamos amigos. Tão amigos que começamos a pensar em fazer um trabalho jornalístico juntos. E, quando a *Rolling Stone* acabou, Mautner resolveu que nós deveríamos fazer a nossa própria revista underground: foram então lançadas as bases da revista *Kaos* com k (MACIEL, 1996, p. 248).

Além de ressaltar mais uma vez a presença de Jorge Mautner, Maciel aponta para as dificuldades de manutenção financeira de *Rolling Stone*. Nessa passagem de suas memórias, Maciel revela que a revista não tinha dinheiro, e que as colaborações não eram pagas. Mas também destacava que se formava no interior da redação um clima de troca de informações e conversas que geraram outros trabalhos, funcionando como um celeiro de projetos e “pautas” que deveriam ser produzidas, além de causas defendidas em grupo.

Quanto à música, uma das principais pautas da revista são a promoção e divulgação do rock produzido no Brasil, apontando para uma atividade sistemática

que visava a divulgar as bandas de rock da cena carioca, e contribuir na construção de um circuito musical, dando destaque a essas atividades e procurando construir legitimidade aos eventos. Esta é atividade marcante de *Rolling Stone*: além de informar o público, a revista promove a movimentação e atividade das bandas de rock, atuando na formação e consolidação da cena musical carioca.

Quanto ao rock, principalmente o rock internacional, Luiz Carlos Maciel revela algumas das especificidades do processo de escolhas dos temas e bandas internacionais que seriam abordadas na publicação. Mas em relação ao assunto, pontua diferenças entre as escolhas da equipe editorial para a pauta da revista, e os critérios das gravadoras em suas políticas de lançamentos de álbuns de bandas estrangeiras no país.

[...]. Então... o que acontecia na época... a própria *Rolling Stone* a gente tinha que se adaptar ali, a gente precisava de dinheiro. Então as gravadoras principalmente a Phonogram e a Continental, as duas estavam lançando muito rock, então elas achavam que era o veículo adequado e davam então dinheiro. Mas você vê, aquilo era uma enxurrada de rock para cima, não era o processo da gente. Não era um processo meu, na *Flor do Mal* ou na *Rolling Stone*, era uma coisa do comércio, de vender disco de rock, indústria cultural (BARROS, 2007, p. 233 – 234).

Este ponto é importante, pois o financiamento da revista dependia da venda de publicidade, principalmente para a Phonogram e a Continental, e a *Rolling Stone* tinha que se adaptar e ajudar a promover, a sua maneira, a divulgação de álbuns e artistas. Mas, neste momento, Maciel faz uma crítica aos critérios de lançamentos das gravadoras e os artistas de rock lançados; e aponta que, nas publicações pelas quais passou e dirigiu, o processo era diferente, e conclui:

Existe uma diferença quando a gente, os nossos temas de rock na *Rolling Stone* eram escolhidos, eram temas que a gente achava interessante que eram artistas que mereciam consideração. Na gravadora não é assim... eles lançam os discos que vão vender mais mesmo, que seja bom ou péssimo, piração né, o critério é outro, critério comercial (BARROS, 2007, p. 233 – 234).

Este comentário aponta para as escolhas de grupos de rock internacional que eram divulgados em *Rolling Stone*, indicando a liberdade do corpo editorial, que tinha seus propósitos e critérios para a seleção de bandas e artistas para as pautas da revista. Aqui é assinalado a autonomia da revista, que divulgava artistas considerados interessantes para o público, de modo que essas escolhas não dependeriam de uma determinação comercial ou mercadológica, mas sim dirigida pela afinidade e gosto da equipe que compunha o corpo editorial.

Porém, mesmo com a liberdade e autonomia para as escolhas de temas e artistas abordados, e com as vendas de anúncios das gravadoras, a questão das dificuldades financeiras da revista e a ausência de um contrato com a *Rolling Stone* dos Estados Unidos foram problemas que minaram a atuação da revista, e contribuíram para a sua derrocada. Ezequiel Neves apresenta sua versão dos fatos em uma entrevista concedida em 2006 para Patrícia Marcondes. Segundo ele a revista enfrentou uma série de dificuldades desde sua fundação:

Porque a *Rolling Stone* para falar a verdade faliu, no número zero. Com o 'zero' de dinheiro que tinha, os sócios, os dois gringos gastaram tudo na edição de número zero, aquela, com a Gal Costa na capa. E a distribuição era muito ruim, muito ruim. Você não encontrava a *Rolling Stone* nas bancas, Só maluco mesmo que comprava!<sup>47</sup>.

Ana Maria Bahiana, em sua versão sobre a fundação da revista, revela uma profunda afinidade ao escrever sobre o assunto. De acordo com suas memórias, ela foi contratada para ser a assistente de redação, ainda como estudante de jornalismo, fato que Ezequiel Neves não confirma. Segundo ele, Bahiana não foi contratada pela publicação. Neves diz que a jornalista apenas passava pela revista e deixava algumas matérias, com o intuito de publicá-las. Essa questão toma relevo exatamente por Ana Maria Bahiana ser uma das jornalistas que mais escreveu sobre a memória de *Rolling Stone*. Porém, Ezequiel Neves afirma:

A Ana Maria Bahiana falava muito que trabalhava na revista... mas NÃO TRABALHAVA NÃO (risos) Ela ia entregar umas matérias para Maciel. Ela namorava um cara chamado Guerra, e daí eu falei que tinha uma pilha de discos para comentar, perguntei se ela não queria escrever e falei que era para daqui a meia hora<sup>48</sup>.

Essa passagem evidencia algumas das disputas pelo território da memória, e Ezequiel Neves, em entrevista para Patrícia Barros em 2006, afirma, em sua versão dos fatos e da trajetória de *Rolling Stone*, que a jornalista Ana Maria Bahiana não teve uma atividade mais direta e duradoura para com a revista, e que muito menos trabalhou no periódico. Ezequiel Neves, ao apresentar sua versão, procura excluir a jornalista, que, por sua vez, é uma das maiores cultuadoras da

<sup>47</sup> Informação recolhida de entrevista concedida a Patrícia de Barros e Sérgio de Carvalho em 2006, e disponível em <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/773-ezequiel-neves-entrevista-inedita>>. Acesso em 21 de janeiro de 2015.

<sup>48</sup> Informação recolhida de entrevista concedida a Patrícia de Barros e Sérgio de Carvalho em 2006, e disponível em <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/773-ezequiel-neves-entrevista-inedita>>. Acesso em 21 de janeiro de 2015.

memória da revista, e sempre se refere positivamente, ao tratar da atuação e da personalidade de Ezequiel Neves.

Bahiana aponta vários aspectos do início das atividades da revista *Rolling Stone* de maneira bem livre e autoral, celebrando as memórias da década de setenta, da contracultura e do culto às drogas; e escreve, em palavras bem livres:

Um inglês e um americano amigos dos Mutantes – Mick Killengbeck e Theodore George –, um acerto não muito detalhado (possivelmente um aperto de mãos em situações quimicamente favoráveis) com Jann Wenner, criador e dono da já muito bem sucedida *Rolling Stone* americana, um sobrado cor-de-rosa (BAHIANA, 2006A, p. 84).

Ao comentar a fundação da *Rolling Stone* no Brasil a jornalista localiza o episódio como cercada de elementos não convencionais, e que flertam com a contracultura, desde seus passos iniciais, até mesmo sugerindo a possibilidade que o contrato da edição brasileira da *Rolling Stone* foi propiciado e selado em um momento “quimicamente favorável”, fazendo menção ao uso LSD quando da celebração de um contrato não muito convencional.

Para a autora, essa situação permitiu que o “Brasil tivesse a sua primeira experiência com uma publicação *underground* de longo alcance” (BAHIANA, 2006A, p. 84). Entretanto, confrontando com a característica de “publicação *underground*” ressaltada por Bahiana, *Rolling Stone* teve realmente um longo alcance e circulava em diversas capitais do Brasil, não estando restrita apenas ao eixo Rio-São Paulo, e tinha um público mais amplo que as publicações *underground*. Segundo Bahiana:

Das janelas da redação, via-se o Corcovado, e tudo parava no final da tarde para um sorvete e outras guloseimas menos legais. O chão era de tábuas corridas e rangia. O banheiro tinha um pequeno nicho a São Jorge, Iemanjá, Buda e Shiva. Num extremo do sobrado, ficava o santo dos santos: o escritório dos donos, um inglês e um americano muito festeiros. (BAHIANA, 2006B, p. 389).

Segundo a autora, o acesso aos proprietários da revista era restrito, e somente Maciel e Lapi, o diretor gráfico, tinham passagem livre até o escritório deles. “Fui lá uma vez: assinaram a minha carteira de trabalho estalando de nova, a primeira anotação da minha vida”. (BAHIANA, 2006B, p. 389).

Ao caracterizar a revista, Bahiana utiliza-se dos ícones e elementos simbólicos ligados à contracultura: a referência às drogas e a religiosidade não ocidental. Também podemos notar que os termos e elementos utilizados pela jornalista para caracterizar a *Rolling Stone* apontam para uma memória repleta de afinidades expressas, e uma visão romântica e positiva. Para a autora, que expõe a

sua própria condição de novata, a relação entre jornalistas e colaboradores na redação era intensa e cordial.

Para a jornalista, a dupla Maciel e Ezequiel Neves compunha os “pulsos vitais da publicação”; Luiz Carlos Maciel “era o córtex cerebral do sobrado, pairando com uma calma zen sobre o festivo caos mal controlado que flutuava sobre as tábuas rangentes”. Ele mantinha-se tranquilo mesmo com as incertezas e a vulnerabilidade econômica da revista, ou o período turbulento para a imprensa no Brasil. “Nenhuma crise – A polícia vai dar batida! A edição foi recolhida pela censura! Acabou o contrato com Jan Wenner! – era suficiente para abalar o Maciel”. Já Ezequiel Neves “que, às vezes, respondia por Zeca Jagger era, na verdade, o coração, a força motriz e o verdadeiro Shiva dançante de todo o sobrado” (BAHIANA, 2006B, p. 390).

Nas oportunidades em que trata de *Rolling Stone*, Bahiana não deixa de falar dos jornalistas que encabeçavam a revista, e que, para a autora, são indivíduos vitais para o funcionamento da publicação. Ela valorizava as atuações de Ezequiel Neves e de Luiz Carlos Maciel, que, na linguagem da jornalista, eram respectivamente o coração e o cérebro de *Rolling Stone*. Essa analogia resguarda a posição de destaque dos dois; em oposição, a própria Bahiana se descreve como uma novata naquele momento.

A trajetória de *Rolling Stone* e as diferentes versões, narradas e defendidas ao longo do tempo, revelam alguns aspectos que se destacam e merecem nossa atenção. Mesmo com a dificuldade financeira da revista e as características híbridas da publicação – ao mesmo tempo em que era uma republicação da *Rolling Stone* norte americana, mas não possuía um contrato que legalizasse a sua situação –, a publicação teve as suas atividades mantidas e continuava a chegar nas bancas. Também é importante levar em consideração, quanto a essa caracterização híbrida da revista, que o seu financiamento dependia da publicidade vendida às gravadoras, e isso manteve o funcionamento da revista e sua manutenção nas bancas por um ano.

Ainda podemos notar diferenças latentes entre a *Rolling Stone* e as outras publicações *underground*. Em primeiro lugar, apontamos que a revista tinha um longo alcance de distribuição e chegava a algumas das capitais do país, assim para além do eixo Rio-São Paulo. Também devemos assinalar que a manutenção

financeira da revista devia dar conta não apenas da impressão e publicação da revista, mas também da manutenção de sua estrutura e o pagamento de seus funcionários. Como Maciel afirma, essa característica difere a revista das publicações *underground* como *Flor do Mal* e *Naviloca*. Ainda que a revista se utilizasse do expediente de copiar reportagens de revistas estrangeiras e da *Rolling Stone* norte-americana, e também contasse com a boa vontade de colaboradores, para o funcionamento de uma revista como *Rolling Stone*, era necessário dinheiro.

### 1.5 O fim da revista

A curta existência de *Rolling Stone* pode ser caracterizada em três fases<sup>49</sup>. A primeira foi sua inauguração, com o número comercial, em fevereiro de 1972 e com periodicidade quinzenal. Em um segundo momento, a revista torna-se semanal e acontecem mudanças no quadro da sociedade comercial, com a exclusão de dois sócios. E, por fim, podemos identificar uma última fase, em que existem modificações no formato da publicação (tamanho e cores) e o título da revista *Rolling Stone* recebe o acréscimo do subtítulo “Pirata”<sup>50</sup>.

Em sua primeira fase, a revista vai ser lançada a cada quinze dias e terá uma tiragem de 25.000 exemplares. Em meados do ano, é estabelecida uma nova configuração jurídica, e mudanças na periodicidade e na tiragem de *Rolling Stone*, o que nos ajuda a delimitar uma segunda fase de funcionamento da revista. Embora não configurando mudanças profundas, a transformação da publicação em um periódico semanal vai obrigar a equipe a ser mais rápida na feitura do impresso, diminuindo o tempo de apuração de informações, correções ou mesmo um trabalho mais profundo para elaborar a edição.

Depois de atravessar diversas dificuldades – praticamente desde o início de suas atividades – a *Rolling Stone* chega às bancas de jornal em dezembro de 1972, sinalizando muitas mudanças no periódico, a começar pelo formato menor da

<sup>49</sup> Para classificarmos o funcionamento do periódico em três fases, levamos em consideração a sua trajetória de existência, e observamos: sua periodicidade, a tiragem, a situação jurídica e relação com a matriz norte americana. Assim, observamos que as atividades da publicação sinalizam que é possível notar algumas diferenças em seu sistema de funcionamento, mudanças na linha editorial, ou mesmo decisões marcantes para os rumos do periódico.

<sup>50</sup> Segundo Maria del Carmen Grillo, o nome do periódico é o “signo” do seu programa de pensamento e ação, e revela a “missão da revista”; habitualmente quando se coloca um subtítulo, existe ou sinaliza-se para alguma mudança (2010, p. 10).

revista e pela capa, que possuía mais cores<sup>51</sup>. Logo na segunda página, um editorial de Luiz Carlos Maciel já anunciava as modificações e suas justificativas:

Irmãos e Irmãs; Com este número, como vocês podem ver, a *ROLLING STONE* brasileira entra em uma nova fase. Teremos mais cores, um pôster em cada número e uma cobertura mais atualizada dos acontecimentos nacionais, graças ao departamento de reportagem que só agora foi criado e que foi confiado ao comando de Joel Macedo (MACIEL, RS 33 – Rio, 12 dezembro de 1972. p. 2).

A “nova fase” é alardeada pelo próprio Maciel, no editorial que sinaliza mudanças como a criação de um departamento de jornalismo, o que aponta para as necessidades de aumentar as informações sobre a música produzida no Brasil. Então a ideia é providenciar a criação de um núcleo comandado por Joel Macedo, que vai se debruçar sobre a produção musical do país, com o objetivo de apurar acontecimentos e escrever textos, utilizando-se de reportagens próprias e deixando de republicar textos traduzidos da *Rolling Stone* dos Estados Unidos. O departamento de jornalismo<sup>52</sup> também objetiva garantir uma “cobertura mais atualizada dos acontecimentos nacionais”, e na fala de Maciel transparecem as limitações de *Rolling Stone*: primeiro, a dependência de colaboradores; e, em segundo lugar, na ausência de textos dos colaboradores, a necessidade de republicação de artigos traduzidos para preencher a revista. No editorial assinado por Luiz Carlos Maciel, que marca a fase derradeira de *Rolling Stone*, podemos ler no texto:

Os que nos acompanham desde o começo sabem que tivemos e temos muitos defeitos e limitações, mas uma vitória podemos reivindicar: o jornal continua a sair, a crescer e a melhorar. Em face de todos os fracassos e de todas as outras tentativas de imprensa paralela entre nós, o pessoal aqui em casa se sente recompensado com essa vitória, apesar dos problemas que – podem crer – não tem sido fáceis (MACIEL, RS 33 – Rio, 12 dezembro de 1972. p. 2).

Na comunicação escrita pelo editor sobre a nova fase de *Rolling Stone*, é importante ressaltar que o texto transparece toda a dificuldade existente para manter a publicação funcionando, isto perante outras tentativas frustradas da “imprensa paralela”, o que por si só já é considerado um grande feito. Maciel classifica a manutenção da revista, até aquele momento, como uma vitória de toda a equipe, apesar da situação que não é revelada aos leitores: a inexistência de um vínculo

<sup>51</sup> A partir desta edição, *Rolling Stone* é impressa pela companhia O Jornal; até então sua impressão era realizada pela Editora Fon-Fon e Seleta.

<sup>52</sup> Como consequência, com a criação do departamento de jornalismo, constatamos que boa parte dos artigos deixou de ser assinada. Acreditamos que essas mudanças têm o objetivo de identificar os artigos como produto do departamento de jornalismo de maneira coletiva.

formal entre a revista e a matriz dos Estados Unidos; o acúmulo de contas e compromissos financeiros; as deficiências de equipe jornalismo que dependia de colaborações e infraestrutura para o trabalho de apuração das notícias, entre outras questões.

Os grandes responsáveis por esse milagre foram nossos leitores. Talvez o nosso público não seja dos maiores da imprensa brasileira. Mas é certamente o mais fiel. Esse apoio nunca faltou e é ele que nos permite continuar. Fico feliz com isso. Não é qualquer editor por aí que pode dizer que sua publicação “pertence aos leitores” sem apenas repetir um lugar comum hipócrita. E é por isso que temos, ultimamente, tentando ampliar essa participação. Ela é importante para formar quadros originais para o novo jornalismo que nos propomos a fazer aqui. Você pode encontrar, hoje, em nossas páginas apelos para que você participe de diversas maneiras. Abolimos as traduções de críticas americanas de discos para ouvir a opinião da rapaziada daqui (MACIEL, RS 33 – Rio, 12 dezembro de 1972. p. 2).

O editor conclama a participação do público de *Rolling Stone*, ainda que deixe claro que tal participação já existe; mas Luiz Carlos Maciel vai além e praticamente recruta os leitores a escrever para a revista, no intuito de fornecer material original para preencher as páginas da publicação; e não é para menos, pois o mesmo editorial diz que a publicação vai abolir as traduções. Na edição seguinte, o assunto da colaboração dos leitores reverbera, e podemos ler uma nota com o seguinte texto:

A página da *Rolling Stone* vai mudar. Queremos substituir as críticas traduzidas da edição norte-americana por trabalhos originais escritos no Brasil. [...]. Escolha, portanto, um disco de rock ou MPB e escreva a sua crítica num máximo de três laudas (RS34 – PIRATA - Rio, 22 de dezembro de 1972, p. 8).

Neste momento difícil para a publicação, contar com a resposta dos leitores é importante e vai além de uma maneira de fomentar a criação de “quadros originais para o novo jornalismo que nos propomos fazer aqui” conforme a fala do editor. Também é importante ressaltar que é revelado que a *Rolling Stone* pretende publicar não apenas textos sobre o rock, mas promover uma abertura para a MPB em suas páginas; e, ainda, outros projetos serão revelados:

Dentro em pouco (em janeiro), a *ROLLING STONE* estará completando um ano de idade. Entretanto, tenho o sentimento nítido que o trabalho está apenas começando e ainda há coisas demais por fazer. Estamos com as cucas cheias de projetos de edições especiais, álbuns, livros, etc. Mas sem a sua ajuda, irmão, está na cara que não vai dar pé. Precisamos tomar consciência de nossa própria força, crianças (MACIEL, RS 33 – Rio, 12 dezembro de 1972. p. 2).

Luiz Carlos Maciel demonstra certa empolgação e esperança, e sinaliza que *Rolling Stone* pode sobreviver e se manter nas bancas, mas com a condição de que os leitores contribuíssem. Dessa maneira, o editor deposita toda uma confiança no público leitor, mas também observa que existe uma movimentação positiva do mercado fonográfico:

Vocês sabiam, por exemplo, que este ano, coincidindo com o aparecimento de *ROLLING STONE* a venda de discos de rock subiu em cerca de 70% neste país? Naturalmente, isto indica a formação de um mercado novo, i. e., significa dinheiro e justifica o interesse das fábricas que anunciam em nossas páginas. Mas também significa a emergência de uma nova sensibilidade em nossa juventude e um *turning point* cultural cada vez mais evidente. E é por isso que não queremos deixar a peteca não cair ou mesmo baixar. Que Deus queira que possamos continuar juntos nossa viagem, sem paranoias, recuos ou vacilos. É pra frente que se caminha. Paz (MACIEL, RS 33 – Rio, 12 dezembro de 1972. p. 2).

Ao observar a relação entre a divulgação do rock pela revista e os rumos da indústria fonográfica, Maciel exagera a influência da publicação no mercado fonográfico no Brasil. Mas é nítido que a *Rolling Stone* contribuiu para a “formação de um mercado novo” de música no Brasil, e conforme a fala do editor, isso também “significa dinheiro e justifica o interesse das fábricas que anunciam em nossas páginas”. Ao acompanharmos a trajetória da revista, podemos perceber a presença de publicidade das gravadoras, com Continental e Phonogram anunciando pesadamente na publicação durante toda a sua existência. Além disso, André Midani da Phonogram, em informe de janeiro de 1973 publicado na fase derradeira de *Rolling Stone*, declara todo o interesse na manutenção das atividades da revista, e ainda conclama as outras gravadoras a apoiar e investir na publicação.

Se, por um lado, Maciel salienta em seu editorial o interesse do mercado fonográfico no rock, também aponta para “uma nova sensibilidade em nossa juventude e um *turning point* cultural cada vez mais evidente”. Esse signo da mudança que destaca Maciel, está relacionado às novas formas da percepção do real, práticas e comportamentos que querem romper com o sistema, e eleger novos referenciais representativos para a cultura, pautados em referenciais da contracultura provenientes, principalmente, dos Estados Unidos e que são incorporados ao repertório de significados em *Rolling Stone*.

O editorial escrito por Maciel na edição 33 mostrou uma tentativa de reorganização da revista, para sua manutenção e funcionamento, e são expostas ao público leitor as dificuldades e fragilidades da publicação. O editor diz, quando trata

da manutenção de *Rolling Stone* em circulação, que “o pessoal aqui de casa se sente recompensado com essa vitória”, sinalizando satisfação em trabalhar na revista mesmo enfrentando adversidades. Depois disso, a publicação sobreviveria apenas por mais três edições.

E se para a *Rolling Stone* não foi possível continuar em circulação, o grupo de jornalistas que produzia a revista vai se organizar em outra publicação, o *Jornal de Música*, além de trabalhar em outros periódicos da imprensa. No mesmo *Jornal de Música*, em matéria de 1975, de Roberto Moura, este pergunta a Luiz Carlos Maciel se a *Rolling Stone* valera a pena. Maciel responde:

Claro que valeu a pena. Foi um jornal de vanguarda, dois ou três anos adiantado em relação ao que estava acontecendo. Foi útil e informou seu público. Tratava de assuntos que nenhum órgão de imprensa ousava tratar na época (MOURA, 1975, p. 1 e 2).

Ao interpretarmos a fala de Luiz Carlos Maciel e o texto de Roberto Moura, em que é afirmado que a *Rolling Stone* estava “dois ou três anos adiantado ao que estava acontecendo”, pode-se ler nas entrelinhas uma certa satisfação na fala de Luiz Carlos Maciel.

O texto, veiculado no *Jornal de Música* – criado por Tárík de Souza, Ana Maria Bahiana e Ezequiel Neves –, em que Maciel também é colaborador, revela a memória positiva de Maciel para com a publicação, apesar de todas as dificuldades enfrentadas. Em *Rolling Stone*, Maciel tinha um papel importante como editor, influenciando o público com assuntos relacionados à contracultura no início da década de 1970 e promovendo a atividade de bandas do rock produzido por aqui.

Com o encerramento da revista, os jornalistas citados vão se dedicar à direção da nova publicação, o *Jornal de Música*, e novamente a música será o elemento-chave, mas agora de forma mais especializada ainda e menos atravessada pelos referenciais da contracultura. De certa maneira, Maciel e o seu grupo, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana, estavam no mesmo lugar, em uma publicação de rock. Só que agora se dedicavam exclusivamente à música, deixando de lado o comportamento na nova publicação. Assim, podemos entender que de certa forma, o *Jornal de Música* foi um sucessor de *Rolling Stone*.

As dificuldades financeiras enfrentadas por *Rolling Stone* ao longo de sua curta existência acabaram por findar suas atividades precocemente. Podemos observar que naquele momento não existia um mercado vigoroso para o rock por

aqui, como também este mercado não se formou na década de setenta, surgindo apenas em meados da década seguinte. Mas, mesmo assim, a revista deixa como legado esse importante grupo de jornalistas, que se tornaram influentes ao longo da década de setenta. E este grupo revela também uma série de afinidades para com a revista. Bahiana revisita os tempos de nostalgia de *Rolling Stone*, celebrando essa memória compartilhada:

Durou um ano, exatamente: o ano de 1972. O último disco que recebemos foi *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos. Lembro dos janelões finalmente abertos, um poente lindo de começo de verão entrando por cima das copas das amendoeiras, o disco rolando na vitrola do Zeca. Todo Mundo ouvindo os Novos Baianos dizerem que tudo ia ficar lindo, a gente sabendo que a revista estava condenada, e Zeca dizendo: “Mas garotinhos, vai ser um verão demais!”. [...]. Durou um verão exato. Foi mais que o primeiro ano do resto da minha vida. Foi o primeiro ano completamente feliz da minha vida (BAHIANA, 2006, p. 390).

Essas mesmas boas lembranças de Bahiana são compactuadas por Ezequiel Neves, que também tem as mesmas boas recordações de sua parceira de *Rolling Stone*, afirmando que o período de duração da revista “(...) foi um momento muito feliz da minha vida”<sup>53</sup>. Apontando, assim como Luiz Carlos Maciel e Ana Maria Bahiana, para uma satisfação quanto ao trabalho desempenhado ao longo de 1972.

Como foi dito, a edição brasileira da *Rolling Stone* durou pouco, foram 36 edições comerciais que chegaram às bancas entre fevereiro de 1972 e janeiro de 1973. Mesmo em um contexto repressivo de ditadura militar, circulou informações sobre rock e contracultura, tentando se engatar no aumento do mercado de bens de consumo cultural, discos e periódicos. Sua atuação é marcada pelo diálogo com o rock e a promoção da cena musical carioca. Em um movimento duplo, ao mesmo tempo em que se presta a difundir e divulgar as atividades das bandas e eventos, a revista também acaba por fazer parte da própria cena musical.

Ao trilharmos pelos rastros deixados pela *Rolling Stone*, nos deparamos com esse papel de cumplicidade para com a cena musical do rock carioca. Assim, a revista em sua atividade editorial promove uma valorização do gênero e também dá vazão à produção escrita de uma geração de jovens jornalistas, que vieram a ter um

<sup>53</sup> Informação recolhida de entrevista concedida à Patrícia de Barros e Sérgio de Carvalho em 2006, e disponível em <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/773-ezequiel-neves-entrevista-inedita>>. Acesso em 21 de janeiro de 2015.

papel de destaque na imprensa ao longo da década de 1970, tornando-se formadores de opinião e influenciando os cenários musicais contemporâneos.

A publicação acompanha diversos acontecimentos musicais ocorridos no período, fazendo desses eventos e da produção musical de artistas ligados ao rock e ao pós-tropicalismo, assunto em suas páginas. Em *Rolling Stone*, a música é elemento aglutinador e o ponto de partida para um debate mais amplo atravessado pelos referenciais da contracultura.

Em *Rolling Stone* é possível entrever a chegada ou tentativa de estabelecimento do rock no mercado brasileiro, em alguns aspectos mesclando-se com a música brasileira e produzindo novas sonoridades, como os Novos Baianos, ou a produção de bandas identificadas mais diretamente com o rock, como Mutantes, A Bolha ou O Terço. Nesse sentido a revista é uma espécie de vanguarda das novas tendências musicas que vão do rock ao pop e a MPB. É importante ressaltar o papel desempenhado pela publicação, como parte integrante da cena musical carioca.

## CAPÍTULO 2 A COLUNA O TOQUE DE EZEQUIEL NEVES EM *ROLLING STONE*

### 2.1 *O Toque*: um perfil biográfico da Contracultura

Mineiro, nascido em Belo Horizonte em 1935 e filho de uma família tradicional ligada à medicina, Ezequiel Neves trabalhou como bibliotecário e foi ator de teatro. Transferiu-se para a cidade de São Paulo em 1965. Na cidade, trabalhou como ator com Antunes Filho e Maria Bonomi, ligando-se também ao grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa.

Sua carreira em jornal começa em 1968, quando foi convidado por Maurício Kubrusly para escrever sobre música no jornal *O Estado de São Paulo*; e, já na virada da década, assume uma coluna no *Jornal da Tarde*. A partir de 1972, vai morar no Rio de Janeiro e trabalha como redator da revista *Rolling Stone*. Também começa a escrever para a revista *Pop* da editora Abril. Em meados da década, torna-se um dos fundadores do independente *Jornal de Música* e *O Rock a História e a Glória*, juntamente com Tárík de Souza e Ana Maria Bahiana.

Segundo suas próprias palavras<sup>54</sup>, começou a escrever sobre rock em 1968 e, em 1969 e 1970, fez viagens para Nova Iorque e Londres, onde teve contato com as principais bandas de rock em evidência. Em seus primeiros trabalhos, escreveu sobre jazz, mas depois foi enveredando pelo rock e a cena que florescia no período. Quando foi contratado para a *Rolling Stone*, parte de sua função era a de divulgar as informações sobre a cena internacional, exatamente por ser considerado um especialista dos assuntos relacionados ao rock internacional.

Como redator na *Rolling Stone*, Ezequiel Neves tinha a função de escolher os assuntos que deveriam constar na pauta, de maneira que tudo que circulou nas páginas da revista passou pelo seu crivo. Como colunista, é destacado para cobrir a cena do rock internacional e depois envereda pela música brasileira. Assim, uma de suas mais marcantes atuações no periódico é a de apresentar ao público leitor o rock e seus artistas de destaque internacional, muitos dos quais desconhecidos do grande público no Brasil. Em suas primeiras colunas para *O Toque*, são escolhidos grupos e artistas ingleses e norte-americanos como tema.

---

<sup>54</sup> Informações recolhidas de entrevista de Ezequiel Neves concedida para Patrícia de Barros e Sérgio de Carvalho em 2006, e disponível em <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/773-ezequiel-neves-entrevista-inedita>>. Consultada em 21 de janeiro de 2015.

Inicialmente, a coluna *O Toque* trata de alguns dos nomes mais evidentes da produção de rock internacional, entre eles Rolling Stones, The Who, Bob Dylan, King Crimson, Pink Floyd, Yes, Jerry Garcia, John Lennon, entre outros. Nos textos, sobressai um caráter informativo, pois esses artistas tinham seus álbuns fonográficos lançados naquele momento, e os artigos de Ezequiel Neves serviam como apresentação, contendo comentários sobre a produção discográfica desses artistas e grupos.

Conforme já apontado, em 1972 Ezequiel Neves é contratado para ser o redator de *Rolling Stone*, por indicação de Luiz Carlos Maciel, e transfere-se para o Rio de Janeiro, cidade em que viveu até a sua morte, em 2006. Sua mudança para o Rio de Janeiro inspirará alguns comentários, em que deixa claro as diferenças sentidas na mudança, com os climas e os ambientes quase que em contraste, as sensações que os novos espaços vão lhe provocar, e que rendem considerações em sua coluna na edição número 13, de julho de 1972:

Observar que na troca de apartamento de SP para a GB quem saiu ganhando foi a turma do *bitter/sweet rock*. Em São Paulo (cinzenta agressão-repressão) era impossível acreditar nas vozes de Cat (tiest girl in town) Stevens e James Taylor. Eu abria a janela e minha cara caía de tanto baixo astral. Punha I'm the Walrus gritado e chorado na voz decadente de Mike Harrison. Estava pronto o fundo musical para a cadeira elétrica. [...] Last puff pra paulicéia desvairada (NEVES, RS 13 - Rio, 18 de julho de 1972, p.02).

São Paulo vai reverberar em seus textos em algumas oportunidades, e Ezequiel Neves vai se reportar à cidade para além de comentar a cena musical. A sua transferência para o Rio de Janeiro promove modificações em seu comportamento e até mesmo na escolha de seu repertório. O Rio de Janeiro aparece como um ambiente muito mais acolhedor e tranquilo do que a cidade de São Paulo, que é identificada como “cinzenta agressão-repressão”, não permitindo a audição de alguns estilos de rock, mais açucarados e acústicos.

Quanto à música, Ezequiel Neves destaca nesta passagem as figuras de Cat Stevens e James Taylor como artistas representativos dessa categoria, o “*bitter/sweet rock*”, identificados como representantes de uma vertente de rock mais palatável e menos agressiva. Embalado por esses argumentos, o colunista acaba por misturar os assuntos, em que suas opiniões pessoais e o seu universo cotidiano vão fundir-se, onde o próprio comportamento e o espaço interferem na fruição e na audição da música. Estas características envolvem também toda a carga de

passionalidade que o autor deposita em seus textos, o que o faz, muitas vezes, questionar a função de crítico musical, colocando-se na posição de ouvinte. E, acerca do tema, faz uma reflexão sobre a prática da escrita do crítico musical, apontando em uma das últimas edições da coluna *O Toque em Rolling Stone*:

Ainda bem que deixei de ser crítico por que se fosse estava perdido. Nunca tantos lançamentos de música pop pintaram na praça como em 1972. Se tivesse de fazer os 'dez mais' não ia conseguir de jeito nenhum. Houve meses (março, agosto e outubro) que tive de ouvir mais de um disco diferente por dia, ficava fissurado e em muitos momentos odiei ouvir tanta bosta que não queria ouvir. Num certo sentido foi bom. Eu tinha mania de perfeição, achava que tinha obrigação de me debruçar seriamente num disco qualquer como se ele fosse material de primeira necessidade. E não era, e não é. Acabei trocando a severidade por um cinismo muito condizente com o rock ou o pop – como quiserem. E não poderia mesmo ficar nessa de analisar profundamente uma coisa feita pra curtir, pra te deixar chapado, e depois tudo bem, amanhã é outro dia e estamos aí pro que estiver no ar ou nas vitrolas (NEVES, RS 34 - Rio, 22 de dezembro de 1972 p.02).

Esta passagem é chave para a leitura dos textos de Ezequiel Neves, e as interpretações das impressões do colunista ao longo do ano de 1972. Portanto, retomando o que dissemos há pouco, os textos de Ezequiel Neves não encontram muitos parâmetros na perspectiva técnica musical e aqui, na última passagem, o autor procura desconstruir o próprio papel do crítico musical, defendendo e apontando um procedimento para “julgar” as músicas e os artistas explicitamente, com base no seu “gosto”, naquilo que lhe agrada, sendo essa a justificativa para as opiniões positivas presentes em seus textos, e que acabam por balizar sua coluna.

Ezequiel Neves também incorpora elementos da contracultura quando expõe que abandona o perfeccionismo e a severidade em seus textos, preferindo a emoção e a espontaneidade como parâmetros para a sua escrita e audição. Essas características condizem com certo anti-intelectualismo e antiacademismo que estão presentes no repertório da contracultura. Para ele, o mais importante da obra musical é a empatia como critério. Esses termos acabam por gerar um posicionamento do autor, que procura encarar o rock-pop como produto de rápida circulação, descartável, observando que a própria volatilidade da produção musical está suscetível a modas e tendências, muitas delas momentâneas. Uma constatação importante que pode ser percebida pela leitura da coluna *O Toque*, é que, ao longo das edições de *Rolling Stone*, a coluna apresenta uma abertura para a música brasileira, de modo a ir além do rock – seu objetivo inicial –, abrindo espaço também para a MPB.

Sob o olhar do historiador, a coluna *O Toque*, de Ezequiel Neves, pode ser observada como um caleidoscópio em que se apresenta uma série de elementos e informações difusas sobre a produção musical. Ao longo dos textos publicados, podemos perceber alguns contornos sobre a criação, produção e circulação da música direcionada ao público jovem do período, além das impressões das audições do autor, expressas ao longo da coluna em comentários particularíssimos. Dessa maneira, por meio desses artigos publicados em *Rolling Stone* podemos seguir algumas das principais tendências musicais em evidência no momento.

Como redator da edição brasileira da *Rolling Stone* ao longo da breve existência da revista, durante o ano de 1972, Ezequiel Neves exerceu um papel importante para definir os rumos da publicação, responsável pelas escolhas de pautas, assuntos abordados e das linhas editoriais seguidas. Foi um de seus principais articuladores e também um dos autores mais assíduos ao longo da publicação do periódico. A coluna *O Toque* esteve presente ao longo de todas as 36 edições comerciais e, em um olhar sobre a referida coluna, é possível identificá-la como o verdadeiro editorial musical de *Rolling Stone*. Sua leitura nos permite compreender o mosaico composto pela publicação, abordando assuntos que fazem parte da música jovem editada em discos por aqui.

A coluna é pontuada pela maneira irreverente e fragmentada da escrita de Ezequiel Neves. E, em meio às descrições de álbuns e trajetórias de artistas, ainda fica implícito o clima de tensão, repressão e de vigilância em vigor no país.

30-6-72 – aprendi que é preciso olhar com serenidade as duas faces da moeda (Quiçá as três). Que as contradições são necessárias na medida que o ar é necessário e aí por diante... (Por que senão vamos ter que partir pra porrada!) (NEVES, RS 13 – Rio de Janeiro, 18 de julho de 1972, p.02).

A passagem sugere um sentimento de desconforto, e podemos ler certa desconfiança. Mesmo não sendo o objetivo da coluna *O Toque* tratar do tema, de maneira difusa – porém perceptível – o assunto apresenta-se como uma preocupação do autor para aquele momento. No mesmo texto, usando de subterfúgios e um trocadilho, a sua linguagem adota um tom que deixa transparecer um comportamento transgressor, com várias e manifestas apologias ao uso de drogas e a quebra da objetividade:

Diálogo

- Baseado em que, você defende essa tese absurda?

- Num baseado! (NEVES, RS 13 - Rio, 18 de julho de 1972, p. 02).

As questões ressaltadas logo acima nos ajudam a apresentar Ezequiel Neves e a coluna *O Toque*, de modo a apontar elementos de sua escrita, tais como a valorização de um comportamento transgressor, quebra da objetividade, espírito provocador e autoral; aspectos filiados à contracultura, e que estão em sintonia com o posicionamento intelectual de parcela da juventude urbana no Brasil na passagem das décadas de 1960 para 1970.

Para Antônio Risério, nesse período os “segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural” (RISÉRIO, 2005, p. 25). E segundo o autor:

Ao aproximá-las, havia o sentimento de que os caminhos ‘tradicionais’ da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí, de resto, o anti-intelectualismo<sup>55</sup> e o fascínio pelo lupenproletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultural quanto em meio às organizações da guerrilha urbana. Eram índices que apontavam, festivas ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas (RISÉRIO, 2005, p. 25).

Segundo o autor, que constrói uma visão particular e defende a sua versão da história, a contracultura no Brasil, em seu momento de divulgação inicial, está relacionada às tensões vividas durante uma ditadura militar, e na crença de certa falência das vias tradicionais de mudança. E, como estratégia de ação, a contracultura motivava parcela da juventude a utilizar-se de “signos de recusa ao ‘sistema’” que funcionava como fonte inspiradora na busca de “uma nova cultura e de uma nova moral” (RISÉRIO, 2006, p. 29). Os “signos de recusa ao ‘sistema’” e a “nova moral” se contrapõem ao “modo de vida ‘burguês’, ‘careta’. *Drop out* – cair fora do ‘sistema’, como então se dizia – era a palavra de ordem contraculturalista”. Risério afirma que nesse contexto, “o contato com os marginais era ‘natural’, pois esses já se moviam por veredas alternativas” (RISÉRIO, 2006, p. 25).

O *drop-out*, sair do sistema, é elemento-chave em relação à postura contracultural e na construção do seu repertório. Isso é salientado por Carlos Alberto Messeder Pereira, que afirma que as mudanças no comportamento implicavam no “abandono de padrões de conduta e de estilo”, e:

Testemunhava-se a invenção de formas de contestação que partiam da crença em um espaço alternativo ao ‘sistema’, espaço este que constituía a

---

<sup>55</sup> Afirma Antônio Risério que a contracultura possui um “ânimo anti-intelectualista”, porém havia uma seleção de pensadores, como Marcuse e Norman O. Brown, que “tinham passe livre entre os contraculturalistas, os ‘desbundados’, como se dizia, ao lado de místicos orientais, antipsiquiatras, profetas de uma Nova Era etc. O que não interessava era um pensamento acadêmico, a estrada sinalizada, o intelectual tradicional” (RISÉRIO, 2005, p. 25).

verdadeira trincheira de luta contra a ‘direita’ encarada criticamente, cada vez mais, de um ângulo não apenas político mas também cultural e comportamental (PEREIRA, 2006, p. 91).

O autor afirma ser fundamental para o pensamento contracultural escapar dos “limites da sociedade e da cultura ocidentais”. Este é o sentido do *drop-out*; e emenda:

Para os hippies, ‘cair fora’ dessa camisa de força ocidental significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental. É por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcaram a sua rebelião – da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas (PEREIRA, 1986, p. 81 – 82).

Aqui é importante ressaltar que não é objetivo explícito de *Rolling Stone*, nem da coluna *O Toque*, produzir um engajamento político de questionamento ao regime militar e à ditadura instaurada, mas sim produzir uma crítica ao sistema, partindo da ideia de contracultura e de seus aspectos comportamentais, notadamente a música e, mais especificamente, o rock.

Mas se a música é o assunto principal, existe espaço para os temas mais diversos, os quais aparecem transversalmente: desde aqueles que contemplam o clima repressivo em que o país está mergulhado, os que revelam questões existenciais do próprio Ezequiel Neves.

As últimas duas passagens da coluna *O Toque* de *Rolling Stone* foram recolhidas da edição número 13 de julho de 1972, em que Ezequiel Neves produz um balanço do ano, onde “revisita” algumas das lembranças e aspectos marcantes do primeiro semestre. No mesmo artigo, cheio de referências e com um tom “docemente caleidoscópico”, sem o desenvolvimento de uma linha de raciocínio maior, logo na primeira linha, adverte:

Aviso aos Navegantes: Balanço de Semestre. Seme(m(stre!<sup>56</sup> Mas um balanço meio chapado abrangendo as coisas mais pop (quer dizer: fúteis levemente temperadas com comichões seriozinhos e... fúteis). Isso porque o mar não está pra sardinhas e os 183 dias que passaram não foram moles. Sejam os então docemente caleidoscópicos (NEVES, RS 13 - Rio, 18 de julho de 1972, p. 02).

Esse olhar caleidoscópico será uma constante nos textos de Ezequiel Neves, em que podemos ler impressões sobre música e sobre a cena musical, e que

---

<sup>56</sup> Aqui, como nas outras citações da coluna *O Toque*, respeitamos a grafia original e a impressão do exemplar de *Rolling Stone*.

vão funcionar mais como crônicas do que crítica musical propriamente dita, furtando-se, muitas vezes, a maiores objetividades. A maneira como Ezequiel Neves constrói sua narrativa se aproxima do estilo de escrita do Novo Jornalismo norte-americano.

Felipe Pena, em seu livro *Jornalismo Literário*, aponta que a “ideia básica do Novo Jornalismo americano” é superar o tom imparcial e asséptico que “caracteriza a tal ‘imprensa objetiva’”. Esse processo de diferenciação da escrita e produção de texto é gerado pela “insatisfação de muitos profissionais da imprensa com as regras de objetividade do texto jornalístico”, principalmente pelas regras que tornam o texto jornalístico “uma prisão narrativa que recomenda começar a matéria respondendo às perguntas básicas do leitor” (PENA, 2006, p. 53-54).

Entretanto, o diálogo maior de Ezequiel Neves é com o Jornalismo Gonzo. Esta vertente consiste exatamente em uma versão mais radical do Novo Jornalismo, e tem seu advento na passagem entre as décadas de sessenta e setenta, portanto quase contemporâneo à edição de *Rolling Stone* no Brasil.

O Jornalismo Gonzo<sup>57</sup> “consiste no envolvimento profundo e pessoal do autor no processo de elaboração da matéria”. No texto escrito não “se procura um personagem para a história”, pois “o autor é o próprio personagem”. Os eventos e fatos que são objeto da matéria, coluna ou texto jornalístico são narrados “a partir da visão do jornalista”. E podemos apontar como características marcantes do Jornalismo Gonzo a irreverência, o sarcasmo, os exageros e a opinião exageradamente expressa no texto. Assim, sua principal característica “é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação” (PENA, 2006, p. 57).

Algumas das características do Jornalismo Gonzo estão presentes nos textos de Ezequiel Neves, ao usar de certo sarcasmo e irreverência em seus textos, distante da objetividade formal do texto jornalístico. O tom passional e a forma como

---

<sup>57</sup> Segundo Felipe Pena, o Jornalismo Gonzo foi “criado e popularizado” por Hunter S. Thompson, repórter da *Rolling Stone* dos Estados Unidos, e jornalista que tornou-se um ícone da contracultura americana. Thompson levou até as últimas consequências o seu estilo de reportagem, “caracterizado por um envolvimento pessoal com a ação que estava descrevendo, sem medir consequências, por mais perigosas que fossem”. Além disso, seus textos são recheados de sarcasmo e de referências ao universo das drogas e do rock. O nome Gonzo foi uma invenção de Thompson para uma matéria que escrevia para a revista *Sports Illustrated* sobre uma corrida de motocicletas, a *Mint 400*, que ocorre anualmente no deserto de Nevada, nos Estados Unidos. O artigo acabou não saindo pela revista esportiva e foi comprado pela *Rolling Stone*, que o publicou em 1971 em duas edições. A recepção do texto foi tão positiva que ainda em 1971 virou um livro, que saiu sob o título de *Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do Sonho Americano* (título em português) (PENA, 2006, p. 56 - 57).

o autor constrói seu texto expressam uma sincronia muito específica com os novos termos que o novo jornalismo procurava imprimir a suas visões e opiniões, ou seja, buscavam subterfúgios e linguagens cifradas, e não possuíam um vínculo absoluto com a objetividade, tal qual os jornais de grande circulação. Assim, a coluna *O Toque* pode ser observada como um espaço em que música e contracultura vão se encontrar, em que a objetividade e a neutralidade não são linhas mestras a serem seguidas.

Nas crônicas de *O Toque*, a música deve ser identificada em relação a uma rede de significados, que particulariza a relação entre *Rolling Stone* e seus leitores, com assuntos e interesses compartilhados. Ezequiel Neves, ao descrever bandas, grupos, artistas e eventos, produzirá uma série de informações em que, como articulista, organiza e explica o rock, a MPB e a música pop segundo a sua própria opinião, abordando assuntos de interesse de seu público leitor. Assim, uma leitura que podemos fazer dos textos de Ezequiel Neves é que ele produz um alargamento do discurso sobre rock no início da década de setenta no Brasil, construindo impressões, circulando mensagens, forjando signos e sinais presentes em sua coluna.

## **2.2 O Toque: rock e Indústria Fonográfica**

Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, afirma que, nas décadas de 1960 e 1970, ocorre o processo de “consolidação de um mercado de bens culturais” no país. Com o advento do Estado militar em 1964, um duplo sentido pode ser identificado nesse processo: em primeiro lugar, ele argumenta que tal consolidação do mercado de bens simbólicos se define por sua dimensão política<sup>58</sup>; em segundo lugar, “aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia”. Mas, segundo Ortiz, “o que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente”, é o desdobramento e a ampliação das “medidas econômicas tomadas por Juscelino”, desenvolvidas com o objetivo de ampliar o parque industrial, promover a urbanização, desenvolver e consolidar o mercado consumidor no Brasil. Para Ortiz, o que caracteriza a situação

---

<sup>58</sup> Segundo Ortiz, os aspectos políticos são evidentes e podem ser elencados citando, por exemplo, as práticas de repressão política e cerceamento de direitos, como censura, prisões, exílios, entre outros.

cultural no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 “é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais”, que, para o autor, representa um grande salto em comparação aos períodos anteriores. Na década de cinquenta, as produções eram restritas e tinham um público pequeno. Assim, entre as décadas de cinquenta e setenta, ocorre uma “formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo de cultura” (1994, p. 113 – 114, p. 121)<sup>59</sup>.

Segundo a leitura construída por Renato Ortiz para o período, ocorre uma expansão considerável do mercado de bens simbólico, o que significa uma maior fruição de discos, jornais e revistas, colocando a revista *Rolling Stone* em uma posição estratégica, no entrecruzamento entre mercados em expansão: o mercado editorial como publicação especializada; e, na medida em que o mercado fonográfico também se amplia, a revista se torna referência para compreendermos a expansão e volume da indústria fonográfica e de seu mercado crescente.

Márcia Dias Tosta, em *Os Donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, afirma que é necessário observarmos vários fatores<sup>60</sup> para caracterizarmos as particularidades do processo de expansão da indústria fonográfica brasileira entre as décadas de sessenta e setenta. Segundo a autora, a indústria fonográfica “não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos sessenta, sobretudo da segunda metade da década, assim como a do início dos anos setenta”, e “constituiu *casts* estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB”; entre eles Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia e tantos outros. A consolidação do mercado a que se refere Márcia Dias Tosta está em sincronia com o estabelecimento de um grupo amplo de artistas e afirmação da MPB como um produto cultural valorizado, ocupando lugar de destaque na hierarquia cultural brasileira, identificada com a modernidade e o refinamento cultural (2008, p. 59). Assim, algumas gravadoras procuraram formar “*casts* estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos”. Essa investida em artistas específicos procura “manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade”, o que pode ser mais seguro e mais

<sup>59</sup> No livro, Ortiz analisa o desenvolvimento do mercado de bens culturais no Brasil na segunda metade do século XX, e afirma que, nas décadas de 1940 e 1950, constituem-se como um “momento de incipiência de uma sociedade de consumo” no país (1994, p. 121).

<sup>60</sup> Os quatro pontos a que se refere Márcia Tosta Dias são: 1 – consolidação das gravadoras e do mercado; 2 – o advento do LP como principal suporte de música vendido; 3 – presença significativa música estrangeira nas paradas de sucesso; 4 – articulação da indústria cultural em diferentes mídias para a construção da carreira dos artistas (2008, p. 59).

lucrativo para as gravadoras do que “investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido” (DIAS, 2008, p. 61). Apoiada nas considerações e dados levantados por Enor Paiano<sup>61</sup>, Tosta Dias aponta que, com a chegada definitiva do LP no início dos anos 1970, algumas mudanças econômicas e estratégicas movimentariam o panorama da Indústria Fonográfica:

A indústria, que movimentava o mercado com compactos simples e duplos (57 % dos discos vendidos em 1969 e 36% em 1976), com a instituição do LP pode restringir custos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos (PAIANO). A partir de então, verifica-se o decréscimo do consumo de compactos [...] (DIAS, 2008, p. 60).

Márcia Tosta Dias observa que o LP abre espaço para a afirmação do trabalho do artista e são oferecidas condições para que o músico desenvolva sua produção musical de forma mais ampla e autoral. Dessa maneira, o formato LP é o suporte apropriado para “uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica” em escala mundial (DIAS, 2008, p. 61).

Na mesma direção, Marcos Napolitano afirma que o panorama fonográfico sofre grande mudança a partir de 1969, quando o mercado brasileiro passa a consumir canções compostas e produzidas no próprio país, e o LP passa a ser o principal suporte para circulação de músicas<sup>62</sup>:

A crescente preferência pelo LP (que até 1968 dividia mercado com o compacto) representou a personificação da criação e da performance musical, reforçada pela bossa nova, e ligada à necessidade de rotular as músicas na forma de ‘movimentos culturais’, visando uma realização mais segura com um público consumidor. Já não era suficiente informar o gênero ao qual a canção estava vinculada (como nos antigos 78 rpm). Era preciso relacioná-la a um compositor conhecido e a um movimento cultural determinado. Essa nova rotulação foi fundamental para reorganizar o mercado musical, na medida em que a própria criação musical se redimensionava (NAPOLITANO, 2001, p. 83 - 84).

<sup>61</sup> Márcia Tosta Dias, citando Enor Paiano e Rita Morelli, acentua que o crescimento médio da venda de discos entre 1965 e 1972 foi da ordem de 400%. Enor Paiano, em pioneira dissertação de mestrado defendida na ECA/USP, *O Berimbau e o som Universal – Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*, faz diversas análises sobre os processos de constituição da MPB como um complexo cultural alinhado ao desenvolvimento da Indústria Fonográfica. Rita Morelli, *Indústria Fonográfica – um estudo antropológico*, Campinas: editora Unicamp, 2009. Tanto Marcos Napolitano em *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume, 2001; como Márcia Tosta Dias em *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: BoiTempo, 2008, buscam nesse trabalho algumas de suas referências mais importantes sobre o panorama fonográfico do período.

<sup>62</sup> Napolitano afirma que, na década de cinquenta, o disco era um subproduto da atividade dos músicos e compositores; já na década de setenta, o disco determina o mercado (NAPOLITANO, 2001, p. 83 - 84).

Essas transformações no cenário da produção musical, apontadas por Tosta Dias e Napolitano, levantam questões importantes sobre a relação entre a indústria fonográfica e as possibilidades da criação musical para os artistas. Do ponto de vista da indústria, isso significa que o que se pretende vender não é mais apenas a canção, mas o seu autor, o intérprete e sua obra. Do ponto de vista do artista, o álbum fonográfico corresponde à constituição de uma obra musical integral e una, materializada em LPs de vinil veiculados pela indústria fonográfica e todo o seu aparato tecnológico e de circulação desses bens culturais. O desenvolvimento do mercado de bens culturais proporcionou à indústria fonográfica grandes saltos de vendas e também a constituição de grupos de artistas contratados e disponíveis para as gravadoras, mesmo que fossem necessárias adaptações e concessões; havia também aqueles que tinham o privilégio da autonomia.

Em termos de vendas, os LPs passaram a ser mais vendidos que compactos simples e duplos; porém, em se tratando do início da década de setenta – período em que ocorre a consolidação dos LPs como mídia mais vendida –, esses suportes de música diferentes vão conviver, de modo que cada um deles corresponde a uma estratégia das gravadoras. E isso pode ser exemplificado pelas diversas menções que Ezequiel Neves faz ao lançamento de compactos ao longo de sua coluna; este aspecto sinaliza as relações desiguais entre artistas e gravadoras.

Rita Morelli, em seu livro *Indústria Fonográfica – um estudo antropológico*, afirma a existência de uma “significativa fatia do mercado ocupada pela música estrangeira” no início da década de setenta. Para a autora, esse fato está relacionado às vantagens que as transnacionais do disco possuíam em relação ao conjunto das empresas que atuavam no mercado brasileiro. A primeira vantagem diz respeito aos benefícios dos valores amortizados e que são analisados por Rita Morelli (2009, p. 62).

De fato, o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os anos finais da década de 70, quando não era mais possível explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira. Isto mostra que estava certa a imprensa ao apontar, desde o início, para as razões econômicas desse predomínio: sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no Brasil, e isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem – o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro,

fazendo conseqüentemente diminuir o risco próprio do investimento. A facilidade encontrada pelas grandes gravadoras decorria também de que, embora sempre tenha havido forte taxaço sobre importação de gravações, sempre foi também possível fazê-las entrar no país como se fossem “amostras sem valor comercial” – prática esta que, embora sempre tenha sido proibida por lei, sempre foi também tolerada pelas autoridades competentes (MORELLI, 2009, p. 62).

As considerações de Rita Morelli ajudam a estabelecer os contornos das políticas de lançamento das gravadoras, e mostram as facilidades com que as gravadoras introduziam no país gravações importadas, como se fossem “amostras sem valor comercial”. Esse aspecto, em especial, facilitaria a edição de discos de artistas e grupos estrangeiros no Brasil, já que os artistas e as suas obras já chegavam ao país com seus custos amortizados por suas vendas no mercado internacional.

Rita Morelli nos informa que a imprensa, de um modo geral ao longo da década de setenta, observou e comentou a crescente presença da música internacional entre os lançamentos das gravadoras. É sintomática a identificação desses lançamentos com o rock, mas isso mais nos parece uma generalização, dado que os indicadores que apontam os discos mais vendidos não correspondem a essa visão, como veremos mais adiante. Morelli afirma também que a imprensa registra essa grande quantidade de lançamentos de artistas e grupos estrangeiros ao longo de todos os anos setenta. No início da década, Ezequiel Neves noticia o fato em sua coluna *O Toque* em diversas oportunidades, abordando o repertório internacional lançado em discos pelas gravadoras no Brasil.

Mas Ezequiel Neves aponta isso de outra maneira, ao comentar os álbuns mais significativos presentes no mercado brasileiro, e marca muito bem sua ótica e impressão, observando a própria dinâmica dos lançamentos de artistas internacionais da indústria fonográfica no Brasil ao longo de 1972:

Não sei se é triste ou engraçado (aliás, sei sim: é as duas coisas) o fato de nossas gravadoras terem descoberto o ouro quando a coisa nos States e na Inglaterra já está mais que furada (consumida!). É sempre assim: quando a festa está acabando lá fora, as pessoas aqui insistem em dançar. Mas deixa pra lá. Ainda assim, vale a pena registrar a total falta de critério de nossas gravadoras que inundam o mercado com coisas absolutamente desprezíveis enquanto insistem em conservar inéditos discos antológicos que davam pra garotada realmente curtir (NEVES, RS 34 - Rio, 22 de dezembro de 1972 p.02).

Com ironia, o seu comentário trata do descompasso entre as novidades e lançamentos musicais nos Estados Unidos e na Europa, e as suas edições no Brasil,

alegando uma ausência de critérios das gravadoras daqui, que não sabem escolher os melhores e mais significativos álbuns.

As campeãs dessa bobagem foram a Continental e a Phonogram, enquanto a Odeon se manteve em sua política decadente e inutilmente cautelosa de misturar poucos bons lançamentos com coisas horrendas – como Trini Lopez, por exemplo. Fábricas como RCA, a Fermata e a CBS se mantiveram à espreita ainda sem acreditar muito que o rock vende pacas. Pior pra elas (NEVES, RS 34 - Rio, 22 de dezembro de 1972 p.02).

As gravadoras citadas nominalmente como “campeãs dessa bobagem” de editar grupos de rock por aqui, quando as suas fases áureas já tinham passado, são Continental e Phonogram, justamente as maiores investidoras da *Rolling Stone*, presentes com anúncios em quase todas as edições da revista. Já a Odeon é identificada com uma “política decadente” de lançamentos. E, por fim, esperando “à espreita” RCA, CBS e Fermata, ou seja, aguardando o movimento do mercado, na expectativa para ver se o rock vende ou não. Mas segundo as informações, as vendagens de rock para o período não são significativas.

Para Ana Maria Bahiana, mesmo com a “notável expansão” da indústria fonográfica, que transformou o Brasil em uma “praça importante para o consumo de padrões musicais produzidos no exterior”, o rock internacional lançado no país possuía um “consumo numericamente baixo”, e bandas como Rolling Stones e Led Zeppelin, os grandes vendedores do gênero, “atingiram (...) marcas medíocres de vendagem, entre 10 e 30 mil cópias”, com vendagens que oscilam entre 2 e 5 mil discos vendidos semanalmente (p. 52, 2005). As edições dessa produção pelas gravadoras “chegavam tarde e mal ao Brasil”<sup>63</sup> e a prensagem “era desigual, os repertórios divergiam dos originais e as capas!”. Então “faziam-se sacrifícios aos poucos importadores, punham-se economias nas mãos dos amigos que porventura viajavam e ouviam-se discos importados em grupo, numa experiência compartilhada e quase religiosa” (BAHIANA, 2006, p. 71).

---

<sup>63</sup> Alguns dos álbuns de artistas internacionais aqui lançados vinham com simplificações e alterações na capa ou mesmo no repertório; isso não era incomum. A título de exemplo, Nélio Rodrigues aponta o álbum dos Rolling Stones, *Their Satanic Majesties Request*, de 1967. Originalmente, o álbum trazia na capa o rosto dos quatro integrantes dos Beatles em um efeito tridimensional, que consistia em uma inovação para a época; a citação e homenagem à banda de Liverpool era uma retribuição a saudação “Welcome the Rolling Stones” que pode ser lida na capa de *Sergent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, do mesmo ano de 1967. No Brasil, o álbum dos Rolling Stones álbum só foi lançado em 1969 e com a capa simplificada (RODRIGUES, 2000, p. 21 – 22).

Segundo Eduardo Vicente, as vendas de música pop-rock no Brasil, e especificamente de rock, serão bem reduzidas, possuindo pouca importância no computo geral. Os dados de vendas de discos apresentam uma significativa fatia de música estrangeira no mercado, mas isso não quer dizer necessariamente que o rock estava entre os gêneros mais consumidos.

Eduardo Vicente utiliza-se de dados do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado) para mapear a venda de discos entre as décadas de 1970 e 1990<sup>64</sup>. Sobre a venda de discos na década de 1970, ele afirma que um “fator relevante é a reduzida importância dos astros tradicionais de rock ao longo de praticamente todo repertório coberto pelas estatísticas”. Assim, quando observa o segmento internacional e as vendas de discos de rock no mercado brasileiro, afirma que apenas The Beatles (como conjunto e como artistas solo) e Elvis Presley aparecem nas listagens entre os dez mais vendidos<sup>65</sup>. E bandas de rock de expressão e projeção, como Rolling Stones, Pink Floyd, The Who, Led Zeppelin, não foram mencionadas (2008, p. 108 – 109).

Quando observamos os dados de vendas do segmento rock no início da década, devemos ter também como medida a dificuldade de divulgação, e o grau de conhecimento que o público tinha a respeito desses grupos e artistas. Mesmo alguns desses grupos de rock, chamados de “astros tradicionais” por Eduardo Vicente, como Rolling Stones, Pink Floyd, The Who, Led Zeppelin, e que jamais foram mencionados nas listas do Nopem, terão suas obras lançadas naquele momento e carecerão de publicidade e informações, já que, para muitas dessas

---

<sup>64</sup> Os dados da pesquisa baseavam-se em levantamentos sobre a venda de discos junto aos lojistas. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhou no Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), e a pesquisa é estruturada a partir das vendas de “disco com base em informações de lojistas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As listagens não trazem quantidade de discos comercializados, apenas a sua posição anual no ranking dos 50 mais vendidos”. Esses dados estão disponíveis no Instituto de Artes da Unicamp (VICENTE, 2008, p. 104). Eduardo Vicente adverte sobre as limitações das listagens do Nopem: em primeiro lugar, é uma pesquisa restrita a São Paulo e ao Rio de Janeiro apenas, produzindo então uma amostra geograficamente restrita; em segundo lugar, os dados referem-se a *long plays* (LPs), compactos simples e compactos duplos, não discriminados. Como é um levantamento anual, as listagens podem refletir distorções: “Um disco que tenha vendas significativas ao longo de vários meses, porém abrangendo a passagem de um ano para outro, pode, por exemplo, nem ser mencionado nas listagens” (2008, p. 105).

<sup>65</sup> Levando em consideração apenas os dez primeiros colocados, os Beatles figuram duas vezes como banda, com os álbuns *Os reis do yê yê yê*, 6º lugar, 1965; e *Abbey Road*, 7º, 1970; e ainda com quatro referências por álbuns individuais de seus ex-integrantes (três de John Lennon e uma de George Harrison); Elvis Presley alcançou uma única citação com o compacto *Sílvia*, 7º lugar, 1972 (VICENTE, 2008, p. 108 – 109).

bandas, não havia espaço nas rádios e os discos não estavam acessíveis ao grande público.

Os britânicos Pink Floyd e The Who, por exemplo, são comentados em *O Toque* – na edição número um de *Rolling Stone*<sup>66</sup> –, onde Ezequiel Neves abre os trabalhos da coluna com apresentações de artistas e grupos da cena musical internacional. Além dos grupos britânicos, serão comentados o cantor e compositor norte-americano Bob Dylan, e o cantor norte-americano Alice Cooper (RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p.05).

A função desses textos é a de divulgar o rock internacional como uma estratégia da revista para a construção de um corpo de referências sobre o gênero, suas principais linhas e tendências, artistas e grupos de destaque. Esse processo é referendado pela indústria fonográfica, que divulgava seus lançamentos pelas páginas de *Rolling Stone*, por meio de publicidade nas páginas da revista.

Bob Dylan é apresentado por Ezequiel Neves como um importante destaque no cenário musical internacional. Cantor e compositor que, nas letras de suas canções, “(...) levava às últimas consequências a verbalização do barato e as influências herdadas de Rimbaud e dos escritores da Beat Generation” (NEVES, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p.05).

Essa “verbalização do barato” está apontando para o uso de drogas e formas diferentes de perceber a realidade, e Ezequiel Neves identifica e credencia Bob Dylan em uma tradição de contestação e protesto, que se relaciona ao poeta Arthur Rimbaud e aos poetas e escritores da geração *beat* – os chamados *beatniks*<sup>67</sup>. Essa identificação com o grupo *beat* é fundamental para a construção do repertório da contracultura. Dylan é então identificado para a além de sua música, e que acaba por definir um determinado lugar de destaque para as expressões da contracultura.

---

<sup>66</sup> Nessa edição de *O Toque*, há uma referência entre os textos de Ezequiel Neves e as matérias de *Rolling Stone* (traduzidas da norte-americana) contendo ainda número das páginas em que o texto seguiria sequência. Esse processo se repetirá nas primeiras seis edições. Os primeiros seis artigos publicados em *O Toque* se revelam em um tom ainda mais informativo e sem o protagonismo e a interferência da verve que o autor vai desenvolver em sua coluna ao longo da publicação. Assim, a ironia e o sarcasmo não vão dar o tom das primeiras crônicas, mas sim um tom mais asséptico.

<sup>67</sup> A geração *beat*, como ficou conhecida, envolvia poetas e escritores, e tem como expoentes o livro *Pé na Estrada*, de Jack Kerouac, e os poemas *O Uivo* e *América*, de Allen Ginsberg. Essas obras constituem-se em uma crítica e descontentamento com a sociedade norte-americana da década de 1950. Esses poetas e escritores estavam engajados na agitação cultural, protestos e manifestações públicas, e em seus livros estão algumas das referências importantes para o ideário da contracultura.

A coluna *O Toque*, de Ezequiel Neves, vai se prestar a produzir comentários sobre artistas de música pop-rock e suas obras em evidência, abrindo espaço para a divulgação de músicos e grupos estrangeiros e seus LPs lançados no Brasil naquele momento. Essa é uma das características marcantes da coluna como lugar privilegiado de comentários e críticas da música jovem<sup>68</sup>, servindo assim como uma espécie de termômetro de tendências<sup>69</sup>.

Os artigos de Ezequiel Neves publicados em *O Toque* pretendem informar a cena musical do rock, abrindo espaço para o pop, e como veremos ao longo do capítulo, uma importante abertura para a MPB. Esse caráter informativo tem o objetivo de construir elementos para a apreciação dessa produção musical por parte dos leitores. Os textos escritos por Ezequiel Neves abordam aspectos sociais do rock, dados sobre a amplitude e segmentação do gênero produzido no início da década ou, ainda, enfatiza aspectos biográficos e trajetórias artísticas, não se constituindo como uma análise musical.

Esses artistas estrangeiros foram exclusividade nas primeiras colunas de Ezequiel Neves, e o rock internacional foi o único gênero tratado nas primeiras edições de *O Toque*, em *Rolling Stone*. A banda inglesa Pink Floyd será objeto de comentários na coluna na edição número um, e Ezequiel Neves arrisca uma apresentação do estilo da banda e a caracterização de suas criações artísticas. No excerto que segue, podemos perceber a ausência de termos técnicos do universo teórico musical, e a preferência do autor por outros elementos explicativos:

A música de Pink Floyd – que integra o rock, o blues e a música erudita – explora os mais avançados recursos eletrônicos para atingir o clima de ficção científica, sendo considerada a mais intelectual do universo pop. O grupo foi o primeiro a se preocupar com os recursos do light-show em seus concertos e tanto em seus discos como em suas exposições ao vivo, usa uma

---

<sup>68</sup> Diferentemente da imprensa em geral, em *Rolling Stone* existe uma verticalização das informações sobre o rock. Esses aspectos nos levam a considerar que, na coluna *O Toque* (como em toda a publicação), existe a construção de uma determinada imagem do rock e a representação de seus símbolos, signos, ícones e emblemas que identificam rock, juventude e contracultura. Não constituindo um contrassenso, mas sim mais uma das contradições da contracultura, a *Rolling Stone* também abre espaço para a divulgação de música produzida e distribuída pelas gravadoras, que, através da publicidade, traz ao público a informação dos seus lançamentos fonográficos nas páginas do periódico.

<sup>69</sup> Como termômetro de tendências, a coluna *O Toque* não abarca todos os lançamentos da indústria fonográfica, mas está intimamente relacionado à música voltada para o mercado jovem, e que pretende ser um canal de informações que privilegia a relação entre rock e contracultura. Ezequiel Neves segue e afirma a linha da revista que, mesmo eclética, privilegia a interação entre rock, juventude e contracultura.

grande orquestra e coral de vinte vozes (NEVES, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p.05).

Ezequiel Neves até arrisca uma qualificação mais completa e relaciona a música do Pink Floyd ao rock, ao blues e a música erudita de forma bem genérica, e ainda extrapola o universo da música, observando que a banda é “considerada a mais intelectual do universo pop”; mas acaba se reportando para aspectos biográficos e sociais. Também é apontada como inovação a utilização de recursos tecnológicos na produção dos shows e gravações do grupo, identificando, assim, a tendência de uso de tecnologias, introduzida naquele momento.

Com esse texto, Ezequiel Neves procura delinear as características elementares do rock progressivo<sup>70</sup>, de maneira a apresentar a banda Pink Floyd ao público leitor de *Rolling Stone*. Mas não podemos considerar o rock progressivo uma novidade, pois muitas bandas inglesas, como o próprio Pink Floyd, desde 1967 produzem uma sonoridade mais refinada, por vezes introspectiva e com uma complexidade maior do que os tradicionais acordes de blues, o rock tradicional ou mesmo o yê-yê-yê da primeira metade da década de sessenta. Mas, por outro lado, é importante salientar que os lançamentos das obras fonográficas das bandas de rock internacionais têm, nesse momento, o significado de estreia de muitos desses artistas no Brasil.

O Pink Floyd volta à coluna com o comentário de Ezequiel Neves sobre os novos lançamentos da banda no país: “As vacas estão soltas nesse outono: *Atom Heart Mother*, que traz na capa a foto de quatro vacas holandesas, está vendendo muito bem”. E, de maneira positiva, expressa uma boa impressão e certa movimentação no mercado de disco, sinalizando uma boa repercussão da obra dos ingleses por aqui: “Muita gente que só conhecia o Pink Floyd de nome, não desgruda o ouvido de seus sons espaciais. E a Odeon já está programando para

---

<sup>70</sup> Paul Friedlander afirma que “Art-rock e rock progressivo” são expressões comuns para caracterizar a produção de bandas britânicas como Pink Floyd, Yes, King Crimson e Genesis. No âmbito da criação musical, o rock progressivo “era estruturalmente complexo em comparação ao hard rock de raízes blues e seus contemporâneos, e apresentavam uma colagem de sons de teclados, sintetizadores e instrumentos de estúdio”. Friedlander afirma ainda que esses grupos criavam “músicas exuberantes e bem orquestradas ao mesmo tempo que interpretavam o mundo através das letras. Mais do que nunca, histórias alegóricas eram costuradas com estranhos, e algumas vezes, ameaçadores personagens imaginários” (FRIEDLANDER, 2004, p. 344).

julho o lançamento de *Meddle* o disco mais recente do grupo inglês” (NEVES, RS 09 - Rio, 30 de maio de 1972, p. 2).

Mas, se nas edições anteriores de *Rolling Stone*, o Pink Floyd aparece na coluna *O Toque* agraciados com uma apresentação positiva, e caracterizados como possuidores de uma obra de destaque, agora a apreciação será negativa. Ezequiel Neves escreve críticas que caracterizam a banda pelas repetições de fórmulas que deram certo, e identifica a música do novo álbum da banda como “lugar comum” e “bubble-gum comercial”, ao invés de um som intelectualizado:

O Floyd mergulha pela segunda vez nas águas da trilha sonora apresentando um trabalho (feito nas coxas) para o filme *La Vallée*. O LP chama-se *Obscured by Clouds* e o quarteto está totalmente ‘obscurecido’ pelo lugar-comum. O disco é uma vergonha, uma repetição infinita de truques fáceis e tremendamente comerciais. Não vale a pena gastar 60 cruzeiros para ouvir bubble-gum comercial (NEVES, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.2).

Entre as tendências que podemos observar, o rock progressivo será uma das mais nítidas ao longo da publicação de *Rolling Stone*, como também da coluna *O Toque*, com diversos lançamentos no mercado brasileiro. Assim, Ezequiel Neves vai repercutir na revista bandas como Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd, King Crimson e Yes, que têm as suas obras editadas em discos no Brasil, nesse momento. As bandas inglesas Pink Floyd e Yes se destacarão neste processo, pois serão referência para várias bandas brasileiras, e também servirão de parâmetros para diversas caracterizações do rock produzido aqui naquele momento, servindo de referência para a cena musical brasileira. Em outra passagem, Ezequiel Neves escreve tratando dos lançamentos:

Um amigo meu está grilado por que eu não tenho mais comentado discos de música pop. Nem dei pela coisa, ou aliás, dei sim, mas não sei ao certo porque parei de falar. Deve ser porque as gravadoras têm exagerado nos lançamentos e eu não tenho tido mais saço pra separar o trigo do joio. Conteí nesses últimos meses uns quarenta lançamentos, uma porcaria danada. Estou pra fazer uma lista de gravações indispensáveis, lançamentos de várias épocas, e que as nossas gravadoras têm no catálogo mas fingem que não veem. Porque a coisa está de lascar. Lançam Dr. John, Todd Rundgren, Carol Hall, John Baldry, coisas incrivelmente ruins. E não é só problema da Continental. A Phillips está numa de lançar ilustres e péssimos desconhecidos do rock inglês (NEVES, RS 25 - Rio, 17 de outubro de 1972, p.02).

As gravadoras estão mesmo na pauta do autor e serão assunto presente em seus textos. As políticas de lançamentos serão vistas quase sempre negativamente, e os comentários seguem apontando para exageros de lançamentos, coisas ruins e “ilustres e péssimos desconhecidos do rock inglês”; ao passo que coisas que Ezequiel Neves considera importantes, como marcos do rock – identificados com a contracultura, o *flower power* e o psicodelismo da cena de San Francisco –, não são editados em disco pelas gravadoras presentes no mercado brasileiro.

Em meados do ano de 1972, escreve: “Agosto mês do desgosto. Ditado velho mas sábio. Principalmente pra mim que sou de Sagitário. As transas com Leão deixam minha juba toda encrespada”. Repercutindo referências do universo da contracultura afirma que no momento “ando grilado e grilante. Totalmente desentendido”, e, logo em seguida, felicita a gravadora Continental por ter lançado no Brasil um álbum solo, *Sugaree*, de Jerry Garcia, da banda californiana Grateful Dead:

Agradeço à Continental ter editado Jerry Garcia. Sua guitarra lisérgica me ajuda aguentar a barra. Sua voz lisérgica também. Principalmente neste disco – espécie de remergulho no litoral da Califórnia 65/67. Garcia sozinho se multiplica no Grateful Dead e quem nunca ouviu *Aoxamoxoa* não está perdendo nada. Ele é um santo safado, mordaz e lírico. [...]. Lógico que sua cuca é seu estúdio. Basta ouvir *Sugaree* para sacar isso. E em se sacando, tudo dá certo; entra nos eixos, aclara e acalma. Acho gênio essas oscilações: eu de baixo astral, eu de alto astral. Não me importo se a mula manca, o que eu quero é rosetar (NEVES, RS 18 - Rio, 29 de agosto de 1972, p.02).

O álbum de Jerry Garcia é bem recebido pelo autor, que valoriza os aspectos lisérgicos do artista e a sua ligação com a contracultura da Califórnia de meados dos anos sessenta. Mas, geralmente, os lançamentos de artistas estrangeiros desagradam Ezequiel Neves, que afirma que as gravadoras “acabam não editando os primeiros discos de bandas como Grateful Dead, The Who, Buffalo Springfield, Jeff Beck Group, Moby Grape, Jefferson Airplane” (NEVES, RS 25 – Rio, 17 de outubro de 1972, p.02), bandas essas que são julgadas como fundamentais para Ezequiel Neves, e são desprezadas pelas políticas de lançamento das gravadoras.

Nesse sentido, Neves defende, na coluna *O Toque*, que as políticas das gravadoras caminhavam na direção errada, deixando de lado discos de grande repercussão internacional. Ele aponta para diferenças extremas entre o critério de

escolha de pautas e assuntos relacionados ao rock e aos seus artistas proeminentes, e os critérios comerciais das gravadoras, com escolhas que Ezequiel Neves julga equivocadas. Assim, na pauta da coluna *O Toque*, há também aspectos do processo industrial e comercial da produção musical, bem como algumas das estratégias e das articulações da indústria fonográfica no início da década de setenta, como o caso das escolhas dos álbuns fonográficos de rock e pop internacionais, mostrando o descompasso existente entre a produção estrangeira e os lançamentos desses discos no Brasil.

Ezequiel Neves transita entre as suas opiniões pessoais e um caráter descritivo, de modo a alimentar uma rede de informações sobre a produção musical e as políticas de lançamentos das gravadoras, observando o que está sendo editado no Brasil e a produção voltada para um público jovem que flerta com o rock.

Outro aspecto destacado negativamente por Ezequiel Neves, em sua coluna, refere-se à distribuição dos discos promocionais para a apreciação de jornalistas e críticos musicais, como podemos ler na edição 26 de *Rolling Stone*<sup>71</sup>: “Estou esperando o Zé Rodrix pintar aqui a qualquer momento trazendo o último compacto do Sá, Rodrix & Guarabyra<sup>72</sup>. Estou louco para ouvir o disquinho que, segundo o Zé, já foi lançado há uns quinze dias” (NEVES, RS 26 – Rio, 24 de outubro de 1972, p.02). A questão da promoção e divulgação dos artistas identificados com o rock e a contracultura é importante para a revista, que em sua atividade publica sistematicamente artigos sobre a movimentação dessas bandas identificadas com a cena musical carioca. O assunto tem prosseguimento e na continuação do mesmo texto, o jornalista afirma:

Por estas e por outras é que, cada vez mais, acredito que as gravadoras (em sua maioria) fazem o possível para atrapalhar, para sabotar mesmo a carreira dos contratados. Já estou cansado de telefonar a várias delas pedindo informações sobre os lançamentos, fotos de artistas e não consigo nada. A Sigla, por exemplo, não tinha nem uma foto do Ruy Maurity para ilustrar *O Toque* que escrevi sobre o LP *Em busca do ouro* [...]. A Odeon não se digna a enviar um compacto (!) de um dos seus grupos que mais vende discos, o Sá, Rodrix & Guarabyra. A RCA não enviou nem fotos e nem o LP gravado pelo Karma. Soube também que o ótimo trio Paulo, César e Maurício já gravou um compacto, mas nem faço idéia da bosta da gravadora que editou o disquinho. [...]. Atenção garotos! Não marquem

<sup>71</sup> Essas situações se desdobram e Ezequiel Neves reclama que a *Rolling Stone* não recebia material promocional das gravadoras, o que muitas vezes dificultava a divulgação de artistas, e até o impedia de comentar algum disco.

<sup>72</sup> O referido compacto trata do disco que contém as músicas: *Viajante* (Zé Rodrix e Luis Carlos Sá) e *Ribeirão* (Gutemberg Guarabyra), lançado pela Odeon.

touca. Me procurem com seus disquinhos e discões. Parece que o anonimato é a última coisa que vocês pretendem, caso contrário não teriam batalhado pra gravar suas canções. (NEVES, RS 26 - Rio, 24 de outubro de 1972, p.02).

Aqui, Ezequiel Neves aponta toda a cumplicidade com que a *Rolling Stone* e a coluna O Toque tratavam a produção das bandas identificadas com o rock. Dessa maneira, Ezequiel Neves, apresenta-se disponível para ajudar na divulgação das produções dos artistas iniciantes, oferece sua coluna para apresentar o trabalho dos grupos ao público e se envolve no processo de construção da cena musical do rock.

O colunista aproveita a oportunidade e faz comentários em que contempla também artistas novos ou grupos estreantes no mercado, e provoca as gravadoras, chamando-as de desorganizadas, sinalizando insatisfação. Desses grupos iniciantes, a tendência rock se mistura com elementos da MPB, na música do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, que acabara de ser formado pelos três artistas, que até então tinham suas carreiras independentes. Também é sinalizada a estreia do grupo Karma, lançado pela RCA, e sua música calcada nos moldes do rock progressivo. E, por fim, aponta o lançamento fonográfico do trio Cláudio, Paulo e Maurício, que aparecem como expoentes da cena musical do Rio de Janeiro e são contratados pela Odeon, que acabara de lançar o primeiro e único compacto duplo dos artistas.

O pequeno interesse das gravadoras em relação ao rock é traduzido também pela ausência de um trabalho mais elaborado de divulgação e promoção, o que pode ser entendido como um desinteresse nos artistas ligados ao rock, ou então imaturidade dos sistemas de promoção da indústria fonográfica, o que parece pouco provável, como veremos no caso da carreira de Rita Lee.

### **2.3 Artistas de Rock e MPB em O Toque**

Os artistas e grupos de rock estrangeiros foram exclusividade nas primeiras colunas de Ezequiel Neves. A partir da oitava edição, no entanto, os artistas brasileiros começam também a aparecer e, de fato, vão se tornar presença constante nas colunas de Ezequiel.

Assim, para além do rock internacional, o colunista abre espaço para um repertório mais difuso que inclui rock, pop, bem como a MPB eletrificada, voltado

sempre para a música jovem. Entre os artistas brasileiros comentados ao longo da coluna de Ezequiel Neves, são citados, por exemplo, Sá, Rodrix e Guarabyra, Jards Macalé, Jorge Mautner, Caetano Veloso, Novos Baianos, Os Mutantes, Módulo 1000, O Terço, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Lô Borges, Gilberto Gil, Walter Franco, Rubinho e Mauro Assunção, Jorge Ben, Ruy Maurity Trio, Rita Lee, Roberto Carlos e Fábio. Podemos caracterizar esse grupo de artistas como muito heterogêneo, mas que encontra identificação e está em sintonia com as linhas e assuntos em foco em *Rolling Stone*, ou seja, música jovem.

Esses artistas brasileiros podem ser caracterizados como tributários do momento pós-tropicalista, em que há uma dispersão dos gêneros pré-definidos e uma abertura para novos horizontes como material de influência para a criação musical. Para observarmos isso de forma mais precisa, temos de levar em consideração um movimento de diluição das fronteiras entre os gêneros escolhidos para as crônicas, em que o rock abre espaço cada vez maior para a música brasileira, seja para grupos de rock nacionais, ou mesmo para artistas da MPB, de vertente mais próxima ao Tropicalismo ou influenciado por este. Em dezembro, em sua última coluna do ano, Ezequiel Neves escreve:

Bastou estar vivo pra gente aprender cada vez mais. Juro que fiquei chapado comigo mesmo durante esses 365 dias de 1972. Fanático pelo rock, acabei ouvindo muito mais música brasileira que estrangeira. E no fundo foi até bom. Ou por outra vez: foi ótimo (NEVES, RS 35, Rio, 29 de dezembro de 1972, p. 2).

Essa passagem revela muito de *O Toque* e seu autor. A identificação com o rock e a própria constatação de uma abertura para a audição de música brasileira são latentes, ao acompanharmos a leitura das crônicas. Dessa forma, podemos creditar a Ezequiel Neves a promoção, em sua coluna na revista, de uma interação entre os gêneros musicais.

É nesse contexto que Ezequiel Neves constata que, ao longo do ano de 1972, os assuntos tratados em sua coluna e a música que ele ouviu não eram apenas rock, mas sinalizavam para um movimento de abertura às novas audições e influências. Assim, em meio às fusões que criam a linguagem musical híbrida do período e que caracterizam o eclético panorama musical do início da década, aparecerá, no espaço de *O Toque*, um repertório para além do estritamente internacional, com largos espaços para o trânsito musical entre o rock e a MPB. Esse diálogo entre rock e MPB encontra na contracultura uma base para a

formulação de um amálgama, em que a contribuição do rock extrapola os aspectos da linguagem musical, servindo também como elemento importante de expressão comportamental.

Essa identificação entre MPB e contracultura não foi criada por Ezequiel Neves, pois isto já está posto no Tropicalismo, mas o autor vai encampar esse quadro de referências e será um importante divulgador dessas duas vertentes culturais, o rock e a MPB atrelada à contracultura, tanto em *Rolling Stone*, como ao longo de toda a década de 1970, em diferentes periódicos.

Nos primeiros números, a coluna *O Toque* possuía como principal característica a de apontar as matérias de destaque da edição da revista. Os comentários de Ezequiel Neves traziam referências e informações da versão norte-americana de *Rolling Stone*, e que tratava da produção musical estrangeira. Dessa forma, em seus primeiros textos no periódico são privilegiados os artistas internacionais, mas, ao longo das demais edições, são inseridos artigos sobre artistas brasileiros, tanto vinculados ao rock, como à MPB.

Uma leitura geral dos artigos publicados na coluna *O Toque* mostra certo equilíbrio entre os artigos que se dedicam a artistas nacionais, ingleses e norte-americanos, expressando então uma maioria para os artistas estrangeiros (tabela 1).

Tabela 1: Distribuição dos artistas citados na coluna *O Toque* segundo sua nacionalidade

Do total de artistas:

Brasileiros	25	35,2%
Ingleses	21	29,6%
Norte-americanos	19	26,8%
Outras nacionalidades	6	8,5%
Total de artistas comentados	71	100,00%

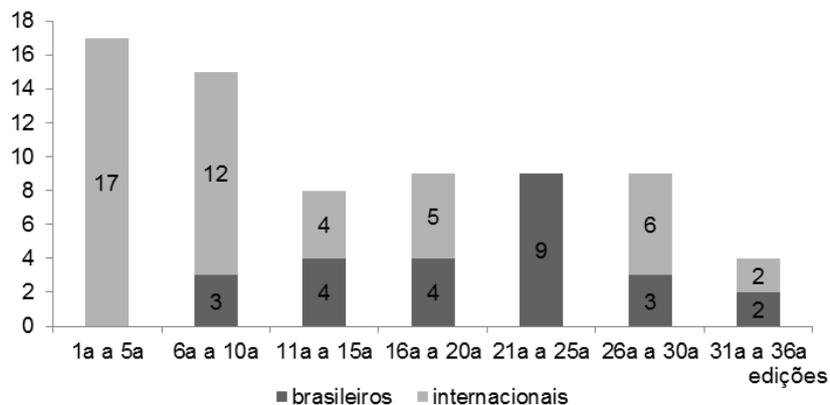
Fonte: Elaboração do autor.

Para um melhor entendimento da tabela acima e de outras que virão a seguir nessa seção, é importante explicar sua elaboração. O objetivo era analisar quantitativamente as informações contidas nas colunas de Ezequiel Neves. Para isso, construiu-se uma *listagem* com os nomes dos artistas ou eventos citados em cada uma das 36 colunas redigidas por Ezequiel Neves. No total, foram feitas 89 *inserções* nessa listagem. Cada *inserção* se refere a um assunto ou artista comentado pelo jornalista. Lembramos que, se um mesmo artista foi assunto de

Ezequiel Neves em duas edições diferentes, esse artista terá duas inserções atribuídas a ele na listagem, uma para cada edição. De fato, terá o número de inserções correspondente ao número de vezes que foi assunto em O Toque em edições diferentes.

Para a elaboração da tabela 1, acima, selecionaram-se apenas as inserções da *listagem* que eram referentes a comentários sobre artistas, em um total de 71 inserções. Sendo assim, não são 71 artistas diferentes, mas 71 referências de Ezequiel Neves a artistas variados ao longo das edições de *Rolling Stone*. Analisando como a informação acima se distribui ao longo das edições, fica evidente a presença maciça de artistas estrangeiros nos primeiros números de O Toque. A inserção dos brasileiros acontece entre a 6ª e 10ª edição, especificamente, na 8ª edição como já comentado anteriormente.

Gráfico 1: Distribuição das inserções sobre artistas, segundo a nacionalidade dos mesmos, ao longo das diversas edições de Rolling Stone



Fonte: Elaboração do autor.

Outra informação, que salta da listagem construída, é que o assunto principal de Ezequiel Neves está relacionado a destacar os artistas e as suas obras (Tabela 2).

Tabela 2: Distribuição dos assuntos abordados na coluna O Toque

Tipos de assuntos	n° de inserções	%
Artistas	71	79,8%
Concerto de rock - Dia da Criação	1	1,1%
Festivais de música - Juiz de Fora	3	3,4%
Festivais de música - VII FIC	1	1,1%
Periódicos e música	4	4,5%
Móvil	1	1,1%
Cotidiano	2	2,2%
Gravadoras e artistas	1	1,1%
Literatura	1	1,1%
Poema-gráfico	1	1,1%
Programa de TV	1	1,1%
Retrospectiva internacional - 1972	1	1,1%
Retrospectiva nacional - 1972	1	1,1%
	89	100,0%

Fonte: Elaboração do autor.

Além dos artistas, Ezequiel Neves evidencia o circuito musical que aparece, como os festivais da canção e concertos ao vivo. Lembramos que, em linhas gerais, a promoção e a divulgação do rock e de seus assuntos correlatos faziam parte tanto da pauta de *O Toque*, como da própria *Rolling Stone*. Um aspecto importante que podemos ressaltar é a predominância do rock como temática, em coerência com a própria publicação. Pode-se dizer que o rock está presente na maioria esmagadora das colunas de Ezequiel Neves. *O Toque* chama atenção para as novidades que despontam no mercado naquele momento, de modo que as bandas e os artistas que produziram e lançaram disco em 1972 serão privilegiadas pelo colunista. Mesmo que, muitas vezes, o jornalista acabe se reportando às trajetórias históricas em seus textos, é importante ressaltar que a coluna *O Toque* não tem preocupação em se dedicar ao passado: o tempo é o presente.

Os nomes brasileiros mais citados são Caetano Veloso, Jards Macalé, Jorge Mautner, Novos Baianos, depois seguidos por Mutantes, Rita Lee, Rubinho e Mauro Assumpção, Ruy Murity Trio, e Sá, Rodrix & Guarabyra. Esses nomes correspondem a um pouco mais da metade das citações entre os artistas brasileiros comentados por Ezequiel Neves (tabela 3).

Apenas um esclarecimento: na penúltima edição de *Rolling Stone*, de número 35, Ezequiel Neves fez uma retrospectiva dos artistas brasileiros de

destaque em 1972. Nas tabelas acima, consideramos a retrospectiva como uma inserção na listagem (como fica evidenciado na tabela 2 acima). No entanto, para enxergarmos com maior clareza os artistas reincidentes brasileiros em *O Toque*, optamos, para a construção da tabela 3, em recuperarmos esses artistas listados na retrospectiva. Ao todo são 18 artistas citados na retrospectiva da edição 35 de *Rolling Stone*. Somando este número às 25 citações de artistas brasileiros que já estão contabilizadas na tabela 2, resultam no total de 43 inserções mostradas na tabela 3.

A tabela 4, por sua vez, apresenta os álbuns dos artistas citados na tabela 3 acima e também de outros que foram tema dos textos da coluna de Ezequiel Neves.

Tabela 3: Artistas brasileiros reincidentes na coluna O Toque

Artistas brasileiros	Nº de inserções
Caetano Veloso	3
Jards Macalé	3
Jorge Mautner	3
Novos Baianos	3
Mutantes	2
Rita Lee	2
Rubinho e Mauro Assunção	2
Ruy Murity Trio	2
Sá, Rodrix & Guarabyra	2
Outros	21
<b>Total</b>	<b>43</b>

Fonte: Elaboração do autor.

Tabela 4: Álbuns e artistas brasileiros mais citados nos artigos da coluna *O Toque*

<b>Artistas</b>	<b>Álbuns Fonográficos</b>
Caetano Veloso*	<i>Transa</i>
Caetano Veloso	<i>Araçá Azul</i>
Caetano Veloso e Gilberto Gil	<i>Barra 69</i>
Gilberto Gil	<i>Expresso 2222</i>
Jards Macalé*	<i>Jards Macalé</i>
Jorge Ben	<i>Ben</i>
Jorge Mautner	<i>Para iluminar a cidade</i>
Maria Bethânia	<i>Drama</i>
Milton Nascimento e Lô Borges*	<i>Clube da Esquina</i>
Módulo 1000	<i>Não Fale com as paredes</i>
Mutantes*	<i>Mutantes e seus cometas no país dos bauretz</i>
Novos Baianos	<i>Compacto pela Sigla/Globo</i>
Novos Baianos*	<i>Acabou Chorare</i>
O Terço	<i>Compacto pela Continental</i>
Paulinho da Viola	<i>Dança da Solidão</i>
Rita Lee*	<i>Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida</i>
Roberto Carlos	<i>Roberto Carlos</i>
Rubinho e Mauro Assunção	<i>Perfeitamente, justamente quando cheguei</i>
Ruy Murity Trio	<i>Em busca do ouro</i>
Sá, Rodrix e Guarabyra*	<i>Passado, Presente e Futuro</i>
Tom Zé	<i>Se o caso é chorar</i>

\*Álbuns que foram citados em duas edições diferentes, dentro da coluna *O Toque*.

Fonte: Elaboração do autor.

Os dados quantitativos contabilizados e a lista de álbuns mais comentados nos ajudam a especificar alguns dos contornos do repertório musical abordado por Ezequiel Neves. Como um primeiro ponto a observar, devemos observar o jornalista como um formador de opinião, e aferir que, em seus textos, o autor aponta as tendências da cena musical ligada ao rock e à contracultura. Também é importante salientar que o jornalista trata do crescimento de lançamentos de música estrangeira naquele momento, mas em seus textos se detém no rock e pop, assinalando os nomes de grupos e discos que chegaram a esse mercado em expansão no Brasil.

Ezequiel Neves, quando aponta essa enorme quantidade de lançamentos de discos de rock, observa o surgimento de novas bandas e grupos destinados a um

público jovem, e assim acaba por captar estes movimentos das gravadoras e empresas fonográficas no Brasil.

Outro destaque que podemos perceber é a maneira como o autor aponta novas bandas, e os circuitos e os lugares onde se realizarão shows e eventos, embora esse assunto seja pontualmente focado ao longo de suas *Notas Ligadas* (colunas mais curtas e rápidos comentários sobre o que acontece na cena musical, essas colunas ocupam as bordas das páginas de *Rolling Stone*). Ezequiel Neves também não se furta a interpelar as gravadoras, artistas e divulgadores de discos, atuando como um agitador cultural, promovendo em sua coluna toda uma rede de informações sobre a cena musical do período.

#### **2.4 Bandas brasileiras de rock em *O Toque***

Ezequiel Neves aponta, em sua coluna *O Toque*, para as tendências mais presentes do rock naquele momento: o rock progressivo e o rock heavy ou rock pesado. Essa era uma estratégia da publicação, e tem como objetivo construir um canal de informações sobre o rock, e promover a divulgação do rock internacional e do rock produzido por bandas brasileiras<sup>73</sup>. A coluna *O Toque* procura apontar nomes desconhecidos, fora dos circuitos das grandes gravadoras e imprensa. Em 1º de agosto de 1972, escreve:

O mesmo amor ao som que temos está presente em tudo que vem sendo escrito por uma turma jovem e bacana entrincheirada em jornais e revistas da Paulicéia Desvairada. É emocionante saber que Maurício (Kubrusly), Tárík (de Sousa) e Ibanez estão falando nisso tudo, estão registrando isso tudo e separando o trigo do joio. É emocionante saber que ninguém está marcando touca e os que são amarrados em som tem som para curtir da melhor qualidade. Isso porque os Mutantes, o Mona, o Néctar, o Urubu Roxo e os outros estão soltos se apresentando em teatros e auditórios de São Paulo (NEVES, RS 14 - Rio, 01 de agosto de 1972, p. 02).

---

<sup>73</sup> Alguns dos veículos de comunicação de massa, como jornais e revistas ligados ao sistema de produção industrial, focalizavam a cena musical em geral, não dando maiores destaques aos grupos incipientes ou provenientes do *underground*. Publicações como os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, bem como o *Globo* no Rio de Janeiro, assim como as revistas da editora Abril, como *Veja* – dirigida a um público adulto e abordando assuntos gerais, mas também com espaço para a música – ou ainda, a revista *Pop*, não produziam um acompanhamento mais próximo e profundo da produção do rock brasileiro do período. Essas publicações não possuíam espaços para grupos mais obscuros e em início de carreira. Esses veículos também não possuíam a natureza e filiação contracultural, tal qual *Rolling Stone*. Do mesmo modo que as bandas que estavam despontando tinham destaque na coluna *O Toque*, outras publicações que estavam circulando, bem como a rede de informações sobre rock e música, também mereciam destaque em sua coluna.

Nesta passagem, podemos observar que, além de noticiar a cena musical, Ezequiel Neves faz comentários sobre a imprensa e valoriza o tratamento que os jornalistas Maurício Kubrusly, Tárík de Souza e Ibanez Filho – todos colaboradores de *Rolling Stone* e situados em São Paulo – estão dando ao rock e aos seus temas correlatos.

Este tratamento que Ezequiel Neves dá aos jornalistas acima citados pode ser relacionado à legitimação de um grupo de autores<sup>74</sup> escrevendo sobre o rock e música jovem, em sincronia com o movimento de surgimento de novas bandas de rock, que não estão relacionadas à Jovem Guarda ou os seus resquícios; um movimento ainda não vinculado aos grandes meios de comunicação.

Ezequiel Neves aponta que existe uma identificação entre ele e os jornalistas citados, o que pressupõe que, como o trabalho que *Rolling Stone* está desenvolvendo, esses autores “estão registrando isso tudo e separando o trigo do joio”, acompanhando de perto as carreiras desses novos conjuntos que estão despontando, e estão “soltos se apresentando em teatros e auditórios de São Paulo”.

Se Ezequiel Neves valoriza os jornalistas e as suas preocupações em escrever sobre o que está acontecendo em São Paulo, também é seu foco valorizar a produção musical que está surgindo nesse momento, sobretudo o rock, citando os conjuntos Mona, Néctar e Urubu Roxo, além de fazer referência aos Mutantes, banda esta que vai aparecer em diversos momentos em suas crônicas, ao longo de 1972.

Esses grupos estão em sintonia com a tendência de rock pesado e rock progressivo no Brasil, o que representa, em sua opinião, algo importante como um movimento que cria um tipo de refúgio e alívio para os tempos de ditadura. Aponta Ezequiel Neves:

Eu sei que, principalmente, a música está pintando legal nos quatro cantos do Brasil e sinto também que isso só pode ser a salvação – uma espécie de aprendizado em busca de um refúgio para esses tempos de baixo astral. Mas me emociona saber que tudo isso está explodindo em São Paulo,

---

<sup>74</sup> Ezequiel Neves, em uma de suas crônicas, trata de *Córrego Alegre*, página especial do jornal *Folha de S. Paulo*, veiculada às segundas-feiras, e que é dedicada a música e ao rock internacional. Para o colunista, tal página desponta como mais um novo canal sobre informações acerca da cena musical estrangeira com “um balanço fora do comum”, e até aquele momento foram editados “uns 15” números, com artigos não assinados. “A equipe: João Penido, Luiz Duboc, Hélio Rodrigues, Marcius Cortez, Antônio II e José Reynaldo Lutti” (NEVES, RS 20 - Rio, 12 de setembro de 1972, p.02).

cidade barra-pesada onde durante sete anos eu só sabia da existência daquelas boates pavorosas onde o samba é tocado em ritmo de réquiem para o próprio samba (NEVES, RS 14 - Rio, 01 de agosto de 1972, p.02).

Um aspecto que salta aos olhos é a identificação de São Paulo como “cidade barra pesada”, e que causa emoção em Ezequiel Neves observar que novos músicos e informações em torno do rock estão principiando na cidade, que ele identifica como “cinzenta agressão-repressão” na crônica de 18 de julho de 1972, na *Rolling Stone* 13.

Mesmo difusa, a coluna de Ezequiel Neves apresenta repetições e assuntos recorrentes, como o anúncio de novas bandas em São Paulo e a movimentação em torno do rock na capital paulista. Em setembro de 1972, na edição número 20 de *Rolling Stone*, ele retoma o assunto, mas, desta vez, as questões relacionadas à profusão de bandas tomam outro rumo: o das questões relativas à indústria fonográfica e as suas estratégias de recrutamento e lançamento de novas bandas. Nesse texto, ele produz uma longa lista de grupos que estão fazendo show na cidade e que possuem alguns compactos lançados, como Lee Jackson, Alpha Centauri, Eyes, Porão 99, Escória, Mako Shark, Koumpha, Buttons, Memphis, Fush, Made in Brazil, Néctar, Sunday, Mona, U. S. Mail, Strip Tease de Plantas Carnívoras, Blow-up, Urubu Roxo, Stillo Set, e Coristas do Inferno. E comenta provocativamente Ezequiel Neves:

Muitos desses grupos já gravaram compactos, mas acho que só compacto não dá pé. O Mona por exemplo... O grupo está estalando de quente e não apareceu nenhuma gravadora interessada nos garotos [...] (NEVES, RS 20 - Rio, 12 de setembro de 1972, p.02).

Pouco mais de um mês antes do comentário acima, a banda Mona já havia sido citada em uma crônica de Ezequiel Neves, em que ele caracterizava a música do grupo com um rock parecido com as bandas inglesas, como o trio Emerson, Lake and Palmer; e afirmava que: “(...). Alguns podem dizer que a coisa não é muito original, mas eu acho que nesse caso ninguém deve se importar muito com o que é ou não é original”. E complementa: “Tudo está aí para ser mastigado e engolido e os garotos do Mona são muito bons de serviço” (NEVES, RS 14 - Rio, 01 de agosto de 1972, p.02).

Esse é um assunto que se repete. A valorização de bandas que estão à procura de espaço junto ao público e, fundamentalmente, junto às gravadoras, e o autor usa sua coluna para criar oportunidades de divulgação dessas bandas. Nesse

sentido, tece críticas às gravadoras, questionando os critérios para contratação de novos grupos e promoção de lançamentos. O que podemos ler nas entrelinhas dessa passagem é o papel de agitador cultural exercido em *O Toque*, apoiando os grupos e chamando a atenção das gravadoras para o que está sendo produzido, “separando o joio do trigo” para retomar a expressão grafada na coluna de 1º de agosto de 1972. Sobre o mesmo assunto, escreve:

Saiu pela Phillips um compacto simples (mas muito complicado) do O Terço. O grupo é brasileiro mas o som que fazem é heavy britânico. Eles são competentes pacas, mas ainda não resolveram as transas das letras em português. “Ilusão de ótica” e “Tempo é vento”<sup>75</sup> são as duas pauladas. Muito som, guitarras e bateria explodindo, um silêncio enorme no ar depois que a agulha sai do disquinho. [...]. Prefiro O Terço ao vivo. [...]. Acho que se eles tiverem oportunidade de gravar um LP farão a coisa com uma classe incrível. As improvisações instrumentais são o forte do grupo, coisa que só pode ser feita mesmo num álbum. E tomara que gravem um logo (RS 23 - Rio, 03 de outubro de 1972, p. 2).

Comentando o lançamento de um disco de rock, o texto do autor vai além, e, em pauta na coluna *O Toque*, está a criação musical, e as relações entre a indústria fonográfica e os artistas, em específico o caso do grupo O Terço<sup>76</sup>, e de seu compacto lançado pela Phillips. Ezequiel Neves trata das questões da música do grupo e a sua influência das bandas de rock inglesas.

Ezequiel Neves chama atenção para a relação entre a música e o suporte material, e a própria política de lançamento da gravadora, sugerindo que se invista num LP de O Terço, reforçando: “se eles tiverem oportunidade de gravar um LP farão a coisa com uma classe incrível”, incentivando a produção musical e a movimentação de bandas de rock por aqui.

Assim, trata dos aspectos da produção musical como processo industrial e comercial, levando em consideração as mudanças que o período imprime, como a própria consolidação do álbum fonográfico em LP como o principal veículo e suporte

<sup>75</sup> Faixas do Disco: 1. “Ilusão de ótica” (Vinícius Cantuária e Cezar de Mercês); 2. “Tempo é vento” (Vinícius Cantuária, Cezar de Mercês e Sérgio Hinds).

<sup>76</sup> Nélío Rodrigues, em seu livro *Histórias Secretas do Rock Brasileiro*, informa que o grupo *O Terço* foi formado no final da década de sessenta, com a junção de artistas que atuavam em várias bandas que tocavam na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro álbum do grupo foi o homônimo *O Terço*, lançado em 1970 pelo selo Forma, da Phonogram. Foram contratados pelo então produtor da gravadora, Paulinho Tapajós, e a formação do grupo, no período, contava com os músicos Sérgio Hinds (baixo, guitarra, violão e vocais), Jorge Amiden (guitarra e violão) e Vinícius Cantuária (bateria e vocais). Ainda em 1972, a banda acaba servindo de conjunto de apoio para as gravações do experimental e psicodélico álbum *Vento Sul* de Marcos Valle, lançado pela Odeon. Em 1973, o grupo lança o LP *Terço* pela Gravadora Continental, com forte influência do rock progressivo e com Sérgio Hinds (guitarra, violão e vocais), Vinícius Cantuária (bateria e vocais) e César das Mercês (baixo e vocais) como integrantes (RODRIGUES, 2014, p. 264 – 267).

para a circulação, fruição e materialização da obra musical, em sincronia com o mercado e a indústria fonográfica. Para Ezequiel Neves, o trabalho autoral necessita de um maior espaço e autonomia para criação, e o LP é o suporte. Lembramos aqui o rock progressivo e a longa duração de suas músicas, que costumam extrapolar o padrão de três minutos das canções de rádio ou de um lado de um compacto.

A temática do rock nacional é também assunto em maio de 1972, quando o colunista escreve que “o rock tupiniquim, a julgar pelos últimos lançamentos no gênero, *Não fale com as Paredes*, do Módulo 1000<sup>77</sup>, e *no País dos Bauretz*, dos Mutantes, vai de mal a pior” (NEVES, RS 08 - Rio, 16 de maio de 1972, p.04). E emenda sobre o álbum *Não fale com Paredes*<sup>78</sup>, do Módulo 1000:

O disco do Módulo não resiste nem a uma análise superficial. A gente mata a charada (?) deles num minuto: a única coisa que sabem fazer é caricaturar grupos ingleses, também muito ruins, como Black Sabbath e o Uriah Heep. [...] (NEVES, RS 08 - Rio, 16 de maio de 1972, p.04).

O texto de Ezequiel Neves julga *Não fale com Paredes* como um disco fraco, que “não resiste nem a uma análise superficial”, em que o grupo se revela prontamente como sem qualidade criativa, repetitivo e que não vai além de reproduzir as suas matrizes, o rock inglês. O autor não tece nenhum elogio, e acusa prontamente a produção do grupo Módulo 1000 de “caricaturar” bandas como Black Sabbath e Uriah Heep.

A banda Módulo 1000 tem a sua trajetória discográfica iniciada ainda em 1970, quando grava um compacto simples pela Odeon com as músicas *Big Mama* e *Isto não quer dizer nada*. E, em 1971, participa da coletânea de bandas *Posições*, LP lançado pela gravadora Odeon. Mas a banda estreará em álbum pela pequena gravadora Top Tape apenas em 1972, com *Não fale com paredes*. O disco foi lançado em março, em uma edição bem acabada, com as letras das músicas impressas em encarte; a capa, que se abria em três partes, trazia apenas o nome da banda em tons de preto e cinza. Na parte interna do álbum, havia uma pintura psicodélica colorida do artista plástico Vander Borges, que retratava os músicos da banda (RODRIGUES, 2014, p. 165).

<sup>77</sup> A banda foi formada no Rio de Janeiro e, no início da década de 1970, os integrantes eram Luis Paulo Simas (órgão, piano e vocais), Eduardo José Leal Neto (guitarra solo), Daniel Cardona Romani (guitarra, violão e vocais), e Candinho – Candido Souza Farias – (bateria).

<sup>78</sup> Faixas do Disco: 1. Turpe Est Sine Crine Caput (Módulo 1000), 2. Não Fale com Paredes (Módulo 1000, Victor Martins), 3. Espelho (Módulo 1000), 4. Lem. Ed. Êcalg (Módulo 1000), 5. Olho por Olho. Dente por Dente (Módulo 1000), 6. Metrô Mental (Módulo 1000), 7. Teclados (Módulo 1000), 8. Salve-se Quem Puder (Módulo 1000), 9. Animáia (Módulo 1000).

Segundo Nelio Rodrigues, a gravação do álbum pela pequena *Top Tape* foi possibilitada pela amizade e afinidade musical entre os membros da banda e Ademir Lemos, produtor da gravadora. O produtor era também o discotecário responsável pela edição da série de coletâneas intitulada *Ademir do Le Bateau*, e estava entre os discos que mais vendiam da *Top Tape*. Este aspecto foi fundamental para dar credibilidade e liberdade perante a direção da empresa para produzir as músicas do Módulo 1000. Ademir deu plena autonomia para a banda executar os seus números no estúdio da Musidisc, na Lapa, Rio de Janeiro no mês de novembro de 1971 (2014, p. 164).

Ana Maria Bahiana comenta que o Módulo 1000 foi um dos muitos grupos de rock que surgiram entre a década de sessenta e setenta. Em sua produção musical, “mesclavam [rock] pesado com psicodélico e não se ligavam muito em letras”, de modo que “onomatopeias, palavras ao contrário e latim bastavam para dar o recado” (BAHIANA, 2006, p. 66).

De modo diverso da visão expressa por Bahiana, Nelio Rodrigues, em seu livro *Histórias Secretas do Rock Brasileiro*, categoriza o álbum *Não Fale com Paredes* como “ousado, e diferente de tudo que as gravadoras despejavam no mercado”, e que “musicalmente, o disco trafega pelo rock pesado adornado de experimentações sonoras psicodélicas”, e ainda, “alinhados com os movimentos da contracultura” a banda, nas letras de suas músicas “recorreu a metáforas para denunciar aqueles tempos sombrios” (RODRIGUES, 2014, p. 165 - 166). Porém, na leitura de Ezequiel Neves:

Os 32 minutos de duração de *Não Fale com Paredes* equivalem a uma lição de não fazer som heavy. É uma babaquice total ficar repetindo interminavelmente os mesmos riffs. Isso acentua a falta de talento, a incompetência mesmo, dos componentes do grupo como instrumentistas e compositores. [...]. (NEVES, RS 08 - Rio, 16 de maio de 1972, p.04).

Nessa passagem, Ezequiel Neves procura evidenciar aspectos da criação artístico-musical do grupo, relaciona a música do Módulo 1000 a uma interminável repetição de *riffs* de guitarra, o que acaba por denunciar o que, para ele, é a própria “falta de talento” e “incompetência” dos membros do grupo, tanto como instrumentistas como compositores.

Diferentemente dos músicos do Módulo 1000, os Mutantes são considerados em outra linha de referência por Ezequiel Neves. A banda paulista já

tinha uma trajetória consistente, quatro álbuns e uma marcante participação nos festivais da canção, e o seu texto faz disso a base para apreciar negativamente o álbum *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*<sup>79</sup>.

O caso dos Mutantes é diferente. Eles tem um background excelente, tem talento, são instrumentistas versáteis e compositores razoáveis. Isso tudo está presente no seu *No País dos Bauretz*, mas não consegue salvar o disco. Para dizer a verdade, só consegui ouvir duas faixas com prazer: “Beijo Exagerado” (uma obra prima menor, um tremendo show de ritmo e provocação) e “Dune Buggy” (uma inconsequência e deliciosa exibição de truques vocais e rítmicos). Os Mutantes estão correndo um sério risco: tem plena consciência de seu talento e versatilidade, mas não sabem como domá-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa *No País dos Bauretz* (NEVES, RS 08 - Rio, 16 de maio de 1972, p.04).

Ezequiel Neves parte de uma identificação do grupo com a sua trajetória anterior, com os tropicalistas e com os eventos ocorridos na segunda metade da década de sessenta, o que os colocava em outro patamar, diferente do Módulo 1000. Esse passado parece pesar como uma referência no rock produzido no Brasil, e os Mutantes são considerados talentosos, tanto como instrumentistas quanto como compositores, mesmo não conseguindo concentrar as suas qualidades para produzir um álbum. Para o colunista, o álbum *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*, tanto nos aspectos técnico-musicais, como no aspecto da criação artístico musical, não revela a qualidade musical dos próprios músicos da banda, nem enquanto compositores, nem como instrumentistas.

Para Carlos Calado, em *A Divina Comédia dos Mutantes*, o álbum *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz* revela um vasto quadro de referências ao rock, com linhas de rock progressivo e de rock baladas. O “rock básico” pode ser observado em pelo menos quatro músicas e na canção que abre o disco, “Posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o rock & roll”. Essa última apresenta um efervescente clima de show ao vivo, com várias referências ao rock brasileiro anterior à Jovem Guarda e, segundo Calado, a canção funciona ainda como “uma definitiva carta de princípios roqueiros da banda”.

<sup>79</sup> Faixas do Disco: 1. Posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o rock and roll (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Liminha), 2. Vida de cachorro (Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias), 3. Dune Buggy (Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias), 4. Cantor de mambo (Élcio Decário, Arnaldo Baptista, Rita Lee), 5. Beijo exagerado (Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias)/ Todo mundo pastou (Ismar S. Andrade “Bororó”), 6. Balada do Louco (Arnaldo Baptista, Rita Lee), 7. A hora e a vez do cabelo nascer (Liminha, Mutantes), 8. Rua Augusta (Hervé Cordovil), Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz (Ronaldo Leme, Liminha, Mutantes), 10. Todo mundo pastou II (Ismar S. Andrade “Bororó”).

Podemos notar também uma criação musical híbrida, em que o próprio rock produzido pelo grupo vai promover outras expressões e gêneros musicais, como o rock de Carlos Santana em “Cantor de Mambo”, que segundo Calado, “mantendo o estilo mutante, o deboche prosseguia”. Cantada em português e castelhano, trazia uma “letra carregada de ironia” e que fazia uma sátira ao compositor brasileiro radicado nos Estados Unidos, Sérgio Mendes (CALADO, 1995, p. 265 - 266).

Segundo Carlos Calado, o Departamento de Censura dificultou o lançamento de *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*, o que atrasou em dois meses a sua chegada às lojas, em maio de 1972. A faixa, então denominada “Cabeludo patriota”, acabou gerando a não aprovação de um verso que fazia referência às cores da bandeira brasileira, proibindo a palavra “patriota” e a expressão “verde amarelo”. Por esse motivo, houve a necessidade de modificações nos versos e adequação do nome da canção que foi trocado por “A Hora e a vez do cabelo nascer”, para que o LP pudesse chegar às lojas (CALADO, 1995, p. 266).

O álbum dos Mutantes, ainda que revele um repertório de rock básico, já aponta os rumos pelos quais a banda trilharia pela década de setenta. Também podemos considerar o álbum, um importante elemento de transição do grupo, que vai se dedicar cada vez mais ao rock progressivo.

Calado aponta que a longa faixa que dá título ao álbum fonográfico *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*, “nasceu como um improviso coletivo (...). Ela foi gravada em um único *take*, sem qualquer roteiro preestabelecido”. Essa música “anunciava a forte influência musical que passaria a dominar a banda, nos meses seguintes”. Os Mutantes, nesta gravação, mostram-se “claramente influenciado pelo rock progressivo do trio Emerson, Lake and Palmer” e, como tal, essa influência era “uma presença constante nas vitrolas da turma” que, desde 1971, contava com as seguidas audições de bandas de rock progressivo, como King Crimson, Genesis, Mahavishnu Orchestra, além de Emerson, Lake & Palmer, “(...)”, mas nada superava a idolatria pelo Yes” (1995, p. 266 e 285).

Estas referências às bandas de rock progressivo inglesas serão também captadas ao longo da coluna *O Toque*, e, em um texto ambíguo, na *Rolling Stone* número 27, de 31 de outubro, Ezequiel Neves refere-se negativamente ao trabalho do grupo inglês Yes e notadamente ao rock progressivo, e ao final emenda:

O Yes está fazendo escola por aqui. Já vi uns três grupos paulistas tocando igualzinho a eles. Achei divertido, pois não tenho preconceito nenhum

contra esses carbonos. Confesso mesmo que acho a coisa bem melhor que o original – mais subdesenvolvida e mais realista. Aliás me esbaldei com as yesadas feitas pelos Mutantes [...] (NEVES, RS 27 - Rio, 31 de outubro de 1972, p.02).

A passagem acima nos ajuda a observar as próprias opiniões ambíguas de Ezequiel Neves. Aqui, ele aponta uma forma de apreciação sobre a criação musical de alguns grupos de rock, aqueles identificados com o rock progressivo. Mas essa opinião é construída com um toque de cinismo, que ele mesmo apontou como elemento importante para fazer a função de crítico de rock. Segundo Ezequiel Neves, ele mesmo não tem “preconceito nenhum contra esses carbonos (...) acho a coisa bem melhor que o original – mais subdesenvolvida e mais realista”. Mas, em várias passagens, caracteriza as bandas, como Mona, O Terço, Módulo 1000 e agora, Os Mutantes, como fortemente influenciadas pelos grupos ingleses, e que acabam produzindo “carbonos”, o que não pode ser visto como plenamente positivo, mas repleto de significados negativos carregados no termo que qualifica a produção e criação musical desses conjuntos musicais.

Ainda sobre o assunto das influências musicais, ou dos “carbonos”, Ezequiel Neves produz um olhar diferente em outra crônica, agora sobre o segundo álbum solo de Rita Lee: *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Nossas Vidas*<sup>80</sup>, e escreve um texto positivo na coluna *O Toque*, da RS 21 - Rio, 19 de setembro de 1972:

Estou meio confuso. Não sei como comentar o LP de Rita Lee chamado de Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida. Quer dizer, estou ouvindo o disco com uma alegria incrível, curtindo demais, mas ao mesmo tempo estou curioso querendo saber onde é que ela quer chegar. Meu ouvido está cheio de comichões com tantos sonzinhos intrigantes, tantas mixagens curtidinhas e pinkfloydices tupiniquins. Tudo isso no bom sentido é claro (NEVES, RS 21 - Rio, 19 de setembro de 1972, p.02).

*Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* é bem recebido por Ezequiel Neves, que depois de utilizar o neologismo “yesadas”, em referência ao Yes para caracterizar a música dos Mutantes naquele momento, agora usa “pinkfloydices tupiniquins”, em referência ao rock progressivo da banda Pink Floyd. Essas expressões são usadas para indicar os diversos sons e referências sonoras que vão

<sup>80</sup> Faixas do Disco: 1. Vamos tratar da saúde (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Liminha), 2. Beija-me amor (Arnaldo Baptista, Élcio Decário), 3. Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias), 4. Teimosia (Rita Lee, Liminha, Arnaldo Baptista), 5. Frique comigo (Arnaldo Baptista, Ronaldo Leme, Sérgio Dias, Rita Lee), 6. Amor em Branco e Preto (Rita Lee, Arnaldo Baptista), 7. Tiroleite (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee, Liminha), 8. Tapupukitipa (Arnaldo Baptista, Rita Lee), 9. De novo aqui meu bom José (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee, Liminha), 10. Superfície do Planeta (Arnaldo Baptista).

aparecer ao longo do álbum, e que marcam a influência do rock progressivo sobre as bandas brasileiras. O álbum de Rita Lee *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Nossas Vidas* trata-se do segundo disco solo da cantora e, nas gravações, a artista foi acompanhada pelos próprios Mutantes. E segundo Ezequiel Neves:

O disco é todo ele um desbunde. [...]. Também foi bom saber que o badalado estúdio de 16 canais da Eldorado não é um elefante branco que eu pensei que fosse. O som do disco é um sonzão, muito condizente com os recados subliminares e Green Grass dos Mutantes. [...] O título do LP sugere uma opção ao desbunde bem humorado e juvenil (o que é fantástico nesses tempos de cucas prematuramente envelhecidas). Fico torcendo que essa nova vida dos Mutantes seja longa. Aliás, longuíssima (NEVES, RS 21 - Rio, 19 de setembro de 1972, p.02).

O disco de Rita Lee tem uma participação fundamental dos Mutantes e Arnaldo Batista toma a frente no processo de gravação nos estúdios recém-inaugurados da Eldorado. Porém, mesmo sendo desejada uma longa vida aos Mutantes, o álbum marca a saída de Rita Lee da banda, e *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Nossas Vidas* pode ser considerado um momento importante na transição da cantora em direção a uma carreira solo. O álbum é de Rita Lee, o seu segundo disco solo, mas são os próprios Mutantes os instrumentistas que gravam as músicas. Neste momento, a própria banda assume a produção de suas obras e, no segundo álbum solo de Rita Lee, Arnaldo será o produtor musical.

O álbum tem vários aspectos valorizados por Ezequiel Neves, mesmo ele afirmando que está “confuso” ao ouvir o disco e, mesmo sem saber aonde Rita Lee quer chegar; *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* é recebido de forma mais positiva que o álbum anterior dos Mutantes, *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*, e é descrito na crônica como um momento de rejuvenescimento do grupo e de suas composições. Para o colunista de *O Toque*, o álbum está envolto em um tom bem-humorado e corresponde às expectativas de Ezequiel Neves.

Primeiro cabe a ressalva sobre a capacidade técnica do Estúdio Eldorado e mesmo de Arnaldo Dias, membro da banda e que assume o papel de diretor de produção dos discos dos Mutantes desde o álbum anterior, *Jardim Elétrico*; esta questão se faz relevante, exatamente por a banda sempre contar, em estúdio, com produtores e arranjadores experientes, como Manoel Barenbein, Arnaldo Sacomani e Rogério Duprat.

Outro ponto importante é a referência aos “recados subliminares e Green Grass” dos Mutantes, a que se refere Ezequiel Neves, e que podem ser

interpretados partindo da leitura de Henrique Bartsch<sup>81</sup>, em seu livro *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. Segundo o autor, o álbum *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* foi produzido “nos moldes da nova sonoridade da banda, totalmente calcada nos progressivos ingleses (...)”, e ainda recheado de influências contraculturais, contendo “toques lisérgicos, coisas de malucos que achavam que os caretas não sabiam de nada e precisavam ser avisados das energias” (BARTSH, 2006, p. 119).

Cabe aqui uma ressalva sobre as capas dos discos: tanto o álbum dos Mutantes quanto o de Rita Lee possuem capas duplas que se abriam. A do álbum *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz* foi realizada pelo artista plástico Alain Voss, que já havia concebido a capa de *Jardim Elétrico*, disco anterior da banda. Já a do álbum de Rita Lee foi executada pela própria cantora, que desenhou um autorretrato que estampa a capa do disco, e na parte interior, além de fotos da cantora com os Mutantes, as letras das músicas estão impressas ao fundo.

Em dezembro de 1972, em uma retrospectiva sobre os álbuns lançados no ano, Ezequiel Neves retoma *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* e *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*, e aponta:

Os Mutantes pintaram com dois LPs: País dos Bauretz e Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida. O primeiro eu finjo que não escutei (é bem fracote) o segundo é um barato incrível. (...). Eles continuam sendo o nosso melhor grupo de rock (...). A única coisa que me preocupa atualmente é fato deles levarem o Yes tão a sério. Mas não tem nada não. Isso passa, tenho certeza (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

Nessa sua análise conjunta, Neves sinaliza para duas audições distintas. O álbum solo de Rita Lee, *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Nossas Vidas* é identificado com um “barato incrível”. Já *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz* é classificado como “bem fracote”. Mas o que observamos é que o autor não aponta critérios para a sua qualificação das obras, apenas identifica a sua predileção por um e não pelo outro. Ezequiel Neves também ignora o fato (nesta crônica) de

---

<sup>81</sup> Em *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*, o autor Henrique Bartsch traça um interessante enredo ficcional em torno da biografia de Rita Lee. Mesmo como uma obra de ficção, o autor apresenta elementos importantes e que contribuem para a construção do conhecimento histórico e biográfico. Assim, ao construir um perfil e recontar a trajetória de Rita Lee, Bartsch caracteriza a produção da cantora e a produção musical dos Mutantes. O autor é parcial, e não tem uma preocupação em documentar e apresentar o processo histórico em seus meandros e conjunturas com fontes históricas mas, mesmo assim, como um olhar sobre o período, o texto pode ajudar a reconstruir o processo histórico e o contexto descritos pela própria historiografia.

*Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* ser um disco solo de Rita Lee, que grava o que seria o último disco com a formação clássica dos Mutantes, com Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, acompanhados por Liminha e Ronaldo Leme.

Seguindo uma linha de pouca coerência, mas autoral, Ezequiel Neves avalia positivamente as mudanças nas músicas e na sonoridade do grupo e a influência do rock progressivo, mas apenas para o disco de Rita Lee, *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, no qual ele identifica uma produção mais refinada. Devemos levar em consideração que os discos são produzidos em um momento de mudança da banda, em que o espaço de criação estará voltado para um estilo musical fortemente instrumental, exigindo técnica e virtuosismo quanto aos instrumentos, que são mais valorizados que os vocais e letras de canções, e possuem destaque em solos de guitarras, baixo, teclados e até mesmo bateria.

Ao longo da década de setenta, os Mutantes sofreram diversas modificações em sua formação original. Do trio inicial composto por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sergio Dias Baptista — e que sacralizou, com suas performances, uma frutífera parceria com os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat — o grupo chega à década de setenta como um quinteto, com a inclusão do baterista Dinho Leme e do baixista Liminha.

A trajetória dos Mutantes na década de 1970 revela-se muito diferente do ocorrido na década anterior. Rita Lee<sup>82</sup> deixa o grupo em 1973 e Arnaldo Batista<sup>83</sup> em 1974, e ocorre um esvaziamento criativo da produção musical da banda com a saída dos dois de seus principais compositores. O guitarrista Sergio Dias<sup>84</sup> assume o posto de líder da banda que ainda seguiria até o final da década.

Para o período, observamos uma afirmação da sonoridade da banda calcada no rock progressivo, que deixa a proposta tropicalista cada vez mais de lado. A banda rompe o contrato com a gravadora Phillips — que lançava os seus álbuns desde 1968 em 1973 — depois de negado o lançamento do álbum já gravado

---

<sup>82</sup> Em 1974, Rita Lee e o seu novo grupo, o Tutti Frutti, lançam um álbum pela Philips, o último da artista na gravadora: *Atrás do porto tem uma cidade*; depois disso, a artista transfere-se para a gravadora Som Livre, onde alcança grandes vendagens e se afirma como um dos principais nomes do rock produzido no Brasil.

<sup>83</sup> Arnaldo Batista, o líder dos Mutantes durante o movimento tropicalista, parte também para uma carreira solo, em um período turbulento repleto de contratemplos e de momentos obscuros. Arnaldo receberá alcunha de “maldito” e, ao mesmo tempo em que suas obras são prestigiadas por críticos e por um grupo restrito de admiradores, não alcançará o grande público.

<sup>84</sup> Os Mutantes seguiram até o fim da década de 1970 liderados por Sergio Dias, irmão de Arnaldo, e a produção da banda vai aprofundar-se no rock progressivo, até que paulatinamente abandonarão as suas atividades.

O A e o Z, de forte influência do rock progressivo. Os Mutantes vão para a Som Livre e, em 1974 lançam o seu primeiro disco pela gravadora, já sem Arnaldo e Rita. Márcia Tosta Dias recupera alguns dos momentos que marcam esse processo, e tece uma relação entre a saída de Rita Lee da banda com interesses de sua gravadora, a Phonogram:

A interação de vários setores da indústria cultural, a grande simbiose de valores culturais industrializados e mundializados e sua definitiva consolidação no Brasil dos anos 70, são exemplarmente observados na estratégia de marketing que lançou a cantora brasileira Rita Lee, então vocalista do grupo musical Mutantes, em carreira solo. Em 1970, o interesse de André Midani, presidente da Philips (a gravadora do grupo) em investir na artista, fez com que sugerisse seu nome para Lívio Rangan, presidente da Rhodia do Brasil, para estrelar um show de lançamento da coleção de tecidos da empresa, no início do referido ano. A estratégia viria a colaborar para o fim do grupo nos anos subsequentes e a ascensão de Rita como grande nome do rock brasileiro, tal como planejara Midani. Foram dois, os shows-desfiles estrelados por Rita (DIAS, 2008, p.67).

Espetáculo que estreou dia 8 de agosto de 1970 como parte integrante da FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil), no enredo do *Build Up Eletronic Fashion Show*, Rita Lee fazia o papel principal que girava em torno de uma garota que tinha como sonho se tornar uma grande estrela<sup>85</sup>. *Build Up* também foi o título do primeiro LP solo de Rita Lee, lançado pela Phonogram em 1970 (1995, CALADO, p. 228).

Márcia Tosta Dias afirma que *Build Up* “(...) foi quase um produto feito em duas frentes”. No show elaborado pela Rhodia, uma artista jovem, que era Rita, ia ser produzida em um “processo de *build up* na indústria”. No enredo, essa cantora “ia ser uma modelo em começo de carreira, ingênua, que ia fazer o contato com uma agência de publicidade”. O cenário do show era a agência de onde as contas dos mais variados produtos (no caso os produtos dos patrocinadores) seriam trabalhadas. Neste processo e ao longo da apresentação do espetáculo, os vários produtos são articulados naquela agência de propaganda e para os produtos para os quais a agência produzia as propagandas. Rita Lee, como modelo, fazia a promoção. Na verdade eram esses produtos que estavam pagando o show, tornando-se algo inovador para o período (DIAS, 2008, p. 68).

<sup>85</sup> O enredo do show mostrava, “com boas doses de metalinguagem”, o cotidiano e os bastidores do universo da comunicação de massas e da propaganda. O cenário do espetáculo reproduzia as instalações de uma agência de publicidade, cujos clientes eram, na verdade, os patrocinadores do espetáculo: postos de gasolina Esso, marca de cigarro Hollywood, rum Bacardi, uísque Old Eight, bicicleta Caloi, e a revendedora de automóveis Bino Ford. O espetáculo foi produzido por Roberto Palmari e tinha a direção musical de Rogério Duprat e Diogo Pacheco, e contava ainda com os cantores Jorge Ben, Juca Chaves, Tim Maia, Marisa (vocalista do conjunto Bando) e os conjuntos Trio Mocotó, Lanny’s Quartet, Coral Criolo, Os Ephemeros e Os Diagonais (1995, CALADO, p. 228 - 229).

Márcia Dias Tosta afirma que a forma elaborada apresentada pelo show *Build Up* expressa um movimento de sincronicidade “pelo qual a indústria cultural chega ao conjunto da vida social”. Na década de 1970, “o caráter de mercadoria dos produtos culturais passa a ser evocado com maior naturalidade (...)”. Nesse sentido, é preciso aproximar o foco para captar a estrutura e organização da indústria fonográfica brasileira na época, “considerando o panorama apresentado na busca de elementos para o seu entendimento” (2008, p. 68).

Segundo Márcia Dias Tosta, existe um aprimoramento do trabalho de promoção das gravadoras na década de setenta. No caso de Rita Lee, a Phillips-Phonogram é a gravadora responsável. Mas a carreira da artista pode ser entendida como uma exceção, já que as falas de Ezequiel demonstram que para o rock e o repertório de *Rolling Stone*, as gravadoras ainda tinham estratégias tímidas e pouco elaboradas para os grupos e artistas de rock. Assim, o caso de Rita Lee pode ser considerado um desvio, e não a regra em relação ao rock. Porém, já em 1973, podemos perceber nítidas mudanças na música jovem, que desperta atenções maiores com as altas vendagens dos estreantes em disco Secos e Molhados e, depois, na afirmação da carreira de Raul Seixas. Tanto Rita Lee, como os Secos e Molhados, como também Raul Seixas vão valorizar o rock como criação musical e expressão artística, mas não serão radicais em relação aos modelos e parâmetros do rock internacional, como O Terço, Mutantes ou A Bolha, por exemplo. Eles vão buscar certa originalidade e hibridações com a MPB na busca para a construção do rock brasileiro.

## **2.5 A MPB na coluna *O Toque de Rolling Stone***

Já na edição número um da revista, Luiz Carlos Maciel saúda a chegada de Caetano Veloso depois do exílio em Londres. Mas, muito maior do que isso, será a presença do músico baiano como um dos artistas de destaque da coluna *O Toque* de Ezequiel Neves. Caetano Veloso chega ao Brasil em janeiro de 1972<sup>86</sup> em definitivo, depois de seguir para o exílio em meados de 1969, fixando residência em

---

<sup>86</sup> Marcos Napolitano afirma que os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, até então “considerados ‘alienados’ pela esquerda, foram relativamente redimidos (...) e com a mudança do panorama de consumo musical do país, entre 1975 e 1976, voltaram a ocupar um espaço destacado no interior da MPB” (NAPOLITANO, 2001, p. 340).

Londres. Na capital inglesa, gravou dois discos: *Caetano Veloso* e *Transa*, ambos pelo selo Famous/Phillips e produzidos por Ralph Mace.

André Midani, executivo da Phonogram na época, afirma em suas memórias, *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*, que contribuiu para que Caetano e Gil mantivessem as suas carreiras em atividade na Inglaterra. E ele mesmo solicitou, na qualidade de executivo da Phonogram-Phillips no Brasil, que a matriz holandesa da Phillips “financiasse algumas despesas a ‘fundo perdido’”, entre as quais o “custo das gravações que eu pretendia fazer”; no caso, as gravações de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com o pedido atendido, Midani afirma: “por sorte, encontrei dentro de uma editora afiliada um produtor chamado Ralph Mace (...) pessoa muito doce que conhecia e apreciava o trabalho dos meninos, e que se prontificou a produzir as sessões de gravação” (MIDANI, 2008, p. 119).

As contribuições de André Midani, sua preocupação com Caetano Veloso e Gilberto Gil, e a retomada de suas carreiras, são destacadas nas memórias do executivo. Nas entrelinhas do texto, podemos vislumbrar que os músicos baianos tinham um total apoio da Phonogram e ainda uma autonomia diferenciada dentro da gravadora.

Dessas gravações comentadas por Midani, resultaram os álbuns *Gilberto Gil* e *Caetano Veloso*, gravados na Europa e que saíram em 1971 no Brasil, editados pelo selo Famous/Phillips do grupo Phonogram. A gravação desses dois discos iniciais por Caetano e Gil abre também espaço para a gravação de outros dois ainda na Inglaterra: os álbuns *Transa*, de Caetano Veloso, e *Expresso 2222*, de Gilberto Gil.

Em *Rolling Stone*, Caetano Veloso e Gilberto Gil terão direito a um amplo espaço e destaque em muitos textos, como também nas crônicas de Ezequiel Neves para a coluna *O Toque*. Nesses artigos, que abordam a produção fonográfica de ambos, podemos observar olhares positivos e elogiosos. E, em relação a Caetano Veloso, também podemos identificar textos negativos que expressam algum tipo de descontentamento.

Vale dizer que existe uma grande quantidade de lançamentos da dupla, comentados em *O Toque*, noticiando a intensa produção dos compositores baianos no período, com os álbuns fonográficos lançados em 1972, como *Expresso 2222* de Gilberto Gil, *Transa* e *Araçá Azul* (álbuns individuais de Caetano Veloso) e, ainda, *Barra 69* (da dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil) ou ainda de Caetano como

produtor do álbum *Drama*, de sua irmã, Maria Bethânia. Sobre o disco ao vivo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, escreve Ezequiel Neves:

Barra 69, apesar de todas as deficiências técnicas, é um disco importante. Aliás um documento importante. Guardo o disco com muito carinho apesar de quase não ouvi-lo. O som é tão ruim que não tenho paciência. Mas Gil e Caetano estão inteiros nele (NEVES, RS 35 – EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p.2).

Ezequiel Neves considera *Barra 69*<sup>87</sup> não como um objeto de consumo, um álbum fonográfico para ser ouvido como tantos outros que passaram pela sua coluna, mas sim como “um documento” que flagra um determinado instante, o momento em que Gilberto Gil e Caetano Veloso fazem o seu show de despedida do Brasil em 1969, pouco antes de partirem para o exílio.

O álbum, gravado ao vivo no teatro Castro Alves, em Salvador<sup>88</sup>, nos dias 20 e 21 de julho de 1969, conta com a produção de Nelson Motta e capa assinada pela dupla Luciano Figueiredo e Oscar Ramos que, até aquele momento, já tinham feito a capa para o álbum *Fa-Tal – Gal a todo Vapor*, de Gal Costa, pela Phillips em 1971 (CALADO, 2004, p. 260 – 261).

Para Ezequiel Neves: “Aquilo tudo, a despedida no Castro Alves, deve ter sido emocionante pacas, e foi bom a Phonogram ter editado o disco. Ele serviu de aperitivo para o incrível *Transa*, obra prima de Caetano” (NEVES, RS 35 – EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p.2). Ezequiel Neves aponta:

*Transa* me ajudou a viver num mês de terríveis vibrações. A voz de Cae, o violão de Macalé, me deram uma transfusão de vida e saí pra rua como se tivesse renascido. Até hoje fico besta com as colagens transadíssimas de Caetano. [...] (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

Essas “colagens transadíssimas de Caetano” são identificadas pelo colunista como o procedimento de criação do artista na composição do álbum *Transa*<sup>89</sup>, que conta com violão e arranjos de Jards Macalé e, segundo Tárík de

<sup>87</sup> Faixas do Disco: 1. Cinema Olympia (Caetano Veloso), 2. Frevo Rasgado (Gilberto Gil, Bruno Ferreira), 3. Superbacana (Caetano Veloso), 4. Madalena (Isidoro) 5. Atrás do Trio Elétrico (Caetano Veloso), 6. Domingo no Parque (Gilberto Gil), 7. Alegria, Alegria (Caetano Veloso) Hino do Esporte Clube Bahia/ Aquele Abraço (Gilberto Gil).

<sup>88</sup> Gravado ao vivo, o álbum conta com as limitações e deficiências técnicas desse tipo de gravação no final da década de sessenta, e apresenta problemas na nitidez do som. Para acompanhar a dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil, estava a postos a banda *Os Leif's*, grupo de rock formado por jovens músicos de Salvador, que incluía os irmãos Pepeu, Carlinhos e Jorginho Gomes. Esse trio de músicos, no início de 1970, será incorporado ao grupo Novos Baianos, como o conjunto A Cor do Som.

<sup>89</sup> Faixas do Disco: 1. You Don't Know me (Caetano Veloso), 2. Nine Out of Ten (Caetano Veloso), 3. Triste Bahia (Gregório de Mattos, Caetano Veloso), 4. It's Long Way (Caetano Veloso), 5. Mora na

Souza, o disco está repleto de colagens de um amplo repertório, em que “o inglês do exílio ainda predomina”. No álbum “infiltram-se ecos da bossa” de Carlos Lyra, com a canção incidental “Maria Moita” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), como também Edu Lobo com “Reza”, (Edu Lobo e Ruy Guerra); há espaço para a música de raiz nordestina como “Hora do adeus”, (Onildo Almeida e Luiz Queiroga), lembrada pela versão de Luiz Gonzaga, e ainda registro da colagem de um fragmento da canção “Sodade meu bem sodade”, do “precursor da nordestinidade” Zé do Norte; há também a canção “It’s a long way”, em que se juntam “Lagoa do Abaeté” (Dorival Caymmi), “Consolação” (Baden Powell e Vinícius de Moraes) e a canção dos Beatles, “The long and winding Road” (SOUZA, 2008, p. 181).

Tárik de Souza afirma que, “de alguma forma, Caetano Veloso renunciara a utilização incorporadora do sampler”, e produz um caldeirão de colagens. No álbum, ainda estão presentes uma releitura “em alta voltagem ‘Mora na Filosofia’ (Monsueto/ Armando Passos, do carnaval de 1955)”, e também “acoplava sambas de roda do Recôncavo à antiode ‘Triste Bahia’, que (Caetano) musicou do poeta Gregório de Matos Guerra (1623 – 1696)”. Por fim, na canção ‘Nine out of ten’, podemos ouvir ecos de “um ritmo captado das andanças por Portobello Road. Era apenas o reggae” (SOUZA, 2008, p. 181).

O álbum *Transa* traz um apanhado de gêneros musicais e referências que se misturam e evidenciam a influência do rock na MPB. O disco também se preocupa em dialogar com a tradição musical brasileira, fazendo referências e citações, como músicas incidentais dos compositores Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, Edu Lobo e Ruy Guerra, Onildo Almeida e Luiz Queiroga, Dorival Caymmi e Baden Powell, Monsueto e Armando Passos, culminando em “Triste Bahia”, dos versos do poeta Gregório de Matos Guerra. No caldeirão de *Transa*, estes compositores e as referências da música estrangeira ajudam a criar um clima de trânsito livre entre o Brasil e o universo cosmopolita, entre a cultura brasileira e expressões da cultura mundializada.

Esta fusão entre elementos arcaicos da tradicional música popular brasileira com as inovações do *pop-rock*, repercutindo a tensão entre eles, vão caracterizar uma importante prática de composição neste momento na MPB. Vale lembrar que os seus elementos arcaicos e representativos não são tratados como

---

Filosofia (Monsueto Menezes e Arnaldo Passos), 6. Neolithic Man (Caetano Veloso), Nostalgia (That’s What Rock’ n’ Roll Is All About) (Caetano Veloso).

puros, mas sim a partir de colagens e referências cosmopolitas e mundializadas, em direção a uma modernização da linguagem musical.

Ezequiel Neves, em sua primeira crônica sobre *Transa*, em junho, tece elogios que qualificam positivamente o álbum, que o colunista recebe com profundo deslumbramento, como podemos ler:

*Transa* igual a Transe. E se não é igual, é quase isso. Me sinto assim ouvindo *Transa*. Fico chapado com a enorme liberdade (poder?) de Caetano, conseguindo fazer o seu disco um dos mais singulares que já apareceu aqui. E se ele tem status para fazer um disco assim, melhor pra nós e pra ele – embora isso não venha ao caso. Me surpreendo com a voz de Cae, me surpreendo com o som que apoia a sua voz. Apoia ou serve de escorregador? Bem, são tantas as transas que quem fica enredado sou eu mesmo. Transado (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p. 4).

Para tecer seus elogios ao disco, Ezequiel Neves recorre ao uso, mais uma vez, do linguajar de seu cotidiano: palavras e jargões que procuram dar conta de uma explicação, mas que buscam referências na própria fala cotidiana de Ezequiel Neves e, provavelmente, de seus leitores. Ele qualifica o disco como um dos mais singulares produzidos: “transado”, “chapado”, “desbunde”; qualificativos positivos para a obra, e que fazem parte do linguajar identificado com a contracultura. E justifica sua opinião, não como crítico musical, mas identificando-se como um ouvinte, e que se apresenta como um consumidor de música. Segue a crônica:

Quem está falando é um neurótico em 33 rotações. Tem discos que eu não me permito tocar em determinados dias. Quando o sol está aberto não tenho medo de som nenhum, mas se o dia está cinzento tomo certas precauções. Não me atrevo, por exemplo a ouvir John Lennon gritando pela mãe dele, nem aceito convite satânico de suas majestades os Rolling Stones. Já fiz o teste com *Transa* e saí desbundado. O disco jorra sol e chuva em quantidades incríveis e minha neurose foi pras picas (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p. 4).

A emotividade é uma tônica nas descrições de Ezequiel Neves. O autor de *O Toque* aponta que, para ele, *Transa* funciona como um tipo de cura e alívio para os seus momentos de neurose e tensão, momentos esses que podem, muito bem, estar relacionados ao clima de tensão e vigilância decorrente da ditadura e todo o seu espectro de violência. Para Ezequiel Neves, *Transa* é um disco que capta um universo eclético, estando aberto às diversas referências e em sincronia com o quadro que a MPB apresenta nos anos setenta. A tônica do álbum *Transa*, é a mudança, e a variação entre diversos temas musicais, bem ao sabor da MPB

eletrificada. Não é rock mas está em sintonia com o rock, com seus timbres e seus valores, e podemos considera-lo como uma expressão da contracultura na cultura musical brasileira.

Eu precisava de um som como o de *Transa* para que as coisas não ficassem tão difíceis. Eu queria que pintasse um disco assim, com as canções mais imprevistas. (...) Os climas se misturando todos ao mesmo tempo: alegre, bem-humorado, triste, safado, inocente, desencantado, dolorido, tenso, e transbundado. O disco de Caetano tem tudo isso e muito mais. Como os anteriores, dele e de Gil, está dez anos à frente de tudo o que vem sendo feito aqui. Desculpem esse lugar comum, mas *that's what rock'n'roll is all about* (RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p. 4).

A identificação de Ezequiel Neves com o álbum *Transa* é expressiva, e o colunista trata o disco como uma obra que qualifica o trabalho de Caetano Veloso e, por tabela, o de Gilberto Gil, “dez anos à frente de tudo que está sendo feito aqui”. Vale lembrar que o foco de Ezequiel Neves é o rock, e que o seu direcionamento para a MPB é uma surpresa, porém devemos levar em consideração as aproximações entre a MPB e o rock que despontam ao longo do álbum. Mas, se de um lado, o disco deslumbrou, ou “transbundou” o autor de *O Toque*, o projeto gráfico do álbum foi decepcionante, e acabou gerando diversas críticas negativas:

Mas o caso criado em torno do disco-objeto (?) de *Transa*, é totalmente ímpar. Nunca vi nada tão badalado e esperado como a capa de Álvaro Guimarães. Nunca vi também (e isso é totalmente unbelievable) um disco ter seu lançamento retardado por causa de uma capa. De repente, uma simples embalagem de papelão, assumia papel mais importante que o objeto a ser resguardado. *Funny, isn't it?* O resultado não pode ser mais decepcionante. Um verdadeiro bode tríplice, que, quando (com muita dificuldade!) é montado, se transforma num trambolho triangular. (Esse é, realmente, o *off-off* do *unbelievable!*) (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p. 4).

A boa impressão registrada por Ezequiel Neves sobre o álbum de Caetano Veloso não repercute no que tange ao audacioso projeto gráfico de *Transa*, o “discobjeto”: “Em termos de cotidiano, uma capa dessas tem tanto sentido quanto uma montagem de *My Fair Lady* em Biafra” (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p. 4).

Nessa edição do álbum original, a capa formava um objeto desdobrável, o “discobjeto”, que montada ficava com uma forma triangular. A concepção e criação do projeto gráfico de *Transa* foi do artista gráfico Álvaro Guimarães, e que, embora muito elaborada e diferente do que havia no mercado brasileiro de discos

fonográficos, não satisfaz Ezequiel Neves, que caracteriza o resultado um “bode tríplico” e que não possui nenhum sentido, fora do lugar.

Ezequiel Neves registra, em suas crônicas, que as gravadoras haviam caprichado em alguns projetos gráficos de álbuns lançados naquele ano e, segundo ele: “A preocupação do grupo baiano viria a influenciar outras gravadoras”; e dá como exemplo a gravadora Odeon, “que apresentou os LPs *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento, e *Passado, Presente, Futuro*, de Sá, Rodrix e Guarabyra, em embalagens muito bem cuidadas” (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p.04). Esse assunto é também abordado quando trata do álbum *Acabou Chorare* dos Novos Baianos, pela Sigla/Som Livre, que também é elogiado: “Dessa vez a Sigla caprichou pra valer, e a produção do disco ficou um desbunde total. Isso a começar com a capa-dupla com quatro folhas de fotos coloridas e desenhos da melhor qualidade” (NEVES, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972, p.02), e emenda sobre a capa:

As caras das pessoas estão lindas, o verde das folhagens brilhando como se tudo estivesse vivo na sua frente. A capa de Lula mostra ainda a letra de *Acabou Chorare* transformada em numa foto incrível. Esta lá tudinho: o bule de café, as canecas e panelas, a flor amarela, os garfos, a colher, o vidro de Toddy e saco de açúcar Pérola – ‘ficou tudo lindo de manhã cedinho’ (NEVES, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972, p.02).

Neste ponto do texto, Ezequiel Neves descreve a capa do álbum e a canção título do disco, “*Acabou Chorare*”, que convergem para uma linguagem comum, traduzida na crônica, valorizando o projeto gráfico do álbum fonográfico editado pela Sigla-Som Livre. Outros álbuns lançados ao longo do ano de 1972 seguem o mesmo caminho, a embalagem de *Transa*, o disco-objeto, como *Expresso 2222*, cujo projeto gráfico elaborado se abria e revelava detalhes da obra e imagens dos artistas:

*Expresso 2222*, de Gil, também me desbundou. Pulo feito um maluco ao som de “Back in Bahia”. Acho “Oriente” o maior barato, um negócio que me lembra Lao Tsé. Me esbaldo também com o sonzão detonado pela guitarra de Lanny, pelo baixo de Bruce, pelo piano de Perna, pela bateria de Tuti. E enquanto o disco gira, mergulho também na capa transadíssima inventada por Edinizio (NEVES, RS 35 - EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p. 2).

Esta tendência também é seguida no álbum de estreia de Sá, Rodrix e Guarabyra, *Passado, Presente, Futuro* e ainda o álbum duplo *Clube da Esquina*, editados pela Odeon. Ezequiel Neves salienta o papel de vanguarda dos

tropicalistas e, especificamente, destacando as relações entre os tropicalistas e os artistas plásticos que elaboraram os projetos gráficos dessas obras fonográficas.

Além de constituir a vanguarda da MPB, o grupo baiano sempre se preocupou com a apresentação plástica/gráfica de seus discos. A transa começa exatamente em 1968, quando Rogério Duarte assina as capas dos LPs de Caetano – aquela fase Tropicalista, com bananeiras e palmeiras – e de Gil. Dois anos depois, Hélio Oiticica apresenta um trabalho curtíssimo (infelizmente prejudicado em sua confecção final) para *Legal*, LP de Gal Costa. A mesma Gal, no fim do ano passado, teve a sorte de contar com Luciano Figueiredo e Oscar Ramos que planejaram a belíssima, e muito brasileira capa-dupla de *Gal a Todo Vapor*. Em *Barra 69*, de Gil e Caetano (lançado no princípio do ano), Luciano e Oscar voltaram a carga criando um trabalho super inventivo e provocador – a capa mais bem realizada que surgiu aqui (NEVES, RS 11 - Rio, 27 de junho de 1972, p.04).

Segundo Heloísa Buarque de Holanda, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo e Oscar Ramos são importantes designers gráficos e artistas plásticos, e estiveram envolvidos em diversas atividades ligadas à contracultura no início da década de setenta. Fazem parte do grupo que editou a publicação *Navilouca*, e são os responsáveis pela “diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel” da revista, que foram manipulados pelas técnicas de design contra normalização da leitura operada pelas revistas de grande circulação. Heloísa Buarque de Holanda sinaliza que “(...), parece-me fundamental lembrar o papel desempenhado, neste grupo, por Rogério Duarte. Músico, cineasta, designer, poeta, ator, Rogério é como que eleito feiticeiro e pajé dessa tribo” (2004, p. 81 - 83). Essa questão levantada por Heloísa Buarque de Holanda mostra a proximidade entre os artistas, e que a própria convivência cria vínculos que os aproximaram, e ajudou a promover parcerias e participações em projetos e obras.

O início dos anos setenta e os lançamentos colocados em circulação no mercado mostram um movimento de aprimoramento das capas dos discos. Pelo menos em se tratando de artistas ligados à música jovem, as gravadoras desenvolveram as embalagens como parte integrante dos álbuns e, assim, também deveriam corresponder ao repertório e a tendência musical da obra musical como um todo, do repertório e das mensagens disseminadas nas canções.

Em sintonia com essa valorização do LP e do álbum como suporte para a obra musical do artista, as capas e embalagens dos LPs ganharam um maior destaque e esmero da indústria fonográfica, mobilizando também um grupo maior de

artistas plásticos ou designers que procuram transformar as capas de discos em objetos de arte<sup>90</sup>.

Na *Rolling Stone* número 15, este assunto reverbera. É publicado um texto da jornalista Mônica Hirst sobre as capas dos álbuns fonográficos no Brasil. A matéria revela a tendência já noticiada por Ezequiel Neves ao longo de sua coluna *O Toque*, e traz elementos importantes para contextualizar a questão:

Faz pouco tempo que as gravadoras brasileiras começaram a se preocupar com a capa dos discos. Pela primeira vez as pessoas estão sentindo que não se trata apenas de embalagem, mas sim de novo campo de criação. Foi somente em janeiro deste ano que a Phillips organizou um departamento de planejamento e de criação para as capas da companhia. A ideia de caprichar mais neste setor surgiu três anos atrás com a capa do disco *Tropicália*. Além de se tratar de uma nova experiência, se constatou que capa vende (HIRST, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.10-11).

Para Hirst, a nova preocupação das gravadoras se deve ao efeito chamativo que as capas podem produzir, elevando as vendas de um disco. As observações da jornalista sobre as capas de discos estão muito próximas e convergentes aos comentários de Ezequiel Neves. A autora aponta, como marco no processo de aprimoramento das capas, a capa do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circenses* de 1968, lançado pela Philips, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes, Tom Zé, Nara Leão e arranjos de Rogério Duprat. O álbum-manifesto do tropicalismo é considerado por Mônica Hirst como um referencial no processo de aprimoramento e valorização das capas dos discos no Brasil.

Mas segundo a autora, a equação que é determinante para que um artista tenha uma capa elaborada é a relação dele com o seu mercado, de modo que artistas com admiradores em classes de menor poder aquisitivo dificilmente terão uma “capa supersofisticada”, e essa colocação revela que existe, assim, uma autonomia relativa para a escolha da capa, e que o processo de investimento em uma capa de disco, por parte das gravadoras, está também relacionado ao segmento do artista, isto é, a seu público e sua audiência.

---

<sup>90</sup> Conforme já observamos, a partir de 1969, como apontam Marcos Napolitano e Márcia Tosta, ocorre a afirmação do LP como determinante no mercado de produção de discos. Marcos Napolitano afirma que o panorama fonográfico sofre grandes modificações a partir de 1969, e o mercado brasileiro passa a consumir canções compostas e produzidas no próprio país. É nesse quadro que o LP passa a ser o principal suporte para circulação de músicas. Dessa maneira, a preferência pelo LP contribuiu para a criação de rotulações de músicas e artistas em “movimentos culturais”, buscando uma “realização mais segura com um público consumidor” e foi importante para a reorganização do mercado musical, pois a adoção do LP também acaba por redimensionar a criação musical (NAPOLITANO, 2001, p. 83 - 84).

O custo de uma capa no Brasil está sempre relacionado com o mercado do artista. As gravadoras de modo geral nunca se preocupam em elaborar uma capa supersofisticada para um artista que tem seus admiradores numa classe de baixo poder aquisitivo (HIRST, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.10-11).

Mônica Hirst apresenta alguns dados que apontam o crescimento do mercado fonográfico no momento em que escreve, em 1972, e traça relações entre artistas consagrados e as capas de disco mais elaboradas, como também aponta para as próprias cobranças dos lojistas em relação às capas de disco, que deveriam também funcionar como um chamativo para o álbum fonográfico, promovendo uma identificação do artista com o seu segmento, sua tendência e os próprios rumos de sua obra.

No momento, o mercado de disco no Brasil se torna cada vez mais delicado. Com um crescimento de 134% na compra de discos e de 238% na compra de fita cassete em 1971, ele necessita de cuidados até então dispensados. Um dos mais importantes será a capa. Há, por exemplo, o problema do nome do artista na capa. Tanto o disco de Elis Regina como o de Gal Costa tiveram de ter suas embalagens modificadas por não constar nome na frente. As lojas de disco reclamam imediatamente, dizendo que sem nome não vende (HIRST, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.10-11).

As capas são entendidas como importante veículo para a divulgação do artista, da obra fonográfica e do produto a ser vendido. Dessa forma, segundo as informações levantadas por Mônica Hirst, artistas que tiveram álbuns editados sem os seus nomes nas capas – no caso, Elis Regina e Gal Costa – tiveram as embalagens desses discos refeitas, com a inclusão dos nomes. Fica evidente que, para os lojistas, a relação entre a capa e o nome do artista, produzindo uma identificação imediata, é fundamental.

Do ponto de vista da gravadora, a capa se tornou um veículo muito importante. Ele pode mudar ou criar uma imagem. O novo disco de Wanderléia tentará mostrar uma nova Wandeca. Basta mudar a fachada. A capa do disco terá uma Wanderléia de peruca prateada. Em outras palavras, a capa se tornou um instrumento de promoção (HIRST, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.10-11).

Se, para os lojistas, o nome dos artistas em destaque e as capas são importantes para vender discos, para as gravadoras, a capa é um importante veículo de promoção, e está relacionada à imagem do artista; pode ainda servir até mesmo como um instrumento de transformação e mudança da obra do artista, sinalizando uma nova tendência seguida ou, ainda, anunciando uma renovação ou retorno ao estilo antigo. Assim, as capas são utilizadas como instrumento de promoção dos

artistas pela gravadora, e, em relação ao investimento, está a contrapartida de vendagem e inserção no mercado.

E, como sinaliza Mônica Hirst, os custos de uma capa comum, o “seu custo normal numa primeira tiragem (10 mil discos) varia entre 1000 e 1500 cruzeiros”; muito inferior aos custos das embalagens dos discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

A capa objeto do disco *Transa* de Caetano Veloso custou três vezes mais que o preço normal. A de Gilberto Gil vai sair por 10 vezes mais. A Phillips gastará 20 mil cruzeiros nesta promoção, descontando este dinheiro da cota disponível para a divulgação do disco (HIRST, RS 15 - Rio, 08 de agosto de 1972, p.10-11).

Em relação aos custos de impressão e estratégias das gravadoras, a autora traz exemplos emblemáticos: o disco-objeto *Transa*, de Caetano Veloso, e o álbum *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, discos embalados por capas bem elaboradas e colocadas no mercado pela Phillips-Phonogram que, segundo Monica Hirst, “somente em janeiro deste ano (...) organizou um departamento de planejamento e de criação para as capas da companhia”, em um momento de ampliação do mercado e de fortalecimento da indústria fonográfica.

Diferentemente dos textos positivos sobre a produção musical de Caetano Veloso, o disco *Araçá Azul*<sup>91</sup> recebe uma crítica extremamente ácida, que vai ao encontro da perspectiva contracultural de Ezequiel Neves:

[...] eu detestei ouvir *Araçá Azul*, o último disco de Caetano. Sei muito que ele pode se dar ao luxo de fazer um disco tão fechado, ele tem gabarito pra isso – mas acho a coisa gratuita e inútil. Antipática mesmo. [...]. Mas Caetano fazer um disco concreto para 20 pessoas é um desperdício total. E logo no verão, surgir com um disco *head* é a maior marcação de touca. Os Augustos de Campos vão achar muito in, mas Caetano pode ter certeza que fez a coisa mais aristocrática e out do planeta. Alienação igual só mesmo aquela capa horrenda (a 1) de *Transa* (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

O colunista qualifica o disco como fechado a um universo restrito e erudito, e não vinculado ao consumo imediato e a fluência de uma música que se mistura com o rock e com o descompromisso conceitual que dá a tônica do período.

<sup>91</sup> Faixas do Disco: 1. Viola, Meu Bem (Anônimo), 2. De Conversa (Caetano Veloso) Cravo e Canela (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos), 3. Tu Me Acostumbraste (F. Dominguez), 4. Gilberto Misterioso (Caetano Veloso/ Souzaândrade), 5 De Palavra Em Palavra (Caetano Veloso), 6. De Cara (Lanny Gordin/ Caetano Veloso) Eu Quero Essa Mulher (Monsueto Menezes/ José Batista), 7. Sugar Cane Fields Forever (Caetano Veloso), 8. Júlia (Caetano Veloso) Moreno (Caetano Veloso), 9. Épico (Caetano Veloso), 10. Araçá Azul (Caetano Veloso).

Ezequiel Neves expressa uma opinião que mais condiz com a impressão de um ouvinte em vez das considerações de um crítico musical. *Araçá Azul* não é considerado um disco “desbundado” e, muito pelo contrário, é considerado “out”, ou “por fora” e alienado. O colunista qualifica *Araçá Azul* como uma obra fechada em suas próprias experiências, negativamente hermético. As músicas e experiências musicais do álbum parecem pouco bem-vindas na coluna de Ezequiel Neves, e sua crítica não caminha sobre os elementos da teoria musical ou aspectos técnicos. *Araçá Azul* é refutado como um disco pretensioso de Caetano Veloso, e não condizente com o universo e a cena musical brasileira, como se estivesse fora do lugar, contendo um perfil aristocrático, relacionando a audição e o público do álbum, não aos ouvintes em geral ou aos leitores de *Rolling Stone*, mas aos intelectuais.

Para Celso Favaretto, em seu livro *Tropicália – Alegoria, Alegria, Araçá Azul* produz um “refluxo do experimentalismo do movimento tropicalista”, de modo que o álbum “é a síntese de todos os roteiros abertos” pelo movimento, que são “levados às últimas consequências”. O disco de 1972 acaba por fechar<sup>92</sup> “o período da experimentação” da produção do movimento, levando “às últimas consequências o modo de formar concreto, fazendo o mesmo, aliás, quanto às experimentações musicais” (FAVARETTO, 1996, p. 36 e 45).

André Midani registra, em suas memórias, que Caetano Veloso tem uma grande liberdade para produzir os seus discos e, com isso, tem autonomia para realizar os seus projetos artísticos, o que lhe permite abertura para gravar o experimental e conceitual *Araçá Azul*. Midani afirma que a carreira comercial de Caetano Veloso, com as vendagens do álbum *Transa* e, logo em seguida, com o álbum *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, “decolava espetacularmente”. E, naquele momento, a gravadora esperava, ansiosa, o lançamento seguinte que, “na opinião de todos, poderia chegar a vender quatrocentos mil exemplares, estabelecendo definitivamente Caetano como um dos maiores vendedores do mercado” (MIDANI, 2008, p. 145). Segundo Midani:

[...] nesta expectativa, Guilherme Araújo e Caetano me informaram que ele queria gravar o próximo disco no maior sigilo. Só Caetano e os músicos e o técnico de gravação. Evidentemente concordei. E o Caetano desapareceu no estúdio [...]. O disco *Araçá Azul* foi um retumbante fracasso: quatrocentas mil cópias colocadas nas lojas e quatrocentos mil discos espetacularmente devolvidos. O maior fracasso de vendas da discografia

<sup>92</sup> Ainda sobre o tema, e observando a trajetória do movimento e as suas obras musicais, o autor afirma: “o uso intencional de procedimentos concretos encontra-se multiplicado em músicas posteriores ao movimento tropicalista” (FAVARETTO, 1996, p. 45).

brasileira e ao mesmo tempo um dos discos mais talentosos da MPB [...] (MIDANI, 2008, p. 146).

A carreira de Caetano Veloso tem um momento agitado no ano de 1972: o retorno ao Brasil; o lançamento dos álbuns *Barra 69* e *Transa*, gravados respectivamente em 1969 e 1971, mas lançados em 1972; a gravação de *Araçá Azul*; a gravação do álbum *Juntos e ao Vivo*, com Chico Buarque; e, por fim, a produção de *Drama*, álbum de Maria Bethânia. Sobre *Drama*<sup>93</sup>, Ezequiel Neves vai produzir breves comentários, abrindo outra perspectiva sobre Caetano, agora como produtor, e da intérprete Bethânia. Assim vai apresentar um tom elogioso ao compositor baiano e sua irmã intérprete:

Foi muito bom Caetano ter produzido mana Bethânia. Foi muito bom porque os ouvidos da gente estão que não se agüentam. Bethânia pôs toda a sua festejada (por mim não) canastronice de lado e partiu para uma muito boa. Serenizada, serenizou seu *Drama* e conseguiu fazer o terceiro melhor disco de sua carreira [...]. Gosto de tudo no disco. Gosto da inteligência de Caetano fazendo um disco onde a monotonia e as babaquices são varridas. Cada faixa é um ato de um drama gênio, Bahia pura e particularíssima, uma coisa louquíssima, de uma categoria totalmente ímpar (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

Se Ezequiel Neves identifica que, em cada música do álbum *Drama*, existe uma expressão da “Bahia pura e particularíssima, uma coisa louquíssima”, estes elementos descritivos da obra fonográfica podem ser identificados como pertencentes ao repertório da contracultura no Brasil, e refere-se positivamente ao disco de Bethânia.

Heloísa Buarque de Holanda afirma que, neste quadro de referências da contracultura no Brasil, a “Bahia é descoberta, (...), como paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo”. Desta forma, os elementos que formam o repertório específico da contracultura entre nós, despontam e são comuns no próprio quadro cultural e nos espaços dos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro. E, além disso, no momento, a Bahia é considerada a “região cultural privilegiada por excelência, onde surgem os principais líderes desse movimento”, entre outros Glauber Rocha,

<sup>93</sup> Faixas do Disco: 1. Ponto (Tradicional), 2. Esse Cara (Caetano Veloso) Bodas de Prata (Roberto Martins/ Mário Rossi), 3. Volta Por Cima (Paulo Vanzolini), 4. Bom Dia (Herivelto Martins/ Aldo Cabral), 5. Anjo Exterminado (Jards Macalé/ Wally Salomão), 6. Maldição (Alfredo Duarte/ Armando Vieira Pinto), 7. Iansã (Caetano Veloso/ Gilberto Gil), 8. Trampolim (Caetano Veloso/ Maria Bethânia), 9. Negror dos Tempos (Caetano Veloso), 10. O Circo (Batatinha), 11. Estácio Holly Estácio (Luis Melodia), 12. Drama (Caetano Veloso).

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Salomão, Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério (2005, p.75).

O álbum *Drama* foi dirigido por Caetano Veloso, com arranjos de Perinho Albuquerque e capa de Edinício Ribeiro, o mesmo autor da capa de *Expresso 2222* de Gilberto Gil. No repertório, novas e antigas canções são mescladas, apresentando um contraste entre compositores já consagrados e aqueles que estão despontando no início da década. Assim, nomes como Wally Salomão, Jards Macalé e Luis Melodia aparecem no rol dos escolhidos para compor o repertório de *Drama*.

Podemos observar, na coluna *O Toque*, a autonomia e liberdade de que goza Caetano Veloso para trabalhar em diferentes projetos com carta branca da gravadora Phonogram. O artista baiano pode ser considerado um dos destaques da coluna de Ezequiel Neves ao longo de 1972.

Mesmo conseguindo uma visibilidade grande em *O Toque*, Caetano Veloso está suscetível aos humores e apreciações passionais e sarcásticas de Ezequiel Neves. O álbum *Transa* é considerado positivamente pelo colunista. No álbum, podemos identificar criações musicais formadas por diálogos entre a MPB e o rock, que são absolutamente bem recebidos por Ezequiel Neves em *Rolling Stone*.

A coluna, ao longo de sua publicação, estabelece um diálogo com a ativa produção fonográfica do compositor baiano naquele momento; e vale lembrar que Caetano esteve presente com vários lançamentos desde sua chegada ao Brasil, no início de 1972. Ao longo do ano, quatro álbuns com a presença do artista são colocados no mercado. Dos artistas de MPB, podemos considerar Caetano Veloso como o que recebe o maior destaque de Ezequiel Neves, sendo contemplado em diversas oportunidades com comentários ao longo da coluna *O Toque*.

## **2.6 Jards Macalé e Jorge Mautner**

O ano de 1972 marca também as estreias dos álbuns fonográficos em LP de Jards Macalé e de Jorge Mautner, compositores que fizeram parte do convívio de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, em seu exílio em Londres. As estreias serão lançadas pela Philips, e esses discos receberão crônicas elogiosas e serão álbuns bem avaliados por Ezequiel Neves em sua coluna em *Rolling Stone*.

Mesmo sendo pouco conhecido do público em geral, Jorge Mautner é uma figura constante em *Rolling Stone* e, desde o primeiro número, contribui com

textos como colaborador da revista, sendo apontado por Luiz Carlos Maciel como um dos convivas da redação. Como o próprio Luiz Carlos Maciel assinala em suas memórias, no livro *Geração em transe: memórias do tempo de Tropicalismo*, Mautner era “um veterano do desbunde” (1996, p. 248).

Logo que a coluna *O Toque* começa a divulgar informações sobre o circuito local e a produção de artistas brasileiros, Ezequiel Neves cita Mautner, anunciando o show *Tire o cavalo da chuva*:

Atenção São Paulo e outras capitais (se pintar em outras): fiquem de olho no show *Tire o cavalo da chuva*, de Jorge Mautner e seu grupo. O som de Mautner é envolvente e sensual pacas, um prisma de brasilidades (marcha-rancho, afro-samba, ‘fado-baiano’, candomblé, batuque, etc...) temperado com Elvis Presley, Belafonte, jambalayas, merengues, Marc Bolan e todas as boas vibrações de Londres, ilha de Wright, Caetano e Gil. ‘Música de vampiro, oriente, fantasia, amargura’ (NEVES, RS 09 - Rio, 30 de maio de 1972, p.04).

O anúncio de Ezequiel Neves sobre a apresentação de Mautner procura dar visibilidade ao artista, chamando a atenção para os shows que viriam. Segundo o comentário do colunista, a música de Mautner se caracteriza por uma série de referências que despontam na ideia de “prisma de brasilidades” misturado com referências estrangeiras, e a música do artista é identificada como “sensual pacas”. Essas qualificações procuram definir de maneira elogiosa a produção musical do artista, que é apresentado como alguém antenado com as perspectivas cosmopolitas e mundializadas.

Ezequiel Neves reporta-se a elementos que nos dão a impressão de fusões, e de que alguns desses temperos utilizados por Jorge Mautner apontam para a contracultura e as suas novidades no Brasil de 1972: o contato com Caetano e Gil, durante o exílio em Londres, uma renovação da música brasileira e as “boas vibrações” de Londres e do Oriente.

Essas misturas que caracterizam a música de Jorge Mautner, para Ezequiel Neves podem ser identificadas como expressões e referências da contracultura no Brasil. E os fundamentos da contracultura se relacionam também a uma abertura para diferentes culturas – a busca pelo outro, alteridade – na recriação do panteão religioso e espiritual. Daí a valorização de outras formas de espiritualidade, muito além da matriz cristã.

Assim, na música de Jorge Mautner são somadas diversas influências e referências, que comportam gêneros musicais distintos e que ainda têm Elvis Presley, Henry Belafonte (ícone do calipso e ativista político pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos) e Marc Bolan (importante figura do *glitter/glam rock* com a sua banda *T. Rex*, muito em evidência naquele momento). Podemos assim, considerar que o “prisma de brasilidades” a que Ezequiel Neves se refere funciona como um caldeirão sonoro, uma definição que consegue dar uma boa medida para caracterizar a música de Mautner. Boa parte desse repertório do show de Jorge Mautner vai resultar no álbum fonográfico *Para iluminar a cidade*<sup>94</sup>, que comenta, com bons olhos, meses depois:

Esse ano foi tão bom que até pintou o primeiro disco marginal brasileiro. Estou falando de *Para Iluminar a cidade*, disco de Jorge Mautner. Não me importo se o som do LP está apenas esboçado. Me interessa e me tonteia o fato de Mautner ter aparecido como um estraçalho que explode e nos revela coisas novas todas as vezes que está rodando na vitrola. Acho muito besta esse negócio de se fazer previsões, mas no caso de Mautner me arrisco a dizer que ele ainda vai nos chapar muito mais (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

Quando Ezequiel Neves escreve que o ano de 1972 foi “tão bom que até pintou o primeiro disco marginal brasileiro”, ele está produzido em seu texto e, em sua argumentação, a valorização da contracultura identificada aos aspectos “marginais” e “desviantes”, presentes na música de Jorge Mautner.

Como explica Heloísa Buarque, o repertório da contracultura no Brasil também se expressa na valorização dos aspectos subterrâneos da cultura urbana, tais quais: “Marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels (...)” que são elementos altamente mundializados e cosmopolitas, reportando-se diretamente à contracultura e a suas matrizes na Europa e nos Estados Unidos. A autora aponta ainda que neste processo podemos notar a “identificação não mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginais do morro, pivete, Madame Satã, cultos afrobrasileiros e escola de samba” (2005, p.75).

Assim, ao longo da coluna, os temas marginalidade e contracultura são tratados de forma elogiosa, tais quais as citações ao universo das drogas,

---

<sup>94</sup> Faixas do Disco: 1. Super Mulher (Jorge Mautner), 2. Olhar Bestial (Jorge Mautner), 3. Estrela da Noite (Jorge Mautner), 4. Chuva Princesa (Jorge Mautner), 5. Anjo Infernal (Jorge Mautner), 6. Quero Ser Locomotiva (Jorge Mautner), 7. Sheridan Square (Jorge Mautner), 8. From Faraway (Caetano Veloso, Jorge Mautner), 9. Sapo Cururu (Folclore, rec. E Adap.: Jorge Mautner).

misticismo e referências ao oriente. Então aqui, o disco marginal brasileiro-refere-se ao comportamento transgressor e sua incorporação como crítica ao sistema.

O álbum *Para iluminar a cidade* é resultado de um show gravado ao vivo no Teatro Opinião nos dias 27 e 30 de abril de 1972, com direção de Lula da Silva e produção de Paulo Lima. Para a gravação do álbum, Jorge Mautner contou, em sua banda, com a participação dos violões de Carneiro e Sérgio Amado; no baixo, Alexandre e, na percussão, Tide e Otoniel. As músicas de *Para iluminar a cidade* são todas composições de Mautner, excetuando uma pareceria dele com Caetano Veloso e um tema retirado e adaptado do folclore; as canções são executadas com instrumentos acústicos e não existe a presença de bateria. A capa do disco novamente ficaria a cargo da dupla Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.

Na contracapa do álbum, um texto de Caetano Veloso nos dá uma medida para contextualizar a carreira de Jorge Mautner. O artista baiano faz uma apresentação narrando o atraso com que a obra de Mautner chega ao disco, afirmando que a música do compositor já trazia elementos modernizadores antes do Tropicalismo. Mautner é apresentado como um cantor obscuro, fora do circuito, e uma figura que percorre o seu próprio percurso e produz a sua música segundo influências próprias e particulares. Caetano reporta-se ao convívio com Mautner no exílio para apresentá-lo:

acabou-se o tropicalismo. em londres, apareceu jorge mautner com um guarda-chuva. gostei logo dele porque ele é uma figura incrível e também porque ele foi logo me fazendo umas profecias muito boas (e que felizmente deram certo). ri muito. ele cantou “o vampiro” e essa canção me impressionou de um modo como só “charles, anjo 45” havia antes me impressionado. fiquei fan de jorge mautner. suas canções têm um cheiro de liberdade criadora que eu só encontrara em jorge ben. (VELOSO, 1972).

Caetano no texto exalta a obra e as composições de Mautner de uma maneira muito elogiosa, e aponta que a música do compositor era profundamente diferente do que existia no cenário musical brasileiro, o que dificultaria a fixação do artista segundo uma rotulação mais específica. E Jorge Mautner, segundo Caetano Veloso:

[...] cantava suas cantigas de chuva com o seu bandolim. ele não tem nenhum medo do ridículo. ele parece com tudo. ele é completamente diferente de tudo o que há na música brasileira, no show-bizz brasileiro. [...]. é preciso que também se saiba que, mesmo agora, depois de tantos tropicalismos, não foi fácil colocar jorge no disco: “ele é muito bom, diziam os chefes, mas não há onde colocá-lo, o público não vai saber como classificá-lo. e isso não vende”. será? (VELOSO, 1972).

O texto de apresentação do álbum *Para iluminar a cidade*, de Mautner, escrito por Caetano Veloso, procura dar conta da difícil categorização da música de Mautner; e assinala para a difícil rotulação da obra do cantor, que mesmo em sintonia com a produção brasileira, será sempre carente em relação às vendas de discos, circulando as margens da indústria fonográfica.

Segundo Tárík de Sousa, a carreira de Jorge Mautner “embalaria a partir da convivência (e parceria) com Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres”, gerando uma “trajetória assimétrica” a partir da sua estreia em LP com *Para iluminar a cidade*, que era o “LP inaugural do selo Pirata, da então Phonogram”. O projeto inicial tinha como ideia “fixar na capa um preço para produções mais baratas (Cz\$ 15,00 na época), mas os lojistas refugaram o projeto” (SOUZA, 2008, p. 235)<sup>95</sup>.

Segundo Ezequiel Neves:

E o que me interessou muito também foi o fato de seu disco vender muito bem apesar da Phonogram ter sido tremendamente covarde no que diz respeito a sua distribuição nas lojas. Nem mesmo a falta de caráter dos lojistas em não vender o disco mais barato fez com que ele passasse despercebido (NEVES, RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p.2).

Nesse caso, a crítica é direcionada à própria Phonogram que, com o Selo Pirata, mesmo diminuindo o preço do disco e criando um produto mais acessível ao público, não se prontificou a vigiar se o valor indicado foi seguido pelos lojistas. Na edição número 1 de *Rolling Stone*, de fevereiro de 1972, na seção Notas Ligadas, podemos ler a breve notícia de que a Phonogram, por meio da Phillips, pretende lançar a etiqueta denominada Pirata.

Segundo as informações colhidas em *Rolling Stone* o novo selo lançará discos com gravações feitas ao vivo, e “todos os discos da nova etiqueta custarão 10 cruzeiros, pois as gravações ao vivo tem um custo muito menor que as realizadas em estúdio”. Segundo a informação, o primeiro lançamento será o show de despedida de Caetano e Gil, o álbum *Barra 69*, gravado em 1969 antes do embarque da dupla para o exílio em Londres, lançado apenas em 1972 (RS 01 – Rio, 1º de fevereiro de 1972, p.08). Mas, no fim, o disco sai com o preço de

<sup>95</sup> O selo Pirata da *Phonogram* tinha o propósito de divulgar álbuns produzidos a baixos custos, desde a impressão da embalagem à gravação, e tinham o preço tabelado impresso na capa. O selo Pirata acabou sendo abortado e, por fim, só lança *Barra 69* e *Para Iluminar a Cidade*. Mas, nesta época, a Phonogram lança outros discos gravados ao vivo, como *Fa-Tal – Gal a todo vapor*, em dezembro de 1971; e *Juntos e ao Vivo – Caetano e Chico*, no final de 1972; mesmo que a gravadora tenha deixado de lado o projeto, álbuns ao vivo fizeram parte da estratégia da empresa de baratear os custos de gravação e assim aumentar os lucros.

Cr\$15,00 impresso em sua capa, com um valor muito superior ao indicado inicialmente na notícia da revista, de Cr\$10,00.

Sobre Mautner, Ezequiel Neves rebate a aura de maldito que Mautner possui, mas salienta que *Para iluminar a cidade* é “o primeiro disco marginal brasileiro”, e que o “disco explodiu em megatons incríveis, derrubou barreiras de ignorância e está mais livre do que nunca. É um disco fosforescente e maravilhoso de todos os santos e amaldiçoados sentidos” (NEVES, RS 35 - EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p.2).

A passagem revela um tom provocativo e Jorge Mautner é apontado como uma figura híbrida, maldito e abençoado, e que ainda promete muito como músico e compositor, na visão do colunista. A crônica procura revelar um artista que esbanja criatividade e inventividade, não recorrendo ao expediente de cópias e carbonos, com um diálogo entre as referências nacionais e internacionais, que cria um “prisma de brasilidades”. Assim, o álbum de estreia de Mautner é apresentado ao público de *Rolling Stone* por Ezequiel Neves, como uma produção musical que contempla os anseios do colunista; o disco constitui a sintonia da MPB com a contracultura, em conformidade com os anseios e repertório da revista.

Diferentemente de Mautner, Macalé vai gravar o seu LP em um estúdio, o que mostra prontamente um tratamento diferenciado da gravadora em relação ao artista e a sua música. O álbum contará com Tutty Moreno na bateria e Lanny Gordin violão e baixo; e a direção de produção será de Guilherme Araújo, com os arranjos musicais produzidos coletivamente por Jards Macalé, Lanny Gordin e Tutty Moreno.

A capa do álbum, com a foto em close do próprio Macalé com a face coberta por um véu vermelho, será novamente da dupla Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Quanto às composições e repertório, o álbum Jards Macalé é um disco quase todo composto por canções inéditas. No aspecto das composições e criações musicais, vão aparecer os seus parceiros mais proeminentes, como Wally Salomão, Torquato Neto, Capinan e Gilberto Gil, além do iniciante Luiz Melodia, jovem compositor que teve uma música, “Pérola Negra”, incluída em *FA-TAL Gal a todo vapor*, espetáculo de Gal Costa dirigido por Wally Salomão que virou um álbum duplo gravado ao vivo e lançado no final de 1971.

Jards Macalé é outro músico dos mais citados por Ezequiel Neves em sua coluna *O Toque*, e os seus comentários procuram dar publicidade à obra de Macalé,

cuja primeira referência em *Rolling Stone* foi produzida quando do primeiro comentário sobre o álbum *Transa*, de Caetano Veloso. Depois disso, ocorre uma tentativa frustrada de Ezequiel Neves escrever a resenha do LP *Jards Macalé*<sup>96</sup>. O autor de *O Toque* aguarda a chegada do álbum, em novembro de 1972, e o disco não chega e, em tom de desabafo e crítica corrosiva, escreve:

Não vou deixar passar a oportunidade de falar do disco de Jards Macalé. Isso apesar de não ter podido ouvir o LP. Aconteceram milhões de transas e até agora não pude escutá-lo. Guilherme (Araújo) ficou de mandar pra mim. Não mandou. O próprio Macalé ficou de me entregar. Não entregou. Maggy<sup>97</sup> diz não ter culpa: “Guilherme levou todos os discos e eu fiquei sem nenhum para divulgação”. Embora essas coisas me chateiem um pouco, elas também me dão uma bandeira incrível de desorganização das gravadoras. Tudo se reduz a um jogo de empurra, um subdesenvolvimento muito nosso, muito conhecido. Mas deixa pra lá (NEVES, RS 29 - Rio, 14 de novembro de 1972, p.02)<sup>98</sup>.

Aqui, novamente, o alvo das críticas de Ezequiel Neves é a gravadora *Phonogram* e o seu sistema de distribuição de discos promocionais para *Rolling Stone*. Ao longo da crônica, Ezequiel Neves aponta que existe um sistema que não funciona, e que acaba deixando o artista sem ter a sua obra divulgada. Para o autor, isso é “um subdesenvolvimento muito nosso, muito conhecido”, o que nos remete a outra passagem referente ao papel de agitador cultural que Ezequiel Neves pratica em suas crônicas.

Macalé não era propriamente um estreante, embora ainda não tivesse lançado um LP. Entre 1970 e 1971, tem uma estadia em Londres a convite de Caetano Veloso e “realiza uma série de trabalhos”, sendo o responsável pela direção musical de *Transa*. Depois de voltar de Londres, vai ter a oportunidade de gravar o seu primeiro álbum fonográfico: o LP *Jards Macalé* que, para Pimentel, é “um disco-retrato de sua constante busca e curiosidade natural” com o registro de suas composições produzidas no período de 1969 a 1971. O trânsito do artista junto aos tropicalistas será fluido, e o cantor e compositor desponta para maiores

<sup>96</sup> Em relação às músicas gravadas, o álbum trazia só composições inéditas, exceto por “Mal Secreto”, que Gal Costa havia gravado a pouco, em *Fa-Tal Gal a todo vapor* de 1971.

<sup>97</sup> Em outra crônica, Ezequiel Neves escreve: “Ontem bati um papo com Meg, divulgadora da Phillips, pelo telefone” (NEVES, RS 26 - Rio, 24 de outubro de 1972, p.02). Segundo informação de Rita Morelli em *Indústria Fonográfica – Um Estudo Antropológico*, Meg ou Maggy, conforme o texto de Ezequiel Neves, trata-se de “Maggy Tocantins (...) responsável pelo departamento de imprensa da Phillips-Phonogram em 1973” (MORELLI, 1991 p. 35).

<sup>98</sup> A crônica segue, e o autor reproduz um texto de Maurício Kubrusly sobre o álbum: “(...) Quem não tem cão caça com gato. Eu escolhi um gatão, bom pra burro, capaz de miados avassalantes. O nome dele é Maurício (Kubrusly). É meu amigo, escreve maravilhosamente sobre a MPB, eu tenho aprendido muito lendo as coisas dele. Aliás, apesar de não encontrar com ele há séculos, sempre que penso nele, sinto as melhores vibrações. Esse comentário dele sobre o disco do Macalé saiu no *JT*, do *Estado*. Segue na íntegra” (NEVES, RS 29 - Rio, 14 de novembro de 1972, p.02).

audiências em 1969, no Festival Internacional da Canção, com a canção “Gotham City”<sup>99</sup>, uma de suas primeiras parcerias com Capinan, que teve “grande repercussão e polêmica” (PIMENTEL, 2007, p. 125).

As polêmicas que envolveram Jards Macalé no Festival acabam abrindo espaço para a gravação de um compacto duplo pela RGE<sup>100</sup>, com as canções *Soluços*, *O crime* (com Capinan), *Só Morto* e *Sem Essa* (com Duda); ainda neste, ano trabalha na produção do LP *Le-Gal*, de Gal Costa, pela Phillips (PIMENTEL, 2007, p. 125).

Neste momento, Jards Macalé desenvolve a faceta de produtor e diretor artístico de Gal Costa, sendo responsável por arranjos musicais e escolha de grupos para acompanhar a cantora, como, por exemplo, os conjuntos The Bubble e Os Brazões, além de ter suas canções gravadas pela cantora. Depois, firma parceria com Caetano Veloso em Londres na gravação de *Transa*, álbum em que tocou e produziu. Esta trajetória vai credenciar Macalé, que terá papel de destaque na coluna *O Toque*; o lançamento de seu LP será aguardado por Ezequiel Neves:

*Jards Macalé* não é um disco para todas as bancas. Precisa ser ouvido e pensado como a gente faz quando escuta as batidas do coração. *Jards Macalé* pode significar uma angústia guardada muitos anos, uma angústia que finalmente explode estrangulada. *Jards Macalé* é aquela máscara de pano vermelho onde até os olhos estão escondidos. [...]. É também o sangue e o som inventado por três gentes que se entendem através da música: Macalé, Lanny e Tuti Moreno. *Jards Macalé* é um disco que eu escuto de joelhos (NEVES, RS 35 – EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p.2).

Ezequiel Neves trata o álbum *Jards Macalé*<sup>101</sup> de maneira diferenciada, identificando a obra como repleta de sentimentos contidos e que emergem em uma

<sup>99</sup> Em 1969 a canção “Gotham City” foi uma das mais vaiadas, comentadas e controvertidas do IV Festival Internacional da Canção, e Macalé torna-se conhecido de um público maior notadamente como provocador. Defendendo a composição, Macalé se apresentou acompanhado pela banda de rock Os Brazões, a canção teve arranjos de Rogério Duprat.

<sup>100</sup> O compacto duplo foi gravado com a banda Soma como conjunto de apoio no estúdio Havaí, no Rio de Janeiro. A banda é composta por Ricardo Peixoto e Jaime Shields nas guitarras, Bruce no baixo e Alyrio Lima na bateria; e ainda o percussionista Naná Vasconcelos e Zé Rodrix (RODRIGUES, 2014, p. 208).

<sup>101</sup> Faixas do Disco: 1. Farinha do Desprezo (Jards Macalé, Capinan), 2. Revendo Amigos (Jards Macalé, Wally Salomão), 3. Mal Secreto (Jards Macalé, Wally Salomão), 4. 78 Rotações (Jards Macalé, Capinan), 5. Movimento de Barcos (Jards Macalé, Capinan), 6. Meu Amor Me Agarra & Geme & Treme & Chora & Mata (Jards Macalé, Capinan), 7. Let’s Play That (Jards Macalé, Torquato Neto), 8. Farrapo Humano (Luiz Melodia) A Morte (Gilberto Gil), 9. Hotel das estrelas (Jards Macalé, Duda).

explosão; é “um disco que escuto de joelhos” expressando toda uma verdadeira veneração ao álbum.

Segundo José Roberto Zan, o álbum foi produzido com um orçamento pequeno e poucos recursos técnicos, e Jards Macalé foi responsável pela “base harmônica e rítmica ao violão”, e “entoa as canções entre o sussurrado e o gutural, ora seccionando palavras para acentuar a marcação rítmica, ora se desmanchando em cantos derramados e melancólicos em momentos de profunda tristeza”. O repertório do álbum é marcado pelo ecletismo, contendo blues, rock, jazz, xote, samba-canção e bolero (ZAN, 2010, p. 167).

Zan observa que o álbum *Jards Macalé* possui uma “sonoridade peculiar” formada pela “leve desafinação dos instrumentos”, que pode ser notada em alguns dos fonogramas do disco, juntamente com “a instabilidade do andamento e o canto solto de Macalé, em meio à rouquidão, à respiração ofegante e soluços”. Essas características “não devem ser associadas ao descuido, à inabilidade ou à desatenção”; mas sim observadas como uma preocupação “com a espontaneidade, a emoção e o sentimento no momento da criação”, e podemos identificar esses elementos como “constitutivos do estilo”. Para o autor, o álbum possui “uma sonoridade crua e áspera que, de certa forma, refletiu a postura marginal e *underground* da época”; e esta sonoridade “crua e áspera” do álbum Jards Macalé “conflitava com os novos parâmetros técnicos e estéticos da produção fonográfica” do momento; mesmo bem recebido por alguns críticos em 1972, o LP “não obteve da gravadora o suporte necessário para divulgação”<sup>102</sup> (ZAN, 2010, p. 170).

Estes aspectos apontados por Zan, e que formam a “sonoridade peculiar” da obra de Macalé, procuram produzir uma carga maior de emoção e espontaneidade nos momentos de criação musical. Este processo de valorização da espontaneidade e esta “sonoridade peculiar” podem também ser identificadas para além do álbum *Jards Macalé*. A espontaneidade apresentada no álbum de Macalé também reverbera na produção do início da década.

Com gravações de apresentações ao vivo lançadas em discos, este clima de espontaneidade também é explorado no primeiro álbum de Mautner, *Para*

---

<sup>102</sup> José Roberto Zan afirma ainda que o disco não vendeu bem e, devido “ao fraco desempenho comercial, foi retirado de catálogo e o artista teve seu contrato rescindido” com a Phonogram (ZAN, 2010, p. 170).

*Iluminar a cidade*, e em outros exemplos álbuns da mesma época, como em *Fa-Tal: Gal a todo vapor*, *Barra 69*, da dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil, e *Juntos e ao vivo – Caetano e Chico*. Todos esses discos foram lançados pela Phonogram.

Jards Macalé e Jorge Mautner são artistas de expressão da MPB identificada com a contracultura, e em sintonia com os propósitos de *Rolling Stone*. Os álbuns de estreia dos dois artistas são celebrados por Ezequiel Neves como grandes novidades no mercado fonográfico brasileiro, e os dois podem ser considerados como artistas que correspondem às expectativas musicais do colunista de *O Toque* quanto à produção da MPB.

Mautner e Macalé não estão alinhados com a produção da indústria fonográfica massiva, e também não são dos mais convencionais artistas de MPB, porém podemos considerá-los como artistas fortemente identificados com a *Rolling Stone*, e o posicionamento da revista em acolhê-los mostra o repertório musical valorizado ao longo da publicação da revista. Assim, a presença positiva e elogiosa da MPB na coluna *O Toque* está condicionada aos diálogos musicais que os artistas estabelecem entre rock, MPB e contracultura, satisfazendo os anseios de Ezequiel Neves.

A coluna *O Toque* é a mais constante em *Rolling Stone*, presente em todas as edições do periódico, pode ser considerada o verdadeiro editorial da revista. Ezequiel Neves, redator da publicação, ao longo de sua coluna dá larga visibilidade para a movimentação musical identificada com o rock e a contracultura, apontando para os caminhos e tendências que a própria revista seguiria. No início da revista o jornalista é destacado para tratar do rock internacional, mas ao longo das edições vai incorporar a MPB pós tropicalista em suas colunas.

Em seus textos, Ezequiel Neves muitas vezes abre mão da neutralidade e objetividade, e em seu discurso explicita toda a sua parcialidade. Estas características podem ser consideradas como marcantes e proeminentes, presentes em seu textos em larga monta. Também podemos evidenciar que ao longo da coluna *O Toque* muitos dos posicionamentos do jornalista valorizam um comportamento transgressor e espírito provocador, presentes em larga monta.

Em *O Toque*, a música é abordada em seus diversos aspectos. Mesmo não desenvolvendo uma crítica musical centrada nos aspectos técnico-musicais, Ezequiel Neves revela ao longo de seus textos comentários que repercutem a

música quanto aos seus processos de criação, produção e circulação, como também a produção musical enquanto processo industrial e fenômeno social.

O repertório de rock produzido no Brasil e acolhido por Ezequiel Neves está em sintonia com os propósitos de *Rolling Stone*. É composto por álbuns fonográficos e compactos, assinalando a influência do rock progressivo e hard rock por aqui. Essas bandas, embora presentes na coluna, muitas vezes são criticadas por possuírem uma sonoridade excessivamente próxima do rock internacional. Muitos desses grupos de rock não têm uma carreira estabelecida, e gravam apenas compactos e poucos concretizam uma trajetória artística, orbitando entre o amadorismo e a profissionalização.

Em seu papel de agitador cultural, com cumplicidade, Ezequiel Neves advoga em favor dessas bandas e artistas; e junto à indústria fonográfica, reclama informações, pede o lançamento de LPs, e faz questionamentos quanto à política de lançamentos das gravadoras. Estas são questões que entrecortam os textos publicados em *O Toque*. E quando o colunista trata do rock internacional lançado em discos neste momento, faz fortes críticas às escolhas e seleções das gravadoras que não contemplam os seus anseios.

Outro ponto que merece atenção em relação à indústria fonográfica, é que Ezequiel Neves aprecia positivamente o aprimoramento de capas e embalagens de discos, uma tendência entre as gravadoras neste momento. Parte da produção fonográfica lançada no início da década recebe um tratamento mais esmerado das gravadoras, demonstrando um refinamento da indústria quanto à produção destinada à juventude. Esta prática pode ser considerada inovadora, e foi marcante naquele momento. Pode ser percebida como uma tendência que valoriza e destaca as obras fonográficas, com capas duplas, álbuns duplos, encartes coloridos com fotos e letras impressas. Esse trabalho elaborado das gravadoras aponta para a valorização dos artistas, e também pode ser entendido como uma estratégia da indústria fonográfica em afirmação do álbum e LP como o suporte privilegiado da obra musical naquele momento.

Podemos considerar como uma das estratégias de *Rolling Stone*, a construção de um canal de informações sobre o rock, MPB e referenciais da contracultura. A coluna *O Toque* pode ser considerada a que melhor representa estes objetivos, alargando os seus anseios iniciais – de centrar-se no rock internacional – Ezequiel Neves costura de maneira muito pertinente parcela da

produção do início da década de setenta, englobando em seus textos uma marcante mistura.

## CAPÍTULO 3 A CENA DO ROCK EM *ROLLING STONE*

### 3.1 Rock, MPB e Indústria Fonográfica – um cenário musical da década de 1970

Uma caracterização do panorama musical do Rio de Janeiro no início da década de 1970 pode ser aberta pelas considerações do produtor Carlos Alberto Sion na matéria “Rock à brasileira”<sup>103</sup> publicada em *Rolling Stone*. Colaborador assíduo da revista, Sion é um ativo produtor e agitador cultural, e acaba por se tornar uma figura-chave no processo de divulgação e profissionalização do rock produzido na cidade nesse período<sup>104</sup>. Em abril de 1972, comenta na revista sobre a movimentação em torno do rock que acontecera um ano antes.

No princípio de 71 o panorama da música pop no Rio se caracterizava por uma série de grupos isolados, todos com uma consciência já formada de que necessitavam partir para seus próprios trabalhos porque já era tempo de mostrarem que não eram simplesmente grupos de yê-yê-yê como a caretada costumava chamar. Eram raros os elementos desses grupos que transavam entre si e não havia uma perspectiva imediata de começarem um trabalho em conjunto, pois os empresários (trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza) se dispunham a interromper este processo fomentando a rivalidade entre os grupos (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

Sion assinala um momento difícil, mas com sensíveis melhoras em relação à situação anterior, quando os grupos de rock eram confundidos com os grupos de yê-yê-yê. Entre as dificuldades enumeradas está também a ausência de um trabalho estabelecido profissionalmente, tanto na organização e produção dos eventos, como na atividade musical. Essa fala demarca territórios e afirma diferenciações entre as bandas apoiadas e divulgadas nas páginas de *Rolling Stone* e a já extinta Jovem Guarda. A fala de Sion demonstra a necessidade de um discurso que diferencie e distancie a produção das bandas de rock do início da

<sup>103</sup> “Rock à brasileira” expõe alguns dos elementos importantes para a caracterização da cena musical do rock no Rio de Janeiro no início dos anos setenta. A matéria é apresentada na forma de um diálogo entre Paulo Machado, integrante da banda Sociedade Anônima, e o produtor Carlos Alberto Sion (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20-21).

<sup>104</sup> Carlos Alberto Sion foi então o produtor responsável por organizar concertos e eventos musicais, depois de perceber o desgaste que os bailes provocavam nas bandas, que ansiavam em mostrar novos trabalhos para além do protocolar repertório de rocks e pop. Sion tem a percepção, nesse momento, de que existe uma movimentação em torno do rock, e passa, a partir de meados de 1971, a produzir espetáculos de rock. De forma gradativa, foi ocorrendo a adesão de grupos e de espaços, e Sion se tornaria um dos “mais importantes realizadores de eventos ligados ao rock” no Rio de Janeiro naquele momento (2014, RODRIGUES, p. 271).

década da identificação com o movimento em torno do rock produzido pelos grupos da Jovem Guarda e, ao mesmo tempo, aproxime o leitor dessa produção.

Uma leitura das páginas da revista nos dá elementos para observar o comprometimento da publicação com a atividade dessas bandas, procurando evidenciar os sinais vitais do movimento em torno do rock, que se inicia ainda em 1971, tomando um corpo mais coeso ao longo de 1972. A revista, nesse sentido, colaborou para construir um discurso que legitimasse a atuação dessas bandas, comprometendo-se com a divulgação daquela cena musical em formação.

Segundo Jeder Janotti Junior, a cena musical pode ser entendida como uma série de práticas musicais que se desenvolvem em um tempo e espaço urbano específicos, articulando-se como processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação de músicas (2012, p. 114). Essa produção musical, identificada como cena, está atrelada ao jornalismo e à crítica musical (2012, p. 7).

Ao entendermos a articulação entre a cena musical e uma prática jornalística, observamos que o envolvimento dos veículos e jornalistas será importante e fundamental para a caracterização da cena, produzindo uma forma de divulgação e uma rede de informações, atuando decisivamente na sua constituição.

Marcos Napolitano, citando Keith Negus, caracteriza o conceito de cena musical como “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação”, abarcando uma variedade de trajetórias e interinfluências. Comentando a citação, Napolitano afirma que “a ‘cena musical’ não indicaria uma cultura de oposição ao ‘sistema’ e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas” (NAPOLITANO, 2002, p. 30 – 31).

Assim, podemos definir a cena musical identificada com o rock e promovida em *Rolling Stone* como ainda incipiente e em processo de profissionalização, carente de uma organização mais racional e experiência. As bandas possuem uma difícil inserção no circuito fonográfico, e o principal veículo de circulação de suas obras musicais são as apresentações ao vivo.

De maneira muito diferente, Marcos Napolitano afirma que, no “começo dos anos 1970, o campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal”. De um lado, estava a “censura vigorosa às artes, sofrendo com a repressão direta a artistas engajados”; de outro “passava por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários”. No início da década, os “meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes”, alavancados pelo crescimento econômico, sinalizando assim uma “nova tendência ‘industrial’ e ‘massiva’ do consumo cultural, que se consolidaria na segunda metade da década de 1970” (NAPOLITANO, 2014, p. 173).

Se a produção cultural ligada à esquerda teve um momento prestigioso no início da década de 1970 e trilhou pelos caminhos abertos pela expansão do mercado de bens culturais, a produção musical do rock vivia um momento incipiente e de prestígio restrito. De certa forma, o rock passaria quase despercebido se não fosse a sua presença indireta, influenciando a produção musical da MPB.

Nesse sentido, Napolitano afirma que, no início da década de setenta, a “grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção” e o cerceamento da criação musical pela censura, “era a música jovem, o *pop* e o *rock*, que garantiam um espaço maior na preferência de uma boa parte da juventude”. Segundo o autor, a partir do “Tropicalismo, diga-se, o *pop* e o *rock* passaram a fazer parte, inclusive, dos vários idiomas musicais que caracterizavam a música brasileira” (2014, p. 179).

Na hierarquia cultural da sociedade brasileira, “a MPB<sup>105</sup> chegou à década de 70 dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical”, mesmo que segmentos do meio intelectual não compartilhassem “desta

---

<sup>105</sup> O conceito de MPB, para Marcos Napolitano, é impensável sem a ideia de uma cultura política marcada pelo nacional-popular de esquerda. “A busca de uma expressão que fosse, ao mesmo tempo, nacional e cosmopolita, popular e sofisticada marcou a gênese da MPB ‘moderna’, em meados dos anos 1960, tornando-a o centro da reorganização da própria tradição musical brasileira. (...). Esses dilemas foram vividos sob o signo de escolhas que pareciam autoexcludentes, e estiveram presentes como um todo: tradição e ruptura, engajamento e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo, populismo e revolução, folclore e erudição, cultura popular e indústria cultural. Se tomarmos o caso específico da MPB dos anos 60 e 70 veremos que essas tensões dicotômicas estavam presentes no próprio material estético das canções e não apenas no contexto sociológico que elas, como se diz corriqueiramente ‘refletiam’” (2006, p. 126-127).

valorização cultural excessiva”<sup>106</sup>. Enquanto o cinema e o teatro, como um todo, “não conseguiam formar um público ‘fixo’, mais amplo”, a MPB consolidava a sua “vocação de ‘popularidade’, articulando reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do ‘milagre econômico’, entre os anos de 1968 e 1973” (NAPOLITANO, p. 2, 2002B).

Para Luiz Tatit, a década de 1970 pode ser vista como uma “distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados dez anos antes”. A partir de meados da década de 1960, intensas manifestações musicais tiveram como ponto de encontro os festivais de canção e programas musicais, patrocinados pelas redes de televisão. Esses festivais, sob a égide da inclusão ou exclusão de músicas e artistas, formaram o padrão “de critérios valorativos para a classificação das canções que resultaram em um impasse estético e ideológico”, que só solucionado pela “dispersão dos gêneros e estilos e dos próprios veículos de difusão da década seguinte” (2006, p. 119).

Na década de 1970, devemos assinalar, como características da MPB, tanto a valorização cultural junto ao público e à crítica especializada, como também a dispersão dos gêneros musicais predefinidos, o que contribuiu para um movimento de diálogo e incorporação dos elementos estrangeiros na música brasileira, permitindo um trânsito muito mais fluído com o rock, por exemplo. Há uma abertura para uma pluralidade de escutas e gêneros, com a incorporação de influências do *pop-rock* de maneira diferente, levando a uma tensão entre a tradição local e a experimentação cosmopolita.

Para o período entre 1972 e 1975, Marcos Napolitano utiliza a palavra “tendência” para caracterizar as “experiências musicais que recusavam o *mainstream* do samba-bossa-nova e não aderiram completamente ao *pop* sem, no entanto recusá-lo”. Para o autor, as principais “tendências do momento” eram a dos nordestinos, identificada com os cearenses Fagner, Belchior e Ednardo; e a outra, dos mineiros, reunidos em torno do álbum *Clube da Esquina* (NAPOLITANO, 2001, p. 340; NAPOLITANO, 2002, p. 7 - 8).

---

<sup>106</sup> Ao recuarmos no tempo, observamos que a trajetória que constitui a MPB ao longo da década de sessenta é exemplar de uma experiência complexa entrecortada por uma série de manifestações artístico-culturais, em que as relações entre a cultura política nacional-popular e a renovação da indústria cultural brasileira encontram sincronia, num processo que se configura plenamente no final da década de sessenta e se consolidou ao longo da década seguinte (NAPOLITANO, 2001, p. 328).

A reunião de artistas de Minas Gerais em torno de Milton Nascimento é classificada por Marcos Napolitano como um “fenômeno musical”, e o coletivo formou “um conjunto de compositores, instrumentistas e intérpretes das Minas Gerais, que fundiam gêneros e estilos locais com o rock”. Ainda no mesmo caminho de diálogos entre o rock e a música brasileira no início da década, Napolitano aponta o surgimento, para o grande público, dos Novos Baianos, “uma das experiências mais originais da música jovem brasileira de qualidade”, mesclando em sua música “samba, chorinho, frevo e rock, criando um idioma musical próprio e bem-aceito pelo público de rock e MPB” (2014, p. 181).

Para Marcos Napolitano, “a grande novidade musical de 1973 foi a renovação do rock brasileiro, que parecia encontrar um idioma próprio. Nesse universo, destacam-se Raul Seixas, com sua crítica ácida ao milagre e aos calores sociais (...)” e o “meteórico conjunto Secos & Molhados, que revelou o cantor Ney Matogrosso, fundindo o melhor da poesia da MPB com a ousadia cênica e o clima instrumental do rock anglo-americano”. Rita Lee, em carreira solo e sem vínculo com os Mutantes, “inicia uma trajetória própria e original, com letras criativas e críticas” (2014, p. 181).

Em “Essa tal de Rita Lee”<sup>107</sup>, artigo de 1977 para o *Jornal de Música*, de Ana Maria Bahiana, a jornalista descreve Rita como uma artista que consegue transitar entre o rock e a MPB, e possui uma “assustadora popularidade, uma compositora produtiva, a única figura de apelo amplo, com agenda cheia e vendas na casa da centena, saída de uma meio que se poderia chamar de rock”. Segundo a autora, a artista possui um “público vasto que nem ela nem Roberto sabem identificar: tem roqueiro no meio, às vezes, mas nem sempre”. No artigo, Bahiana recupera informações trazidas por Rita Lee e Roberto de Carvalho, que reafirmam essa popularidade. Suas apresentações estão sempre cheias, seja em “um clube classe A de Campinas”, ou “um barra-pesada de Barra do Piraí” (BAHIANA, 2006, p. 132).

Segundo Bahiana, será com a cantora Rita Lee que o rock vai atingir patamares de expressividade e maior regularidade em relação aos discos vendidos. Os álbuns da cantora – acompanhada pela banda Tutti-Frutti – editados pela Som

---

<sup>107</sup> Publicada originalmente no *Jornal de Música* em setembro de 1977, a longa matéria foi editada como artigo em *Nada será como antes*, de 1979.

Livre, *Fruto Proibido*, de 1975 e *Entradas e Bandeiras*, de 1976, venderam respectivamente 180.000 e 60.000 cópias e, em 1977, o compacto com a canção “Arrombou a Festa” chegou à marca de 140.000 cópias vendidas. E, segundo a jornalista, “mesmo quando vende mal, Rita Lee vende muito” <sup>108</sup> (BAHIANA, 2006, p. 132).

Eduardo Vicente<sup>109</sup>, no artigo “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”, observando os dados de vendas de discos levantados pelo Nopem, afirma que o “consumo de rock nacional foi bastante limitado até os anos 1980”. O autor afirma que utilizou a categoria rock “apenas para artistas que mantiveram uma identificação mais duradoura com o segmento<sup>110</sup>”, e que conta com Erasmo Carlos (CBS), The Fevers (Odeon), Renato & Seus Blue Caps (CBS), Mutantes (Equipe<sup>111</sup>), Rita Lee (Phillips) e Raul Seixas (Phillips). Esses artistas são “os únicos a figurar na listagem entre 1965 e 1981”. Contudo, segundo o autor no final da década de 1970, “uma cena de intensa produção passou a se estabelecer, vindo a atingir seu auge ao longo da década seguinte” (VICENTE, 2008, p. 115). Nas listagens levantadas, Vicente identifica, entre os discos mais vendidos do ano de 1973, o álbum *Acabou Chorare* dos Novos Baianos, lançado pela Som Livre em 1972 (VICENTE, 2008, p. 111).

Entre os artistas listados por Eduardo Vicente, Mutantes, Rita Lee e Novos Baianos estão presentes em *Rolling Stone*. Já Raul Seixas, apenas em 1973 inicia a sua trajetória fonográfica como artista solo pela Phillips, com o álbum individual *Krig-há, Bando!*<sup>112</sup>. No mesmo ano, em janeiro, a revista *Rolling Stone* encerra suas atividades. Assim, existe um descompasso entre o período de

<sup>108</sup> Ao longo de seu artigo, a autora dá voz a Roberto de Carvalho quando trata das vendas da artista: “E tem mais: com o *Fruto Proibido* que vendeu aí pela casa dos 180 mil, atingimos as classes B e C. Com o fracasso que foi o *Entradas e Bandeiras*, vendendo assim uns sessenta mil, perdemos a classe C, mas recuperamos com “Arrombou a Festa”, que já chegou aos 140 mil e continua vendendo, deve chegar aos 200 mil”. (BAHIANA, 2006, p. 132).

<sup>109</sup> Eduardo Vicente utiliza-se de dados do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado) para mapear a venda de discos entre as décadas de 1960 e 1990.

<sup>110</sup> O levantamento produzido por Eduardo Vicente incluiu, na faixa dos românticos, artistas identificados com a Jovem Guarda, como Roberto Carlos, Leno e Lilian, Wanderley Cardoso, Wanderléa e Trio Esperança (VICENTE, 2008, p. 115).

<sup>111</sup> Não localizamos nenhum disco dos Mutantes lançado por “Equipe”, conforme a informação de Eduardo Vicente. A banda inicialmente lança os seus discos pelo selo Polydor, da Phillips-Phonogram e depois, em 1974, transfere-se para a Som Livre.

<sup>112</sup> Antes, em 1968, Raul grava o álbum *Raulzito e os Panteras*, pela Odeon. E pela Phillips, em 1971, participa do álbum coletivo *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta a sessão das dez*, juntamente com Edy Star, Miriam Batucada e Sérgio Sampaio.

publicação do periódico e as altas vendas dos artistas enumerados por Eduardo Vicente. Da mesma forma, Secos e Molhados – destacado por Marcos Napolitano – e a frutífera trajetória fonográfica de Rita Lee na segunda metade da década de setenta – comentada por Ana Maria Bahiana – tratam de um universo que ainda não é possível na cena musical identificada com o rock do início da década. Portanto, os artistas e momentos comentados estão localizados a partir de 1973, quando *Rolling Stone* não mais atuava e interferia no circuito.

Quando olhamos para as gravadoras em atividade e os lançamentos de bandas de rock no Brasil, podemos considerar tal produção como setorizada e periférica em relação aos eixos principais de atividade da indústria fonográfica brasileira. Em 1971 a Odeon lança o LP *Posições*, uma coletânea contendo músicas de quatro bandas: Equipe Mercado, Módulo 1000, Som Imaginário e A Tribo. No disco de seis faixas, cada uma das bandas teve a oportunidade de apresentar o seu trabalho e, na contracapa de *Posições*, havia um texto de apresentação de Luiz Carlos Sá, afirmando que:

Já se gastou muito papel em ataques e defesas à nova música brasileira. Não custa gastar um pouco, no caso em defesa. Aqui neste disco tem quatro dos principais grupos do chamado pop nacional, quatro posições diferentes dentro de um mesmo tema. E assim como a bossa-nova – hoje defendida pelos mesmos personagens que a atacavam alguns anos atrás como ‘jazzística’ – essa música nova brasileira não se limita a copiar suas influências. Tenta, sim, criar algo de novo a partir dessas influências, sem cair em monótonas repetições de que os Beatles ou os Rolling Stones já fizeram. Isto porque os músicos que compõem esses grupos não estão brincando de tocar e cantar: todos, sem exceção, tiveram uma escola que permite a eles criar. Criar com plena consciência daquilo que estão fazendo (SÁ, 1971)<sup>113</sup>.

Luiz Carlos Sá, na contracapa da coletânea, expõe alguns dos motivos que justificam o lançamento de *Posições*, e logo se refere à questão da influência estrangeira, remetendo-se à bossa-nova – outrora acusada de demasiadamente influenciada pelo jazz, e depois acolhida por público e crítica – para tratar da influência da música estrangeira no Brasil. Sá afirma que a ideia da gravação do disco foi do produtor Mariozinho Rocha, e cada banda teria cinco minutos para “fazer

<sup>113</sup> O texto da contracapa consultado está disponível em <<https://listenrecovery.wordpress.com/2012/01/14/posicoes-lp-a-tribo-modulo-1000-equipe-mercado-som-imaginario-download/>>. Acessado em 23 de fevereiro de 2015.

tudo que pudesse ser gravado em fita. E o resultado está aí e eu acho da melhor qualidade” (SÁ, 1971) <sup>114</sup>.

A questão da influência estrangeira é tratada como um tema desgastado no texto da contracapa de Luiz Carlos Sá, que reverbera ainda na imprensa. As palavras de Sá nos ajudam a demarcar o território nebuloso da música pop e rock produzida no país no início da década de 1970, em que as referências às repetições da sonoridade de Beatles e de Rolling Stones são questionadas, expondo que existe a necessidade de um momento de síntese em relação à produção musical.

Para Nélio Rodrigues, em seu livro *Histórias Secretas do rock brasileiro, Posições* foi ousado ao “reunir, (...) nomes ainda pouco conhecidos e que tentavam despontar no cenário underground pós-tropicalista”. Os grupos Equipe Mercado, Módulo 1000 e A Tribo eram artistas completamente desconhecidos. Apenas o Som Imaginário, banda de apoio de Milton Nascimento, liderada por Wagner Tiso – e que já havia acompanhado Gal Costa em shows –, possuía algum conhecimento junto ao público, mas, mesmo assim, restrito (RODRIGUES, 2014, p. 155 - 156).

O disco *Posições* pode ser observado como uma experiência da gravadora Odeon<sup>115</sup> sobre a aceitação do público frente ao repertório e as tendências das bandas veiculadas no disco. Isto tudo a um custo menor, e funcionando como uma alternativa em relação aos lançamentos de compactos, simples ou duplos, que também fazem parte da estratégia das gravadoras naquele momento. *Posições* pode ser observado como uma das tentativas difusas para a consolidação do rock, e que geraram lançamentos assimétricos, em que alguns artistas tiveram oportunidades de gravar e terem as suas obras divulgadas, ao passo que outros grupos não alçaram maiores proporções em suas carreiras e ficaram por fora desse processo.

O desenvolvimento do mercado de bens culturais, no início da década de setenta, proporcionou grandes saltos de vendas à indústria fonográfica, porém,

---

<sup>114</sup> O texto da contracapa consultado está disponível em <<https://listenrecovery.wordpress.com/2012/01/14/posicoes-lp-a-tribo-modulo-1000-equipe-mercado-som-imaginario-download/>>. Acessado em 23 de fevereiro de 2015.

<sup>115</sup> Segundo Nélio Rodrigues, o produtor do disco, Mariozinho Rocha, teve grande dificuldade em colocá-lo na praça, devido ao título inicial da coletânea que continha a palavra “underground”, esbarrando na censura. Trocado o nome para *Posições*, a coletânea teve o carimbo de aprovação e pode ir às lojas (RODRIGUES, 2014, p. 155 - 156).

como já visto, essas vendas não são de rock produzido por aqui. O momento sinaliza para a prosperidade e o desenvolvimento das atividades da indústria fonográfica, assim como a rearticulação dessas empresas. Segundo Eduardo Vicente, no período, algumas das grandes gravadoras transnacionais iniciaram ou ampliaram as suas atividades no país. As “empresas internacionais mais significativas” que operavam no Brasil eram a Phonogram, a EMI-Odeon, a WEA e a BMG<sup>116</sup> (VICENTE, 2006, p. 115 - 116).

As grandes vendagens e a consolidação de um mercado ancorado pelas vendas de LPs, tendência observada no início da década de setenta com o aumento do volume do mercado de bens simbólicos, devem demandar algumas considerações. Enor Paiano, em *O Berimbau e o som universal – lutas culturais e indústria fonográfica*, afirma que, no início da década de setenta, algumas mudanças podem ser percebidas com o fortalecimento do LP como principal suporte de música. Segundo o autor, “apesar de continuar fundamentalmente com o mesmo produto – música – as lógicas de produção e comercialização em mercados dominados pelo compacto e pelo LP são bastante diferentes”. E, conforme afirmação do secretário-executivo da Associação Brasileira de Produtores de Discos, João Carlos Muller Chaves, avaliando as “transformações pelas quais a economia do disco passava”, afirma que, a “partir de 1970, o LP. ‘determinava o mercado’”, e que, com o compacto, as gravadoras vendiam músicas e não artistas<sup>117</sup> (PAIANO, 1994, p. 203).

Em relação a esse assunto, Eduardo Vicente, em seu livro *Da vitrola ao iPod – uma história da indústria fonográfica no Brasil*, afirma que, mesmo com o LP determinando o mercado, “não se pode dizer que naquele momento o fortalecimento

---

<sup>116</sup> A Phillips – Phonogram instala-se no Brasil em 1960, com a aquisição da Companhia Brasileira de Discos (CBD); a CBS, instalada desde 1953 no Brasil, consolida-se no mercado em meados da década de sessenta, com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI adentra o mercado brasileiro em 1969, por meio da aquisição da Odeon; em 1976, é fundada no Brasil a subsidiária da Warner, a WEA, o seu braço fonográfico; a alemã Ariola, subsidiária da BMG, é inaugurada em 1979; e a RCA, que operava no país desde 1925, será adquirida pela alemã BMG. A Som Livre, ligada à rede Globo, inicia as suas atividades em 1971 (VICENTE, 2006, p. 115 - 116).

<sup>117</sup> Enor Paiano, ao tratar da questão da atuação das gravadoras em relação aos compactos e aos LPs, recupera entrevista de João Carlos Muller Chaves, de 1989, à publicação *Mercado Cultural*, edição número 15. No excerto reproduzido, Muller Chaves afirma respondendo sobre o LP determinar o mercado a partir de 1970: “Por que? Porque é produto de artista. No compacto simples a gente vende música. Esse é típico produto. Promove no rádio e, de repente, vende um milhão de exemplares. O seguinte não vende nada, porque não se fixou a personalidade do artista. Foi a música muito boa” (PAIANO, 1994, p. 203).

do formato, associado à valorização da imagem do artista, estivesse consolidado em todos os segmentos do mercado”. Segundo Vicente, “esse era (...) o principal objetivo de longo prazo das gravadoras”, porém, tal desejo só seria alcançado com a consolidação de um elenco formado com artistas nacionais (VICENTE, 2014, p. 60).

Assim, tendo em vista que a consolidação de um elenco era fundamental para as gravadoras, e na medida em que o rock não era prioridade dessas empresas, a movimentação das bandas em busca de um contrato e do lançamento de seus discos se tornava difícil. Nesse cenário, é possível afirmar que o conjunto Módulo 1000 acaba não empolgando a Odeon<sup>118</sup>. A banda já havia lançado um compacto simples pela gravadora em 1970, e participado de duas outras coletâneas. Após contribuírem com duas músicas em *Posições*, a gravadora decide não investir em um LP. O Módulo 1000 gravará pela Top Tape, através da influência de seu empresário Marinaldo Guimarães, e da proximidade deste com Ademir Lemos. Assim, é lançado em 1972, pela pequena gravadora, o álbum *Não Fale com Paredes*.

O movimento em busca de um grupo de artistas jovens para a formação de um elenco foi seguido pela Continental, e noticiado na edição 34 de *Rolling Stone*, em dezembro de 1972, em matéria não assinada, intitulada “Roberto Carlos na Continental”, onde são comentadas possíveis tratativas para uma mudança do artista para a gravadora: “Até fins de 1973 Roberto Carlos deverá deixar sua atual gravadora a CBS, para ingressar no elenco da Continental” (s/ autoria, RS 34 – PIRATA, Rio, 22 de dezembro de 1972, p.08). O texto ainda faz menção às políticas de contratações da empresa, afirmando que:

A manobra – que tem como intermediário o sr. Marcos Lázaro, empresário do cantor e ligado às novas atividades da Continental – é parte do esquema que pretende transformar esta gravadora na mais poderosa da América do Sul e que teve seu início prático recentemente com a contratação milionária dos Novos Baianos e do cantor Fabio (este, assim como outros que deverão ingressar na gravadora, também contratado pessoal de Marcos Lázaro) (s/ autoria, RS 34 – PIRATA, Rio, 22 de dezembro de 1972, p.08).

<sup>118</sup> Diferentemente do Módulo 1000 e Equipe Mercado, os conjuntos Som Imaginário e A Tribo lançarão outros discos pela Odeon. Esse fato pode ser explicado pela proximidade dos membros dos grupos com Milton Nascimento, contratado pela gravadora, e que em 1972 lançaria o álbum duplo *Clube da Esquina*, congregando os artistas e instrumentistas tanto de A Tribo, como também do Som Imaginário. O álbum *Clube da Esquina* sinalizava a abertura da Odeon à tendência musical desenvolvida pelos compositores de Minas Gerais.

A transferência de Roberto Carlos não se consolidou, mas de certa forma, algumas das pretensões da Continental com as referidas “contratações milionárias” de Fábio e do grupo Novos Baianos devem ser notadas<sup>119</sup>. Ficam expostas também algumas das estratégias da gravadora brasileira para aumentar o seu público jovem. Assim, a matéria expõe a expectativa da gravadora em relação ao mercado jovem, e a divulgação dessa informação faz parte dos objetivos da revista de noticiar a movimentação do mercado fonográfico de seu tempo. Não podemos esquecer que a Continental é uma das principais anunciantes da *Rolling Stone*.

O texto publicado em *Rolling Stone* antecipa a movimentação da gravadora, que em 1973 investirá de maneira marcante no segmento jovem e em alguns artistas com estreitas relações com o rock. A Continental<sup>120</sup>, por exemplo, lança o primeiro álbum de A Bolha, *Um passo a frente*, além do segundo álbum de O Terço, o homônimo *O Terço*; e, ainda, *Novos Baianos F.C.*, terceiro LP da banda baiana. Também lançará, em meados de 1973, o álbum de estreia do grupo Secos & Molhados<sup>121</sup>. A gravadora não possuía um *casting* voltado à música jovem e tratou de formá-lo<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> O cantor Fábio acabara de lançar, pelo selo Polydor da Philips-Phonogram, o álbum *Frutos de Mi Tierra*. E os Novos Baianos lançaram, também em 1972, *Acabou Chorare* pela Som Livre, disco que teve uma boa recepção e vendagem.

<sup>120</sup> Eduardo Vicente afirma que, juntamente com as grandes “empresas internacionais e conglomerados que ingressaram no mercado fonográfico brasileiro a partir dos anos 60”, existe um território já ocupado por “empresas nacionais de grande porte”. A Continental é uma delas, e possuía um parque industrial, com “estúdios, gráficas, fábricas de discos e duplicadores de cassete”. A gravadora, nos anos setenta “(...), projetou algumas das bandas mais significativas do rock brasileiro como A Bolha, O Terço, Novos Baianos e Secos e Molhados” (2006, p. 121 e 126).

<sup>121</sup> A banda inicia com o projeto de João Ricardo, português radicado no Brasil que, junto a Gerson Conrad, e depois Ney Matogrosso, formaram o Secos & Molhados. O grupo foi indicado para a Continental pelo jornalista Moracy do Val, que não acreditou muito no projeto. Segundo o jornalista André Barciski, no livro *Pavões Misteriosos 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*, o álbum chega às lojas em agosto de 1973 e, por “golpe de sorte”, o grupo Secos & Molhados foi incluído no programa Fantástico, da Rede Globo, o que gerou uma repercussão extremamente positiva para a banda, traduzindo-se em uma enorme curiosidade pelo grupo de pintados e mascarados em todo o país. “O impacto foi estrondoso. A Continental não acreditava no disco e havia prensado apenas 1.500 cópias. Acabou vendendo 300 mil em três meses” (BARCINSKI, 2014, p. 33-34).

<sup>122</sup> Ainda em 1973, a Continental lança o álbum *Ou Não*, de Walter Franco, o compositor paulista que ficou conhecido nacionalmente através do VII Festival Internacional da Canção, do ano anterior, com a canção “Cabeça”. Também são editados pela gravadora o álbum coletivo *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem – O Pessoal do Ceará: Ednardo, Rodger e TeThy*, do trio de jovens compositores do estado nordestino, e que trazia músicas de Fagner, compositor que se destacou em seu estado, estava tentando alçar voos maiores e também participa do VII Festival Internacional da Canção de 1972; *Todos os Olhos*, de Tom Zé, o segundo disco do compositor pela gravadora, que ainda editaria mais dois álbuns do artista na década de 1970; e, ainda, o álbum *Paulo Bagunça e a Tropa Maldita*, do grupo homônimo do Rio de Janeiro que pode ser considerado um dos precursores das misturas que, em meados da década, alimentarão a cena de música *black* e *soul music* na cidade.

A *Rolling Stone* produzirá, ao longo de sua publicação, comentários referentes ao universo do rock do período. Essa atividade em torno do gênero, que arregimentou a revista e os jornalistas, bandas e artistas, produtores e parcela da indústria fonográfica, será destaque nas páginas da publicação e colocará em evidência bandas como Novos Baianos, O Terço e Mutantes. Também terão uma presença constante, nas páginas da publicação, artistas que naquele momento produziam diálogos entre a MPB e o rock – nesse contexto, podemos destacar os nomes de Gal Costa e Milton Nascimento.

Outro destaque nas páginas da revista é o circuito musical, que aparece em larga monta por meio de artigos e matérias dedicados a shows e concertos ao vivo, que revelam, em linhas gerais, a atividade das bandas. A promoção e a divulgação do rock se constituem como uma das tônicas de *Rolling Stone*, que, em sua atividade editorial, contribui para a construção de um circuito musical, e se presta à divulgação sistemática das bandas de rock em atividade naquele momento. Assim, consideramos que a revista integra a cena rock do início dos anos setenta, registrando, em suas páginas, a atividade incipiente em torno do gênero e colaborando para a sua difusão entre um público restrito.

### 3.2 A cena do rock do Rio de Janeiro em *Rolling Stone*

Os Mutantes podem ser considerados como a referência mais marcante do rock no Brasil em 1972. Com uma carreira que remonta à década de 1960, são partícipes do Tropicalismo e dos festivais da canção, com uma trajetória fonográfica de cinco discos lançados pela Phonogram. Naquele ano, no entanto, a banda vive um momento paradoxal e o lançamento de *Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz*<sup>123</sup> evidencia este processo. Maurício Kubrusly<sup>124</sup>, na resenha do álbum publicada em julho em *Rolling Stone*, identifica o disco como uma grande repetição de fórmulas já consagradas, afirmando que, ao longo da audição do álbum, persiste

<sup>123</sup> Faixas: Posso Perder Minha Mulher, Minha Mãe, Desde que eu Tenha o Rock and Roll (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Arnolphi Lima Filho), Vida de Cachorro (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Baptista), Dune Buggy (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Baptista), Cantor de Mambo (Élcio Decário/ Rita Lee/ Arnaldo Baptista), Beijo Exagerado (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Baptista), Todo Mundo Pastou (Bororó), Balda do Louco (Rita Lee/ Arnaldo Baptista), A Hora e a Vez do Cabelo Crescer (Arnolphi Lima Filho - Mutantes), Rua Augusta (Hervé Cordovil), Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets (Ronaldo Leme, Arnolphi Lima Filho - Mutantes).

<sup>124</sup> *Os Mutantes e seus Cometas no País dos Bauretz* é uma resenha creditada na revista a Mike Atkins, mas, na verdade, o texto publicado em *Rolling Stone* foi escrito pelo jornalista Maurício Kubrusly. O mesmo Kubrusly vai dirigir, entre 1979 e 1989, a revista especializada em música *Som Três*, publicada pela Editora Três.

uma “desagradável sensação de *déjà vu*” (KUBRUSLY, RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p.20).

O jornalista identifica influências musicais internacionais como apropriações que comprometem negativamente o trabalho da banda. Segundo Kubrusly, ao longo da audição do álbum, “em vários momentos surgem inevitáveis lembranças dos Beatles e seus arranjos, o baixo de algumas gravações de Jimi Hendrix, o piano de Elton John e seus semelhantes, etc. Tudo isso é muito incômodo” (KUBLUSLY, RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p.20).

Kubrusly enumera os aspectos negativos do álbum dos Mutantes afirmando que apenas alguns poucos momentos se salvam, sobressaindo a repetição de fórmulas já consagradas pelo grupo e um humor que o autor define como “ginasiano”, e afirma que “os (poucos) bons momentos do disco representam sempre uma piada. Isso, como qualquer exagero, é perigoso (...). Além de se transformar no conjunto especializado em caricaturas, existe um risco maior; surgir uma autocaricatura bem grotesca”<sup>125</sup> (KUBLUSLY, RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p.20).

O autor, em seu texto publicado em *Rolling Stone*, quando dá a entender que o grupo está se tornando uma caricatura de si mesmo, leva em consideração algumas das características importantes na carreira dos Mutantes, como a irreverência, as provocações e interpretações marcadas pelos diálogos com o rock internacional, mas que, naquele momento, sofrem um desgaste e, pior, tornam-se uma “autocaricatura”.

Por fim, o jornalista afirma: “é bom que um conjunto como os Mutantes sobreviva, com esse quinto LP. Mas essa sobrevivência não basta. Esperamos um sexto LP. Com um trabalho mais consistente. Eles podem conseguir isso”<sup>126</sup>. (KUBLUSLY, RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p.20).

Os Mutantes passam um período conturbado no ano de 1972. Rita Lee, além de ter uma participação menor em *Os Mutantes e seus Cometas no País dos Bauretz*, tem o seu segundo disco solo lançado, *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*. Os rumos do repertório da banda acabam se voltando para o

<sup>125</sup> Em outro momento, o autor afirma que o “disco é realmente, equilibrado... no mau sentido – nenhuma surpresa. A não ser, é claro, o exagerado convencionalismo de quase todas as intervenções do órgão” (KUBLUSLY, RS 12 - Rio, 11 de julho de 1972, p.20).

<sup>126</sup> Lembramos que *Os Mutantes e seus cometas no país dos bauretz* é o último disco lançado com a sua formação clássica do grupo, com os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Batistas, e Rita Lee, que compõe o núcleo central, além de Dinho Leme e Liminha.

desenvolvimento instrumental, seguindo as tendências do rock progressivo, o que acaba por deixar a cantora em uma posição incômoda.

Na *Rolling Stone* 33, de dezembro de 1972, na matéria não assinada intitulada “Rita e os Mutantes: duas jogadas”, outras evidências demonstram esse período delicado da banda, e trata da saída da cantora do grupo paulistano. O texto afirma que “Rita Lee e os Mutantes se separaram mesmo, pelo menos por uns tempos. Mas continuam transando muitas em dois lances diferentes” (não assinadas, RS 33 – Rio, 12 de dezembro de 1972, p.06-07):

Rita está ouriçadíssima, juntando meninas fantásticas para o seu grupo só de mulheres, o maior barato, transação inédita por essas bandas. As meninas já estão com 15 músicas prontas e em ponto de bala pra dar saída. O grupo de Rita ainda não tem nome, mas já pinta mil incrementos. O negócio é uma mistura de rock com teatro, tudo muito na base do circo, com música, representações, luzes, animais, um completo stage show que sempre foi o toque de Rita (não assinada, RS 33 – Rio, 12 de dezembro de 1972, p.06-07).

No texto, é informada a movimentação de Rita Lee na localização de mulheres para a formação de sua nova banda, que deverá se preparar para uma série de shows já programados, no “Rio ou em São Paulo”, e a nova banda deve se apresentar “lá pro fim de janeiro. Um concerto-monstro já está sendo estudado para a estreia do primeiro grupo feminista da América do Sul. O *Woman Liberation* chegando ao Rock. Numa pura curtição, é claro” (não assinada, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.06-07).

Rita Lee desliga-se dos Mutantes naquele momento e procura dar início a uma carreira autônoma e afastada artisticamente da banda. A artista tenta montar um conjunto formado só por mulheres, mas o projeto não decola, e ainda com intuito próximo a esse, Rita Lee e Lucia Turnbull formam a dupla Cilibrinas do Éden, que chega a se apresentar na *Phono 73*<sup>127</sup>, e acompanhadas apenas de violões, abrem o show dos Mutantes – cada vez mais elétricos e progressivos – no evento. Rita Lee

<sup>127</sup> *Phono73* – O canto de um povo foi um evento organizado e realizado pela gravadora Philips Phonogram para a apresentação e promoção de seu elenco. Os shows foram realizados no Anhembi em maio de 1973. Segundo Célio Albuquerque e Marcelo Froés, *Phono73* inaugurou a sala de concertos do Palácio de Convenções do Anhembi em São Paulo, e contou com a coordenação geral de Armando Pittigliani; cada uma das três noites ficou a cargo de Jairo Pires, Roberto Menscal e Guilherme Araújo. Esta equipe de coordenação contava ainda com a colaboração de Márcio Mazzola, Paulo Tapajós e Guti Carvalho. Entre os artistas que se apresentaram, temos: Cilibrinas do Éden, Mutantes, Ronnie Von, Jorge Mautner, Elis Regina, Jorge Ben, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia, Nara Leão, Raul Seixas, Luiz Melodia, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Gilberto Gil, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Toquinho, Odair José, Erasmo Carlos, Wanderléia, Ivan Lins, Fagner e MPB4 (ALBUQUERQUE e FROÉS, 2013, p. 48, p. 61-62).

retoma a carreira efetivamente no final de 1973, com a formação do grupo Tutti-Frutti, com quem gravaria seus próximos álbuns.

Na sequência com a matéria “Rita e os Mutantes: duas jogadas” o texto enfoca os rumos dos Mutantes, agora como um grupo de “rock da pesada”, prestes a estreiar uma nova aparelhagem de som, e participar de uma série de concertos ao ar livre no estado de São Paulo:

Os Mutantes continuam na deles, curtindo agora uma de banda de rock da pesada. No dia primeiro eles estrearam seu novo equipamento (o mais potente do Brasil) num concerto maluquete em Mogi das Cruzes. O equipamento que foi todo construído [...] pelo irmão de Sérgio e Arnaldo e Peninha (seção Jack and Plug na RS) e é composto de um sistema de som quadro fone de 2.000 watts, amizade! E mais uma unidade de 8 canais para gravações. Coisa fina... (não assinadas, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.06-07).

O texto afirma que a série de concertos, já sem Rita Lee, vai se prolongar até o interior de Minas Gerais, apontando que “os meninos” vão se apresentar no festival *Feira Livre de Som* em Uberlândia, ainda em dezembro, já “com todo o seu equipamento em cima” (não assinada, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.06-07).

A trajetória e o repertório dos Mutantes sofrem modificações profundas depois da saída de Rita Lee<sup>128</sup>. As características musicais da banda expõem esse processo de mudanças, em que se acentuam os temas cada vez mais próximos da linguagem musical do rock progressivo, deixando de lado os elementos e referências da música brasileira presentes em seus primeiros álbuns.

Enor Paiano, em *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, afirma que, na primeira metade da década de setenta, a produção de rock no Brasil ocupa uma posição marginal no mercado fonográfico, e essa movimentação muito tímida produziu um grupo pequeno de artistas com discos lançados, apontando a banda paulistana como uma das precursoras e mais marcantes do movimento:

Na trilha dos Mutantes surgiu um movimento de rock que teria ídolos de massa como Raul Seixas, Rita Lee ou Secos e Molhados, e personagens de público limitado mas fiel como Walter Franco ou os conjuntos A Bolha,

<sup>128</sup> Ao longo da década de 1970, e depois de inúmeras mudanças em sua formação, os Mutantes gravam apenas mais dois discos antes de encerrar suas atividades. Em 1974, *Tudo foi feito pelo Sol*, e *Ao Vivo* em 1976, ambos lançados pela Som Livre e sem atingirem grande repercussão. Já Arnaldo Baptista, em 1974 fora dos Mutantes, lança o álbum *Lóki?*, disco que passou despercebido por crítica e público, mas foi bem aceito pelo público da banda, e contou ao longo de sua gravação com a participação de Rogério Duprat, Liminha, Dinho Leme e Rita Lee.

Made in Brazil, O Terço, Tutti-Frutti, Vimana, Moto Perpétuo<sup>129</sup>. Esse movimento apareceu como consequência direta da forma como o debate sobre a utilização do dado internacional encaminhou-se após o tropicalismo. Há diferenças importantes, já que para esse grupo não havia a preocupação com todas as influências, a usina e o primitivismo, o berimbau e o som universal. O ouvido aqui só capta a sonoridade do rock internacional. Tendo como temática os rescaldos da contracultura nos inícios dos anos 70 (PAIANO, 1994, p. 154 – 155).

O grupo eclético de bandas e artistas enumerado por Enor Paiano pode ser identificado com o rock. Para alguns desses artistas, podemos creditar uma identificação mais precisa e duradoura, como os Mutantes, Rita Lee e Raul Seixas, que são os maiores nomes da produção do gênero no Brasil. Muitos desses artistas citados, mesmo possuindo uma identificação precisa com o rock, possuem trajetórias curtas que se refletem em uma produção fonográfica esparsa e oscilante.

Paiano toca em um ponto que merece atenção, qual seja, as influências musicais estrangeiras que nortearão a produção desses grupos. Em vez de preocupações com as questões que envolviam a modernização da música brasileira – a incorporação das referências e influências da cultura *pop* e da cultura de massa – essas bandas se preocupam com o rock progressivo, aos moldes de bandas como o Yes, Pink Floyd e Emerson, Lake & Palmer; ou com referências de rock pesado, com Black Sabbath, King Crimson, Uriah Heep e Led Zeppelin. O rock é eleito como referência musical e vai nortear a produção do período de bandas como O Terço, A Bolha e Módulo 1000, presentes em comentários e reportagens em *Rolling Stone*<sup>130</sup>.

O grupo de artistas anunciado por Paiano é descrito por Bahiana como um grupo “radical em sua idolatria pelo modelo importado” de rock, e a movimentação em torno do gênero se manteria viva por “aproximadamente três anos mais, a partir de seu auge em 1972”. Porém, esses artistas estão restritos a um “grupo reduzido de consumidores (...) como atestam as vendas dos maiores

<sup>129</sup> Além das bandas e artistas citados por Enor Paiano, podemos recuperar para os primeiros anos da década de setenta nomes como Karma; Os Brazões; Som Imaginário; Novos Baianos; Sá, Rodrix & Guarabyra; Módulo 1000; O Faia; Sociedade Anônima; Paulo, Cláudio e Maurício; Equipe Mercado e Diana & Stu, todos atuantes na cena de rock do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes vão surgir outras bandas com as mesmas preocupações que os Mutantes em relação a suas criações musicais, como Joelho de Porco, O Peso, Casa das Máquinas, Som nosso de cada dia e Bixo da Seda, seguindo algumas das linhas abertas e ampliadas pelos Mutantes.

<sup>130</sup> Utilizando-se de denominação de Ana Maria Bahiana, Enor Paiano qualifica estes artistas como “roqueiros radicais”, afirmando que eles “surgiram como uma das consequências da virada ideológica que o tropicalismo permitiu no ambiente da MPB. E se nos anos 70 este seria um segmento marginal no panorama musical e na indústria fonográfica. Na década seguinte uma nova geração de roqueiros nacionais ganharia as paradas e – mais espantoso – legitimidade cultural” (PAIANO, 1994, p. 154 – 155).

nomes do setor, Os Mutantes, que nunca ultrapassaram a casa das 20 mil cópias” (2005, p. 54 - 55).

Já em 1977<sup>131</sup>, Bahiana comenta que ainda existe certa movimentação em torno do rock no Brasil, sinalizando até mesmo um investimento das gravadoras no segmento. Mas, naquela altura, o que poderíamos perceber, de maneira geral, eram ainda os rescaldos da movimentação evidenciada no início da década. Porém, essa atividade tímida não vai se fortalecer e a ausência de alguns dos grupos noticiados nas páginas de *Rolling Stone* pode ser percebida.

Basta notar a fermentação nas gravadoras, subterrânea mas muito real, [...]. Olhem só o monte de gente que já teve o seu disquinho lançado, nos últimos meses: Ave Sangria, Som Nosso de Cada Dia, Grupo Raízes, Rita Lee & Tutti Frutti, Moto Perpétuo, Casa das Máquinas, Mutantes, Cantores do Rádio. E tem mais. Parece que a Rita anda enchendo estádios de futebol, em Minas. E o Zeca vem falando loucuras da atividade paulistana de rock. Aqui no Rio, lotaram as duas noites de Abertura da Temporada de Rock. Eu não consegui entrar. Verdade (2006, p. 379 – 380).

Mesmo com toda a empolgação de Bahiana, e a referência a Ezequiel Neves e à movimentação do rock em São Paulo, o gênero não vai se estabelecer como atrativo e rentável para a indústria fonográfica, nem vai atingir larga audiência e público amplo. O rock vai permanecer em seus nichos próprios e o seu circuito restrito, ainda longe do *mainstream* da indústria e da audiência. As gravações dos grupos, mesmo criando um volume, serão produto de consumo reduzido.

Assim, essa movimentação em torno do rock tem os seus primeiros contornos apresentados em *Rolling Stone*<sup>132</sup> ainda no início da década, em 1972. A revista vai se dedicar a acompanhar de perto a trajetória dos artistas ligados ao gênero e identificados com a contracultura, que se apresentam no circuito carioca. Também fica nítida, na leitura de *Rolling Stone*, a atuação da revista a favor dessas bandas, produzindo informações e garantindo uma promoção e divulgação das atividades desses grupos, o que demonstra o seu grau de comprometimento com a formação e consolidação dessa cena musical.

<sup>131</sup> O texto foi recusado por Raimundo Pereira, editor do *Opinião*. Intitulado “É isso aí? (Meu enésimo ensaio sobre o rock brasileiro)” e foi publicado em *Nada Será Como Antes – MPB anos 70* (2006, p. 378 – 379).

<sup>132</sup> A temática do rock toma relevo nas páginas de *Rolling Stone* quando observamos que a revista veiculou matérias abordando a produção do rock local do início da década de setenta. E o rock produzido no Brasil aparece como tema específico em diversas matérias, como por exemplo “A Bolha – O rock no Terceiro Mundo” de Lemos e Lysias; “Rock à Brasileira”, diálogo entre o produtor Carlos Alberto Sion e Paulo Machado da banda Sociedade Anônima; “Rock no Brasil” matéria de Ana Maria Bahiana e Carlos Alberto Sion; ou ainda em “Bons Piratas, Bons Negócios” de Lysias.

A banda A Bolha é um bom exemplo. O conjunto começa as suas atividades ainda em 1965, e respondia pelo nome em inglês The Bubble, passando por inúmeras formações e, no início da década de setenta, já como A Bolha, segue as tendências do rock internacional, abarcando em seu repertório rock psicodélico, hard rock e rock progressivo. Em relação a LPs, a banda tem uma discografia restrita a dois álbuns de estúdio, gravados na década de setenta, embora tenha lançado uma série de compactos ao longo de sua carreira.

O conjunto foi formado na zona sul do Rio de Janeiro, fundada pelos irmãos César e Renato Ladeira, filhos da atriz Renata Fronzi e do radialista César Ladeira, e logo se destaca fazendo apresentações amadoras em festas e colégios, até que surgem oportunidades de tocar na televisão<sup>133</sup>. A frequência com que a banda aparecia em programas de televisão fortaleceu sua imagem junto à juventude carioca, o que gerou convites para apresentações e para a gravação de um compacto simples pela Musidisc<sup>134</sup> (RODRIGUES, 2014, p. 48 - 49).

A partir de 1966, a banda começa a se destacar no circuito dos bailes no Rio de Janeiro e nas suas imediações, sendo uma das mais procuradas para este tipo de evento. Em 1969, o grupo chama a atenção de Jards Macalé, que convida a banda para acompanhar Gal Costa em temporada de shows na Boate Sucata em 1970. Dirigido por Jards Macalé, o espetáculo vai contar com The Bubble como banda de acompanhamento, o percussionista Naná Vasconcelos e, nos sopros, Márcio Montarroyos, Íon Muniz e Ricardo Pontes<sup>135</sup> (RODRIGUES, 2014, p. 124).

O contato com Gal Costa e Jards Macalé vai influenciar a banda de maneira marcante. Até então, os jovens componentes da banda não estavam

---

<sup>133</sup> Na televisão, ainda na década de sessenta, o The Bubble se apresenta em vários programas, como Ritmo dos Brotos (Tv Excelsior), Festa do Bolinha (Tv Rio), Tv Fone (Tv Globo), Moacyr Franco Show (Tv Tupi), Dercy Espetacular (Tv Globo), Embalo Musical (Tv Rio) e Farenheit (Tv Tupi) Segundo as informações de Nelio Rodrigues, no programa Farenheit, apresentado por Taiguara e Eliana Pittman, além do The Bubble, outros grupos de rock como Brazilian Bittles, Mugstones e The Sunshines, costumavam se apresentar (RODRIGUES, 2014, p. 49).

<sup>134</sup> Em 1966 é lançado, sem repercussão, o compacto simples pela Musidisc, contendo duas versões em português de rocks estrangeiros, de um lado “Porque sou tão feio (“Get Off Of My Cloud” dos Rolling Stones), e do outro “Não vou cortar os cabelos” (“Break It All” da banda uruguaia Los Shakers). Em 1968, The Bubble participa das gravações do LP do cantor Márcio Greyck pela Philips, como banda de apoio (RODRIGUES, 2014, p. 49 - 51).

<sup>135</sup> Segundo Nelio Rodrigues, a ambientação cenográfica do show foi concebida por Hélio Oiticica, e o interior da boate foi decorado com inúmeros “fios verdes de plástico e telas transparentes pendentes no teto”. No palco, separados por uma grande tela de filó, ficavam de um lado, em um patamar elevado, os músicos do The Bubble e conjunto de sopros, e na frente, em um patamar mais baixo, Gal Costa, ao lado do percussionista Naná Vasconcelos (RODRIGUES, 2014, p. 124).

preocupados com o desenvolvimento de uma carreira ancorada em composições próprias e músicas com letras em português. No início da década de 1970, a banda muda o seu nome de The Bubble para A Bolha, buscando uma série de modificações de comportamento e elaborando um novo projeto artístico com o objetivo de produzir músicas próprias.

No artigo “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, publicado na *Rolling Stone*<sup>136</sup> número um, os colaboradores Lemos e Lysias tratam da questão, abordando as dificuldades encontradas pelo grupo durante o processo. Segundo os membros do grupo musical:

A gente tinha mudado o nome e não consegui levantar o nome A Bolha. O primeiro baile foi em Niterói (depois de Londres): o salão cheio, 5 mil pessoas. No fim, menos de 500. Fomos vaiados. E o pior é que na porta, os cartazes diziam: a volta do conjunto The Bubbles da Ilha de Wright. Ninguém falava A Bolha (LE MOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Assim, ao ficar na encruzilhada entre bailes e shows, entre um repertório de covers e de suas canções originais, o grupo esbarra nas dificuldades de engrenar os projetos e expectativas quanto ao próprio trabalho do conjunto, cujo foco, neste momento, é a gravação de um LP. As perspectivas de mudanças na sonoridade da banda e a criação de um repertório de canções e músicas próprias são apontadas como uma necessidade. Também é significativa a mudança de nome do conjunto, do inglês para o português. O texto publicado em *Rolling Stone* afirma que existe aí uma resistência por parte do público, dos empresários e organizadores de bailes, que preferem divulgar a banda como The Bubble.

Estes empresários contratavam exatamente The Bubble e o seu repertório marcado por canções conhecidas do rock, músicas para dançar e curtir, na linguagem dos jornalistas Lemos e Lysias. Simplesmente ignoravam as mudanças no projeto artístico da banda, e não estavam interessados no novo repertório, composto por canções próprias e em português.

<sup>136</sup> Ao longo do artigo, “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, escrito por Fernando Lemos e Cláudio Lysias, é apresentado um perfil da banda, e aponta para algumas das dificuldades enfrentadas pelos artistas de rock no Brasil, e da própria constituição de uma cena musical de rock no Rio de Janeiro. Também fica nítido o perfil socioeconômico dos membros do grupo como provenientes de uma classe média com amplas possibilidades de consumo. Renato é o mais antigo (permanece na banda o tempo todo); ele e seu irmão César são os fundadores do grupo, e identificam o começo da banda, em meados da década de sessenta, com as viagens que ele e seu irmão fizeram aos Estados Unidos, quando adquiriram os primeiros instrumentos musicais, importados. Depois, Renato narra a sua segunda viagem aos Estados Unidos, e a aquisição de um órgão sintetizador (LE MOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Essa experiência de show e baile aparece como uma alternativa importante para o grupo, para manter as contas em dia e ainda investir em equipamentos. Mas a exigência do público para que a banda reproduza músicas de artistas de destaque na audiência nos bailes, não é valorizada pelos artistas e também pelos jornalistas. Para os jornalistas, o trabalho de tocar nos bailes em nada contribui para a formação da carreira do grupo. Porém, reconhecem que “foi só desistir de tocar as músicas em português, voltar a tocar rock para dançar, que o nome do conjunto voltou a subir. Mais bailes, as prestações quase em dia, o empresário deixou de encher o saco” (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Se de um lado, os bailes seguem como alternativa importante para a carreira dos grupos de rock, por outro os jornalistas sinalizam que a criação de espaços musicais alternativos será importante para o desenvolvimento da atividade da cena musical e uma abertura para a apresentação do repertório original. Em relação a A Bolha, o projeto musical do grupo, naquele momento, residia em criar as suas novas canções próprias. Segundo Fernando Lemos e Cláudio Lysias:

Os garotos de A Bolha não gostam de teorizar sobre o trabalho deles, sobre o trabalho dos outros. Eles fazem o som deles e não gostam de encher o saco dos outros com teorias ou longas observações sobre a crise da MPB, da música POP, de tudo. Gustavo conta suas transas, Renato fala pouco e Pedrinho não fala. Arnaldo geralmente fala sobre o conjunto. Toques apenas. Eles estão preocupados mesmo é em parar para estudar e procurar o som deles, talvez com Sergio Bandeyra<sup>137</sup> (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Neste momento, podemos aferir que A Bolha, além de passar por mudanças – de nome e de projeto artístico-musical –, está à procura de sua música, e trabalhando na elaboração do repertório que seria gravado e lançado no ano seguinte, em 1973, no primeiro álbum da banda, *Um passo à Frente*, que sai pela Continental<sup>138</sup>. As atividades do grupo prosseguem e o álbum *Um passo à frente* revela de maneira marcante a tendência do rock progressivo; ao longo das músicas, os instrumentistas do grupo revelam toda a sua técnica e virtuosismo. Porém, o

<sup>137</sup> Sergio Bandeyra é um músico e guitarrista em atividade no Rio de Janeiro neste momento, e costuma utilizar bandas já formadas para acompanhá-lo em suas apresentações.

<sup>138</sup> A curta trajetória fonográfica da banda em LPs acaba por se resumir ao primeiro disco pela Continental, e a *É Proibido Fumar*, de 1977 editado pela Polydor, ligada a Philips. Em 1971, com a produção de Ademir Lemos, a Top Tape edita um compacto simples da banda com as canções: lado A “Sem Nada”; lado B “Parte I 18:30 Os Hemadecons cantavam em coro Chóóóóóó”.

grupo não atinge uma audiência para além do círculo restrito do circuito musical da cena carioca e das pequenas vendagens das bandas de rock.

*Rolling Stone* empenha-se em construir um discurso que divulgue essa produção do rock, promovendo as atividades de bandas e artistas, com o objetivo de dar maior visibilidade aos grupos, e A Bolha, Módulo 1000 e O Terço são exemplos desta prática. Assim, as atividades musicais das bandas, os eventos de que participam e os discos que lançam serão noticiados e destacados nas páginas da revista.

Desses grupos citados, O Terço pode ser observado como possuidor de uma trajetória fonográfica mais regular, ajudando a construir um parâmetro mais sólido acerca da produção do rock no período. Na década de setenta, o grupo lança mais álbuns fonográficos que os Mutantes, por exemplo. O grupo também passa por diversas formações, e entre os anos sessenta e setenta, está atuante na cena musical carioca ligada ao rock. O grupo grava com regularidade, transitando entre diversas gravadoras e muitas vezes tocando como banda de apoio para outros artistas<sup>139</sup>.

No artigo não assinado “O Surpreendente Terço novo”, algumas mudanças na banda são anunciadas para o final de 1972, como a utilização de sonoridades acústicas e uma nova formação do conjunto, com o retorno do baterista e violonista Vinícius Cantuária. A banda, agora, seguia como um trio. No texto, existe uma valorização do momento do grupo, afirmando que “é bom demais ver a moçada tocando, criando, partindo pra outras sempre, tal qual esse novo Terço, arriscando, mudando, ampliando de qualquer jeito o nosso, já menos pobre, horizonte de som” (não assinado, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

O texto faz alusão ao horizonte musical brasileiro, considerado menos pobre a partir da contribuição de O Terço. No artigo há também a divulgação do

---

<sup>139</sup> O primeiro álbum da banda foi o homônimo *O Terço*, de 1970, lançado pelo selo Forma, ligado à Phonogram. Na década de setenta, os álbuns da banda são: *Terço*, Continental (1973); *Criaturas da Noite*, Underground COLP (1975); *Casa Encantada*, Underground COLP (1976); *Mudança de Tempo*, Underground COLP (1978). Também podemos assinalar que, ao longo da década, a banda lança inúmeros compactos simples e duplos, editados por várias gravadoras, como Philips, Forma, Copacabana e Underground. Em 1972, participam ainda da gravação do álbum *Vento Sul*, de Marcos Valle, pela Philips. O Terço pode ser observado como uma exceção em relação à produção fonográfica, e tem uma das trajetórias mais regulares da década de setenta, porém restrita a nichos e públicos muito específicos. Mas no geral, os grupos ligados à cena musical do rock do Rio de Janeiro, não possuem uma discografia regular, refletindo um interesse pequeno pelo rock produzido no Brasil por parte das gravadoras.

trabalho da banda, conforme os propósitos da revista, construindo argumentos para valorizar a produção do rock no Brasil. Ao repercutir a apresentação do conjunto no Teatro da Lagoa, flagra a banda em um momento de mudanças: “O Terço pintou com um repertório e um som completamente novos: usando mais recursos elétricos, como distorcedores (...)”, a presença de Sergio Hinds na guitarra e a volta de Vinícius cantuária na bateria, “foram os lances de uma apresentação que teve duas fases distintas”. Na primeira parte do show, a banda tocou “um conjunto de rocks pesadíssimos, onde Sergio mostrou dominar bastante o seu novo instrumento”; na segunda, se destacou o “material acústico, sem bateria, na sua maior parte trabalhos anteriores” (não assinado, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

O Show começou e terminou com um rockão pesadíssimo, “Diante do Espelho”, que pelo jeitão, vai ser o futuro ganha pão da moçada: além de dar o maior pé, eles pretendem grava-la num compacto. Os demais números [...] se caracterizam pelas harmonias simples, a execução bem cuidada e superprofissional, o volume alto e agudo [...] e eram às vezes muito longos (RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

Ao tratar do show da banda, o texto valoriza aspectos técnicos, e apresenta O Terço positivamente, enfatizando o profissionalismo e a qualidade musical do grupo, que produz um rock “pesadíssimo”. Porém, o artigo expõe algumas fragilidades do trabalho do grupo, afirmando que “não pode se dizer que o novo som eletrônico do Terço seja criativo ou original: mas é apenas o começo de uma transação que ainda vai crescer, a busca de uma expressão própria, faltando justamente tempo para poder amadurecer”. No entanto, a música do grupo “é sempre rock do bom, bem feito e gostoso, pesado sempre, sempre competente” (não assinado, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

Não se vê o mesmo problema no material acústico: aí o grupo está maduro, afirmado, sem grilos. Vinicius no violão de seis cordas (nylon) e Sergio de doze, com o baixista fazendo vocais e harmonizando. Vocal muito bem estruturado, aquele Terço de sempre, às vezes C, S& N, às vezes um pouco America (pelo diálogo das violas), mas sempre muito mais Terço, mesmo (não assinado, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

Quando trata da segunda parte da apresentação, o texto publicado em *Rolling Stone* traça uma distinção no trabalho da banda, elogiando o momento acústico do show, que é destacado como oportuno, sobretudo para fazer frente à grande quantidade de rock elétrico presente no repertório das bandas identificadas com o rock na cena do Rio de Janeiro. O artigo ainda valoriza os diálogos da música do grupo entre o rock elétrico e as suas expressões acústicas, identificando as

influências acústicas como provenientes de grupos como America e o trio Crosby, Stills & Nash, apontadas positivamente, sem comprometer a música do grupo.

A entrada do som acústico foi bem jogada, e por isso muito bem aceita: chegou na hora certa, pra descanstrar a plateia da pauleira elétrica. Só um grilinho: a ausência total de mise-en scène, a moçada parada naquele palco enorme, dando um certo ar de insegurança na seção elétrica, onde a pressão e o ouriço pediam uma força maior (não assinado, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p.7).

A tendência acústica da segunda parte do show faz parte da própria linguagem musical desenvolvida pelo O Terço ao longo da década de setenta, estando presente em quase todos os seus álbuns fonográficos. Em relação ao assunto, podemos observar que a banda possuiu uma das trajetórias fonográficas das mais constantes e regulares entre os grupos de rock identificados na cena musical. Na contramão da posição de O Terço em relação à cena musical, outras bandas trilhavam por caminhos menos favoráveis, e sem a gravação de discos, como O Faia.

A jornalista Ana Maria Bahiana, em artigo na edição número 30 de *Rolling Stone*, trata da produção artística e circuito musical percorrido pelo grupo O Faia, que passava por um momento de rearticulação. O texto afirma que o grupo está à procura de um aprimoramento, e com a entrada de novos membros, dividia seu tempo entre ensaios em Petrópolis e apresentações no Rio de Janeiro<sup>140</sup>.

De forma elogiosa, a autora aponta que o grupo vem desenvolvendo nos últimos seis meses “no cenário da GB, (...) um trabalho mais contínuo, mais constante, e (será exagero dizer?) talvez um dos mais honestos” (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9). Até então, além das apresentações no Rio de Janeiro, participando de shows coletivos e em teatros, a banda tinha em seu currículo a participação no VI Festival Internacional da Canção (VI – FIC 1971), acompanhando Zé Rodrix<sup>141</sup> na canção “Casa no Campo” pela Odeon<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> No verão de 1971, a banda faz uma temporada de dois meses no teatro da Lagoa, acompanhando Zé Rodrix, com o show *Tem piranha na Lagoa*. Em 1972, O Faia se apresenta entre outros locais, no teatro de Bolso, teatro Ipanema, Teatro da Lagoa, teatro Opinião e na casa noturna Cachimbo da Paz.

<sup>141</sup> Zé Rodrix convida O Faia para acompanhá-lo como banda de apoio no VI Festival de Juiz de Fora em 1971. A canção “Casa no Campo”, de Zé Rodrix e Tavito, acabou ganhando o certame, e foi automaticamente classificada para o VI Festival Internacional da Canção do mesmo ano. Com a repercussão positiva, Rodrix acaba gravando a canção pela Odeon, tendo O Faia como grupo de acompanhamento. Segundo Nélío Rodrigues, a gravação “não trouxe benefício algum para a banda. Sobretudo pela ausência do devido crédito no disco. Além do mais, a falta de novos projetos com o guru Zé Rodrix deixou a banda à deriva, sem um porto seguro no horizonte” (RODRIGUES, 2009, p. 63).

Ao longo do texto, a autora traça um perfil da banda em que transparece a ideia de uma produção coletiva, construída a partir de convivência e ensaios. E sobre as criações musicais do grupo, a autora afirma que “o som do Faia tem duas bases sólidas: simplicidade e isenção de preconceitos” (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9).

Desde o início, ainda em Petrópolis, as músicas iam saindo com arranjos supersimples, feitos em cima das melodias. Depois ouviram discos juntos, absorveram doses maiores de informações, mas souberam acrescentar esses dados novos dentro da mesma linha de simplicidade (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9).

Segundo Bahiana, a base do trabalho musical do Faia reside em uma abertura musical guiada pela ausência de preconceitos, que se traduz na valorização da absorção de um leque de informações musicais através da audição coletiva de discos pelos membros do grupo. E segundo a jornalista: “eles próprios dizem que não há intenção de mostrar grandes músicos, grandes artistas, virtuosos, superstars. É a integração que carrega o conjunto, junta numa coisa só (e simples) as contribuições de cada um” (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9). Assim, está explícito que o grupo valoriza as contribuições de cada membro, sem um direcionamento prévio.

Outra preocupação que O Faia não tem é seguir escola (ou formar escola...). Abertos a qualquer som que pinta, procuram manter a cuca assim, sem fronteiras, sem limite, sem ideias preconcebidas contra (ou a favor, incondicionalmente) qualquer transação. Tocar acordeão, bandolim, por que não? Vontade de fazer um samba? Se pintar a vontade, faz-se um samba. Como se faz um rock, ou um baião, ou um blue (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9).

Esses últimos aspectos ressaltados por Bahiana, quanto à criação musical produzida pelo O Faia, são importantes e estão em diálogo com as tendências da música brasileira do início da década de setenta, valorizando aberturas e liberdade em relação aos gêneros musicais. A banda não quer formar escola, ou seguir escola, ou mesmo alguma tendência musical, mas conforme as descrições de Bahiana acabam por utilizar como forma de criação musical, uma linguagem que será marca registrada da década de setenta.

Essas impressões, construídas ao longo do artigo de Bahiana na *Rolling Stone*, caracterizam a produção do conjunto, em sintonia com a produção musical do início dos anos setenta, apontando para o ecletismo e as doses maiores de

---

<sup>142</sup> Face 1: Casa no Campo (Zé Rodrix e Tavito). Face 2: Velho Cigano (Zé Rodrix e Luiz Carlos Sá).

informações musicais absorvidas e que ampliam o leque de influências para as criações musicais. Nesse sentido, podemos considerar esse texto de Ana Maria Bahiana, a música e as propostas estéticas de O Faia, em sintonia com as considerações de Luiz Tatit sobre a canção e a sua condição artística na década de setenta.

Segundo Luiz Tatit, em seu livro *O Século da Canção*, a década de setenta “primou por consolidar a libertação da canção dos gêneros e dos ritmos pré-definidos”. Este processo está relacionado à “conduta de assimilação contumaz das dicções”, que surgiu como prática tropicalista e passa a “caracterizar naturalmente o trabalho de criação de boa parte dos cancionistas”<sup>143</sup> (TATIT, 2004, p. 229 - 230). Tatit observa o período como de “dispersão de gêneros e estilos e dos próprios veículos”, que se constituiu como uma “nova mentalidade” que norteou certa produção de música popular. Uma produção musical sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas que consolidou a libertação da canção dos gêneros rítmicos predefinidos (TATIT, 2005, p. 121-122).

Esta dispersão de gêneros e estilos que Luiz Tatit identifica como um movimento de libertação de gêneros e ritmos pré-definidos, e que constituiu a “nova mentalidade” norteadora da música popular, pode ser observada no texto de Bahiana já em 1972, no artigo, citado aqui, sobre o grupo O Faia, publicado em *Rolling Stone*. Porém, esta tendência difusa levava a banda a utilizar-se de rótulos e identificações que, depois, tornaram-se indesejados, como a expressão “rock-elástico” para definir a sua música. Seguindo com o texto da jornalista:

Essa abertura musical obrigou o grupo durante certo tempo, a usar uma etiqueta que eles abominam e que realmente não tem nada que ver: o “rock elástico”. Foi a necessidade que existe por aí de se dar nome as coisas sem muita explicação, como som, paixão, música. Em contato com a moçada do Faia, saca-se logo que não é “rock elástico” (ou “exótico”, ou ‘campestre”, ou “universal”, ou qualquer outro nome ...) que eles fazem: é simplesmente música (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9).

Ao longo do artigo, a questão dos rótulos e escolas musicais, e mesmo uma identificação mais precisa com um gênero musical, não aparecem como importantes, e a jornalista acentua que o termo “rock elástico” e as outras rotulações acabam por não satisfazer os músicos. Tanto Bahiana como os membros do Faia

---

<sup>143</sup> Segundo a leitura de Luiz Tatit, a “nossa canção moderna se consolidou” na década de setenta (2006, p. 124). E a canção, em cada época e nos diferentes períodos históricos, sempre foi “um modo de dizer”, porém, “essa função, em geral, concorria com os apelos do gênero” (TATIT, 2004, p. 229 - 230).

apontam que as criações musicais da banda não estão restritas à identificação com o rock, mas sim abertas às distintas influências musicais. Como foi dito por Bahiana, o grupo permaneceu um tempo ouvindo música e escolhendo as referências musicais para produzir o seu repertório. Assim, O Faia quer que as suas criações artísticas sejam identificadas como “simplesmente música”, em oposição às rotulações<sup>144</sup>.

O artigo não assinado “O Bom Faia de Sempre”, publicado em dezembro em *Rolling Stone*, flagra a apresentação da banda no Teatro da Lagoa. O autor identifica que a banda está inibida com o tamanho e a amplitude do local, mas “com o mesmo senso de sempre, e um som maneiro e marcante e a amplificação numa boa”, O Faia faz uma apresentação elogiada. O grupo abre o seu show com a canção “Feijão com Ketchup”, um “rockão pesado em termos Faia (aquele tal supersacudido que é amarração do Ezequiel...), com uma letra debochada, agressiva e infantil que leva de cara a marca registrada do Pedro” (sem autoria, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p. 7). O texto informa que O Faia tem um repertório de composições próprias apresentadas em shows; e comenta a expectativa dos membros do grupo, de que essas canções pudessem ser gravadas<sup>145</sup>. No mês anterior, o artigo de Ana Maria Bahiana já tratava das expectativas da banda em relação à gravação de suas músicas.

Depois desses seis meses de apresentações quase contínuas, O Faia está cheio de planos pra partir pra várias. O plano maior mesmo é a gravação de um disco, que eles consideram fundamental para a complementação do seu trabalho. O disco confere um certo status ao artista, facilita muito as transas de divulgação, eles dizem, e, além disso, é o melhor meio de mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo (BAHIANA, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972 p. 9).

A questão da inserção das bandas de rock na indústria fonográfica aparece desdobrada em dois pontos: em primeiro lugar, o “disco confere um certo status ao artista”; e, em segundo, o disco é identificado como o “o melhor meio de

<sup>144</sup> Estas questões que envolvem as rotulações e sua negação encontram espaço ainda no início da década de setenta, sobretudo pelas inúmeras contribuições e influências do Tropicalismo para a abertura da música brasileira às influências das informações musicais internacionais, entre as quais, o rock e a música de massa. Mas, para além das contribuições mundializadas e cosmopolitas, abrem-se possibilidades para a recuperação de referências e incorporações dos elementos da tradição musical brasileira.

<sup>145</sup> O texto se refere ainda a outras composições próprias da banda que faziam parte do repertório executado no show no Teatro da Lagoa: “Feijão com Ketchup”, “Nova York”, “Por Baixo da Mesa”, “Terraço”, “Petúnia Macadame”, “Chover Você” e “Baba Elástica” (sem autoria, RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p. 7).

mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo”. Estas são questões que podem caracterizar boa parte das bandas da cena musical carioca, e aproximam O Faia e os grupos de rock da cena musical, sinalizando para as dificuldades do processo de profissionalização da atividade das bandas e as difíceis relações entre artistas e gravadoras.

A gravação do disco é uma referência para o trabalho de O Faia, assim como é também para todas as bandas iniciantes da cena musical do rock do Rio de Janeiro. No texto publicado em *Rolling Stone*, existe a afirmação de que o disco qualifica o trabalho do artista, colocando-o num patamar superior, servindo quase que como uma chancela da indústria fonográfica e, por consequência, um tipo de legitimação da produção musical. Para além da questão do disco como legitimador da obra do artista, ele tem a importante função de promover a circulação da obra musical que, materializada em um compacto ou LP, pode ser levada a diversos locais, adquirida pelo público e servir ainda para radiodifusão, constituindo-se como um vigoroso veículo. Para O Faia, o disco é entendido como uma possibilidade de ser ouvido para além do circuito do Rio de Janeiro.

Na *Rolling Stone* edição 35, uma nota afirma que O Faia estava nos estúdios da RCA gravando um compacto com a produção de Raul Seixas (RS 35 - Rio, 29 de dezembro de 1972 – EDIÇÃO PIRATA, p. 7). Porém, a gravação nunca foi finalizada, e as músicas nunca saíram<sup>146</sup>. E mesmo que este circuito venha criando volume desde o começo da década de setenta, o conjunto acaba não gravando nenhum LP, e o seu único registro de estúdio é a gravação do compacto acompanhando Zé Rodrix em “Casa no Campo”.

A necessidade de profissionalização dos grupos de rock, o acesso do público às mídias e ao disco são assuntos que tomam relevo nas páginas da revista, e parte do compromisso da *Rolling Stone* está exatamente em preencher etapas deste processo, abrindo um canal de divulgação da produção do rock. Nestes termos, Bahiana quer dar aos artistas de O Faia maior visibilidade, já que enfatiza os

---

<sup>146</sup> Raul Seixas, em 1973, deixaria a sua posição de produtor e se lançaria como cantor – como de fato já fizera no VII Festival Internacional da Canção de 1972, como intérprete e compositor – pela Philips com o seu primeiro trabalho individual *Krig-há, Bandolo!*.

anseios e desejos da banda em gravar. A impressão que fica é que o disco é, tanto para a autora como para o grupo, algo fundamental para a carreira da banda.

Assim, a atuação da revista em promover a atividade das bandas também funciona como forma de interpelar a indústria fonográfica e defender os projetos das bandas identificadas com a cena carioca. A *Rolling Stone* se coloca como parte da cena musical, apresentando uma cumplicidade para com grupos e artistas.

Entre os anseios quanto à gravação de um disco e à atividade no circuito musical da cena de rock do Rio de Janeiro – característica da trajetória de O Faia –, também podemos apontar a situação do trio Cláudio, Paulo e Maurício, que sinalizam semelhanças e diferenças quanto à difícil questão das relações entre artistas e gravadoras. E, de maneira ilustrativa, a carreira do trio apresenta mais alguns contornos para compreendermos a produção musical presente no cenário apresentado pela revista.

Nas páginas de *Rolling Stone*, o produtor Carlos Alberto Sion utiliza o espaço da revista para alinhar o trabalho artístico do trio ao desenvolvimento da cena musical carioca. Para o produtor e colaborador da revista, o ambiente musical criado pelos shows e a circulação de várias bandas proporcionou o desenvolvimento de diversos trabalhos e chamou a atenção do público:

Mas com a continuidade dos concertos eles começaram a perceber que para além do ouriço que eles estavam procurando, existiam alguns trabalhos que começavam a ter importância e personalidade. Estes trabalhos é que começaram a canalizar a atenção deste público, como é o caso de Paulo, Cláudio e Maurício (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

Neste sentido, o destaque dado ao trio nas páginas da revista apresenta a forma como a própria revista encaminhou as criações musicais da cena de rock carioca, apresentada por colunistas e colaboradores ao longo da publicação. A *Rolling Stone* nos dá elementos para mapear alguns dos passos da indústria fonográfica e suas ações em relação ao mercado de música jovem, o rock produzido no Brasil e a MPB pós-tropicalista. A movimentação de bandas e grupos recebia um destaque, e é parte da atividade de promoção da revista.

O texto “Paulo, César e Maurício nas bocas” – sem autoria – noticia o lançamento do compacto-duplo do trio, que acaba de sair pela Odeon. O artigo

afirma que o trio “foi um dos grupos que mais alegria deu aos curtidores de som do Rio”, revelados “ao grande público no concerto O Dia da Criação”, mas já trilhando por outros eventos ao longo do ano, com apresentações no Festival de Juiz de Fora em Minas Gerais, e em apresentações no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. Enfocando algumas especificidades do lançamento, afirma que o “disco tem um lado inteiramente instrumental, onde o grupo apresenta um interessante painel dos caminhos de seu som”; e no outro lado são interpretadas canções “onde se destaca a música ‘Quantas oportunidades você perdeu por não saber dançar?’ que está pintando como sucesso comercial do compacto” (sem autoria, RS 34 – PIRATA, Rio, 22 de dezembro de 1972, p. 09).

Paulo e Cláudio são gêmeos e vieram do extinto grupo ‘A Primeira Pedra’, um dos precursores do Rio de Janeiro Sound e Maurício (Maestro) foi integrante entre outros lances do ex-MomentoQuatro, junto com Zé Rodrix. [...]. O baterista da Bolha, Gustavo, participa da gravação se encarregando de toda a área da percussão. É mais um grupo nascido e criado no underground que entra na pauleira do mercado de discos (sem autoria, RS 34 – PIRATA, Rio, 22 de dezembro de 1972, p. 09).

O trio Paulo, Cláudio e Maurício estava em atividade constante em shows e eventos musicais na cidade do Rio de Janeiro, e são prontamente indicados como uma revelação positiva da cena e identificados com um grupo “nascido e criado no underground” e que agora, adentra ao mercado fonográfico.

É importante observar o papel desempenhado pela publicação e compreender *Rolling Stone* em um movimento duplo, em que a revista é entendida como parte integrante da cena musical, e ao mesmo tempo contribui para o seu desenvolvimento. A *Rolling Stone* informa, divulga e promove. Mesmo artistas iniciantes, ainda sem disco lançado, tinham espaço nas suas páginas, tal qual o grupo O Faia, e os novatos e estreantes Paulo, Cláudio e Maurício. Assim, a publicação acompanha os diversos acontecimentos, fazendo desses eventos e da produção musical de artistas ligados ao rock e ao pós-tropicalismo, assunto e formas de divulgação e atuação.

Uma das características marcantes que pode ser apontada para identificar a produção das bandas da cena musical carioca do rock é o modelo estrangeiro como referência musical. E, seguindo esse caminho podemos observar que essas bandas tiveram uma trajetória difícil em termos de inserção na indústria fonográfica e, conseqüentemente, em relação ao mercado de discos.

Entre as bandas que se dedicam ao rock em uma linha purista, sem um diálogo musical maior com a MPB, podemos observar trajetórias fonográficas assimétricas, não muito regulares, formando uma tímida discografia que acaba não gerando um mercado vigoroso. Assim, ao observarmos a carreira dessas bandas, identificamos que a indústria fonográfica não vai aderir ao projeto, e o rock produzido no início da década de setenta, no Brasil, terá uma existência marginal em relação ao mercado. E como não gravam, ou gravam de maneira muito esparsa, essas bandas não vendem. Porém, isto não quer dizer que os grupos de rock absolutamente não gravam. Entretanto, ao contrário do que poderíamos dizer sobre a década de setenta e o vigor e desenvolvimento da indústria fonográfica no país, neste momento, estes grupos de rock estão mais restritos ao universo de apresentações musicais em teatros e bailes no Rio de Janeiro, do que inseridos na indústria fonográfica.

As trajetórias artísticas de Os Mutantes, O Terço, Módulo 1000 e A Bolha, grupos que se rendiam mais fortemente às influências internacionais, têm momentos de protagonismo nas páginas de *Rolling Stone*. Os comentários publicados na revista indicam as características da produção das bandas, apontando que não havia uma única tendência, e a cena musical ligada ao rock tem um amplo panorama apresentado e promovido na revista. Estão presentes aspectos das atividades dos grupos, abordando temas como a criação musical, a produção e circulação das obras artísticas produzidas.

### **3.3 Rock e MPB: diálogos musicais nas páginas de *Rolling Stone***

O processo marcante em que se constituiu a MPB dos anos setenta tem como característica importante as fusões musicais que abrem e questionam os limites, e as relações entre os materiais nacionais e as informações culturais estrangeiras. Ao longo da segunda metade da década de sessenta e princípios dos anos setenta, a dinâmica de renovação e de abertura para as hibridações culturais<sup>147</sup> cria espaço para o rompimento com as restrições impostas pelos

---

<sup>147</sup> Nestor Canclini, em prefácio ao livro *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, aponta os caminhos para entendermos esses processos de trocas e misturas culturais, com a utilização do conceito de hibridação cultural, que se presta a observar as multidimensões e as colagens que constituem os produtos culturais das sociedades contemporâneas. De acordo com o autor, as formas de expressão da modernidade caracterizam-se pela incorporação do novo e do

padrões do nacional-popular, respondendo aos próprios anseios dos músicos, compositores e artistas comprometidos com a modernização e dinamização da criação musical. E, segundo Marcos Napolitano:

A dinâmica específica através da qual se constituiu a MPB fez com que a tentativa inicial de isolar “gêneros” e tradições musicais, marcando um rótulo específico, fosse inócua. O Tropicalismo, nesse sentido, teve o mérito de perceber essa característica cultural e estética e realizou não só uma abertura, mas um questionamento dos limites entre os gêneros “nacionais” e “estrangeiros”, entre o “bom” e o “mau gosto”, entre o “engajamento” e a “diversão”. O tropicalismo radicalizou uma tendência da cultura e, sobretudo, da música brasileira: a incorporação atávica do “outro”. Esse processo ao mesmo tempo ampliou os materiais disponíveis para o consumo da canção renovada, diluiu a identificação da MPB com um grupo social específico, ainda que sua produção tenha sido direcionada para as “classes médias” (NAPOLITANO, 2001, p. 339).

O papel do tropicalismo foi fundamental nesse processo, que teve por objetivo promover uma dinâmica de renovações e releituras sobre o passado, aberturas para hibridações culturais nas produções e criações musicais, sobretudo com a incorporação de repertórios cada vez mais cosmopolitas e mundializados.

Nestor Canclini, em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, afirma que precisar as influências construídas nas trocas culturais nas sociedades contemporâneas passa por percebermos que as composições das hibridações culturais se constituem sob multidimensões, envolvendo aspectos contraditórios, como as colagens e o entrecruzamento das referências para a criação das construções intelectuais e musicais. Nesse processo, podemos observar as transformações das relações entre a “alta” cultura e os produtos culturais de consumo massivo, de maneira a tornar mais acessíveis às distintas classes sociais as inovações estéticas das “metrópoles”. Essa expansão foi possível graças à divulgação dos repertórios cosmopolitas e à reserva cada vez menor de repertórios

---

antigo, do entrecruzamento das referências para as construções intelectuais e as fusões musicais. Uma multiplicação de hibridações produzidas ao longo do século XX está presente nas sociedades contemporâneas em diferentes formas. Ainda que não seja de fácil conceitualização, precisar a hibridação cultural nos ajuda a observar as suas dimensões e desdobramentos, de modo que é “possível colocar sob um só termo fatos tão variados quantos os casamentos mestiços, combinações de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, (...)”. Ou, em outro sentido, como ocorre frequentemente com a “(...) fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa pode ocorrer em fenômenos tão diversos, quanto a chica, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere, as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos” (CANCLINI, 2004, p. XX).

exclusivos. “Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades”<sup>148</sup> (CANCLINI, 2004, p. 88).

As considerações de Marcos Napolitano sobre a MPB e as reflexões de Nestor Canclini sobre as hibridações culturais caminham juntas para a caracterização da produção e criação musical do período. É importante ressaltar que a MPB deve ser observada como uma parcela da produção musical brasileira, porém constituindo-se como o eixo central de criação musical, exatamente por ser o elemento-chave da rede de legitimações hierárquicas, e o segmento mais valorizado junto à crítica e à faixa prestigiada pela classe média consumidora.

Em *Rolling Stone*, no artigo “Novos Baianos: outra transação”, Joel Macedo comenta o show da banda no Teatro Teresa Raquel, realizado no dia 16 de janeiro de 1972 e, entre outros aspectos, o ponto-chave da argumentação de Macedo é a identificação do rock brasileiro a partir da ideia de hibridismo:

[...] era um swing alucinante e o som do rock nacional estava finalmente achado. E eu só não direi que se tratava de um samba-rock, por que os Novos Baianos também fazem dele, um maxixe rock, um baião rock, ou um bolero rock, música enfim. [...] (MACEDO, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.05).

Joel Macedo escreve o seu texto em *Rolling Stone* em fevereiro, portanto antes do lançamento de *Acabou Chorare*, o segundo álbum do grupo lançado pela gravadora Som Livre<sup>149</sup>, e que só chegaria às lojas no segundo semestre de 1972. No texto, o jornalista identifica o que seria uma boa prévia e uma impressão no momento sobre o futuro álbum dos Novos Baianos<sup>150</sup>. Na descrição do jornalista fica incutida a mensagem de que a música da banda é produzida a partir de misturas

<sup>148</sup> É preciso salientar que o uso do conceito de hibridismo deve ser problematizado: em princípio toda música e todos os gêneros são híbridos, de modo que o “autêntico” e o “puro”, que definem um gênero, são construções discursivas.

<sup>149</sup> Segundo Eduardo Vicente, a Som Livre é o “braço fonográfico das Organizações Globo”, fundada em 1971 com o objetivo de “lançar trilhas sonoras das novelas produzidas pela emissora”. A gravadora produziu e editou discos de artistas como: Alceu Valença, Novos Baianos, Rita Lee, Jorge Benjor, Barão Vermelho, Cazuzza, Luiz Melodia, Djavan, Xuxa e Elymar Santos, entre outros. “Apesar disso, a gravadora optou por não possuir um elenco fixo durante grande parte de sua existência, embora sempre trabalhando com o licenciamento e lançamento dos discos de inúmeros artistas (novos e consagrados), além, é claro, de coletâneas, relançamentos e trilhas de novelas e minisséries” (VICENTE, 2014, p. 231).

<sup>150</sup> Em 1972, a recém-chegada ao mercado Som Livre apostou no lançamento de alguns nomes pouco conhecidos no cenário brasileiro, como o segundo álbum dos Novos Baianos, *Acabou Chorare*; o álbum de estreia de Ruy Murity, *Em busca do Ouro*. A gravadora vai somar dois dos grandes nomes já consolidados como referências do rock brasileiro em 1974, Rita Lee e Os Mutantes, ambos egressos da Phonogram. Rapidamente a gravadora conquistou seu espaço no mercado, mas não com a MPB, o rock, ou o outro gênero, mas com trilhas sonoras de novelas.

que procuram criar uma sonoridade cheia de fusões musicais e referências a gêneros brasileiros tocados sob a influência do rock.

O que se viu na histórica madrugada de 16 de janeiro foi o encontro de várias culturas, a unificação de várias estreias e linguagens musicais, naquilo que daquele dia em diante passou a ser o som brasileiro do desbunde universal. Uma mistura de ponto de macumba com hard rock, xaxado, baladas de Roberto Carlos, samba enredo e muita queimação, da parte das tumbas, baterias, maracás, agogôs e pandeiros. [...] (MACEDO, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.05).

Nas palavras do autor, a apresentação da banda tornou-se um momento histórico e referencial para a produção musical brasileira, pois o “rock nacional” foi encontrado. Assim, na concepção de Macedo, o “rock nacional” passaria pelo processo de “incorporação atávica do outro”, sejam este outro os gêneros nacionais – maxixe, baião ou xaxado – ou a cultura de massa.

Os argumentos construídos por Macedo para caracterizar a música do grupo procuram dar conta de um caldeirão de referências, formando uma eclética “mistura de ponto de macumba com hard rock, xaxado, baladas de Roberto Carlos, samba enredo”, em uma caracterização ampla e aberta a muitas interpretações, mas que procura expressar a fusão de elementos brasileiros e o rock internacional. Nessa caracterização estão agregados elementos do rock e da música brasileira, onde são explorados os timbres elétricos das guitarras, pareados ao fraseado do cavaquinho, e uma forte presença de instrumentos percussivos. Esses elementos não são categóricos do rock: são dissonantes e por vezes contraditórios ao universo do gênero, mas fazem sentido em *Rolling Stone*, e estão presentes no repertório da contracultura no Brasil e na sonoridade dos Novos Baianos.

Neste clima contracultural e cheio de entusiasmo, Ezequiel Neves anuncia, em novembro de 1972, o primeiro compacto do grupo pela Som Livre: “(...) pintou finalmente um disquinho da Sigla com os Novos Baianos. Eles estão fazendo um show em uma boate ‘muito chic’ aqui no Rio, mas em boate eu não ponho os pés porque acho uma bosta careta<sup>151</sup>. Vou ver se tento vê-los em outro lugar. Preciso vê-los, pois tive o maior grilo em não gostar do disquinho” (NEVES, RS 25 - Rio, 17 de outubro de 1972, p. 2).

---

<sup>151</sup> Segundo o compositor Luiz Galvão, em suas memórias *Novos Baianos – A história do grupo que mudou a MPB*, o grupo tocou em uma temporada na badalada boate *Number One* no Rio de Janeiro, e nas apresentações era tocado o repertório de *Acabou Chorare*, álbum que seria lançado ainda no mesmo ano, em 1972 (GALVÃO, 2014, p. 177).

Ezequiel Neves se refere ao compacto simples com as canções “Besta é tu” e “A menina canta”, prévia do álbum *Acabou Chorare*, e, em seu texto, revela um desapontamento pela impressão negativa que teve em relação às músicas. O disco não o deixa satisfeito, e a sua delicadeza em expressar a sua insatisfação nos dá uma medida da simpatia que o autor já nutria pelos Novos Baianos.

No mês seguinte, depois da primeira impressão negativa, Ezequiel Neves se deslumbra com o álbum *Acabou Chorare*<sup>152</sup>, identificado em sua crônica como um prenúncio: “E para dar mais certeza da chegada do verão pintou um disco espetacular, com a mesma clareza e calor desse 27 de outubro: *Acabou Chorare*, com os Novos Baianos”. As criações musicais presentes e as referências em torno da tradição musical brasileira levam Ezequiel Neves a escrever com empolgação: “Eu detesto rotular a nacionalidade das coisas, mas é que esse disco é brasileiro demais – em todos os sentidos (...). Fico besta com o que eles todos conseguem inventar (...) vocês são maravilhosos!!!” (NEVES, RS 30 – Rio, 21 de novembro de 1972, p.02). E, na mesma crônica:

[...] os Novos Baianos estão incríveis. A convivência com João Gilberto foi a melhor coisa que aconteceu com eles – e a voz de Moraes não me deixa mentir. Os ataques da turma estão uma paulada de tão exatos, o som vai nascendo limpo, tomando forma à medida que os instrumentos se manifestam, e a festa sempre acontece deixando a gente maluco (NEVES, RS 30 - Rio, 21 de novembro de 1972, p.02).

Na passagem, Ezequiel Neves trata a música dos Novos Baianos de uma forma carinhosa, e acentua a importância da relação entre o grupo e João Gilberto; o comentário indica um elo entre os artistas baianos. Para os Novos Baianos, esta ligação funciona como um contato direto com os materiais sonoros que lhes possibilitaram pontes entre a sua criação musical e as referências históricas do passado musical brasileiro. Tal ligação é importante, pois norteia a atividade do conjunto, naquele momento, na busca de uma linguagem musical própria. E quando Ezequiel Neves classifica o álbum como um “disco brasileiro demais”, está acentuando exatamente esta mistura musical que compõe a sonoridade da banda, em que as guitarras elétricas e a linguagem musical do rock dialogam com a tradição musical brasileira do samba e do choro.

---

<sup>152</sup> Faixas: Brasil Pandeiro (Assis Valente), Preta Pretinha (Moraes/Galvão), Tinindo Trincando (Moraes/Galvão), Swing do Campo Grande (Paulinho/Moraes/Galvão), Acabou Chorare (Moraes/Galvão), Mistério do Planeta (Moraes/Galvão), A Menina Dança (Moraes/Galvão), Besta é Tu (Pepeu/Moraes/Galvão).

O álbum é muito bem recebido por Ezequiel Neves em *O Toque*, e o autor identifica o disco com o “desbunde” e a contracultura, afirmando que os Novos Baianos “custaram a soltar o segundo disco, mas quando isso aconteceu, transbundaram totalmente. O disco está tinindo trincando e é só sol que voa!” (NEVES, RS 35 - EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p. 2). Entre o primeiro álbum do grupo, lançado pela RGE, *Ferro na boneca*, e o segundo álbum na Som Livre, há a distância de dois anos, período em que fizeram shows e tiveram uma rápida passagem pela Philips.

Nelson Motta, em *Noites Tropicais*, afirma que o primeiro álbum do grupo, *Ferro na boneca*, editado em 1970 pela RGE, repercutiu apenas entre o público alternativo – que o autor nomeou – “pirados, friques (como os baianos chamavam os ‘freaks’) e doidões do Rio, de São Paulo e Salvador”, porém o álbum “não aconteceu comercialmente, vendeu pouco e a gravadora não quis fazer o segundo”. Na época, o produtor João Araújo transferia-se da RGE para a recém-inaugurada Som Livre (MOTTA, 2000, p. 250). Como ficaram sem gravadora, Motta afirma que convidou a banda para uma gravação na Philips:

Levei-os para a Philips e André Midani aceitou experimentar, mas pediu que antes do LP fizéssemos um compacto-duplo, com quatro faixas: Os Novos Baianos no final do Juízo. Um desastre completo. Embora as músicas fossem boas (especialmente “Dê um rolê”) e fossem ótimos músicos, eles estavam ainda mais roqueiros e pesados do que no primeiro disco, tocando mais alto e mais distorcidos, e foi impossível gravar o que eles tocavam com fidelidade (MOTTA, 2000, p. 250).

Motta afirma que o compacto duplo *Os Novos Baianos no final do Juízo* fracassou em relação às vendas, e a Philips não seguiu adiante em um contrato mais duradouro com a banda. Segundo o produtor e jornalista, o compacto duplo *Os Novos Baianos no final do Juízo* foi gravado no pequeno estúdio de quatro canais da Philips, no Rio de Janeiro, localizado “em cima do Cineac Trianon”, na Cinelândia. Nelson Motta destaca que os Novos Baianos “tocavam com se estivessem em Londres, e como no Brasil não se sabia gravar rock, especialmente mais pesado, a gravação ficou péssima e a mixagem uma porcaria, os sons empastelados, uma lambança sonora produzida por minha incompetência técnica, só superada pela do engenheiro de som” (MOTTA, 2000, p. 250).

Os comentários de Motta apontam em dois sentidos. Em primeiro lugar, a dificuldade e inabilidade em se gravar rock neste momento, dificultando a produção final e o resultado no disco. Em segundo, podemos observar certa resistência por

parte da indústria fonográfica quanto aos grupos mais fortemente identificados com o rock, lembrando que naquele momento, entre 1969 e 1970, a sonoridade dos Novos Baianos não produz diálogos e pontes mais efetivos entre o rock e a música brasileira, e isso pode indicar que a banda não interessaria à Philips<sup>153</sup>, já que a gravadora contava em seu cast com Os Mutantes, além de ter lançado, no mesmo ano, álbuns da banda O Terço pelo selo Forma, e o primeiro disco solo de Rita Lee, *Bild Up*<sup>154</sup>. De fato, a gravadora dirigida por Midani e que contava com um dos elencos mais amplos, frutíferos e produtivos naquele momento, não se interessou pelos Novos Baianos.

No entanto, os Novos Baianos reencontram João Araújo já na Som Livre, que contratou o grupo para um LP. O compositor Luiz Galvão, no livro *Novos Baianos – A história do grupo que mudou a MP*, narra a relação entre o grupo e o executivo:

João Araújo foi o nosso descobridor e produtor de *Ferro na boneca*. O bom gosto musical de João coincidia com os caminhos musicais do grupo. Ele nos convenceu a usar maestros nos arranjos musicais de determinadas músicas, deixando outras para que Pepeu as arranjasse, embora Pepeu tivesse liberdade, nos solos, para dar nossa cara à música. João foi o responsável também pela colocação de metais no nosso trabalho [...]. Naquela época, João Araújo não se ocupava exclusivamente com a área comercial: ele produziu *Ferro na boneca* opinando e intervindo, mas nos deixando com o poder de decisão em todo processo do disco. Três anos depois, fizemos *Acabou Chorare*, já na gravadora Som Livre. Ele colocou outro produtor, Eustáquio Sena, mas acompanhou de perto as gravações e se entusiasmava com a qualidade das músicas (GALVÃO, 2014, p. 177).

O compositor e escritor Luiz Galvão, recuperando suas memórias, comenta a relação dos Novos Baianos com o produtor e executivo João Araújo, salientando sua importância na carreira do grupo. Galvão afirma que o tratamento dado às gravações dos Novos Baianos sofreu influência e orientação de produtores, e vale destacar a interferência da indústria fonográfica na formatação da sonoridade do grupo.

A transferência do grupo para a Som Livre proporcionou a gravação de *Acabou Chorare*. O disco chega às lojas em uma embalagem bem elaborada, com encartes com fotos e letras, com uma qualidade de cores e acabamentos ainda não

<sup>153</sup> Vale lembrar que a Philips-Phonogram contava em seu elenco, neste período, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, entre outros.

<sup>154</sup> O primeiro álbum de O Terço, homônimo, foi lançado pelo selo Forma, subsidiária da Philips, em 1970. *A Divina Comédia ou Ando meio desligado* dos Mutantes e o álbum de Rita Lee, *Bild Up*, são lançados pela etiqueta Polydor, da mesma Philips, também em 1970.

vistas no mercado fonográfico brasileiro. Porém, o contrato com a Som Livre não perdurou e o grupo foi para a Continental, onde gravou o seu terceiro disco com um repertório que trazia as mesmas fusões entre música brasileira e rock.

Entre as gravações do que seria o novo álbum do grupo, é publicado em *Rolling Stone* “Baianos em cima da Hora” – sem autoria, que afirma que os Novos Baianos continuam em apresentações na cidade do Rio de Janeiro, agora com o show *Cantar e sorrir com a Bahia*, no Teatro João Caetano<sup>155</sup>; no espetáculo, havia o repertório do último disco e algumas prévias de seu novo álbum:

Os Novos Baianos Futebol Clube, donos da maior goleada acontecida em 1972 na música brasileira (o LP *Acabou Chorare*) vão transferir seu Arraial de Jacarepaguá para o teatro da Praça Tiradentes e fazer um show [...] *Cantar e sorrir com a Bahia*. Entre as músicas que serão apresentadas – num total estimado de duas horas de som – os baianos vão cantar todo o disco *Acabou Chorare*, músicas de seu novo álbum em processo de gravação para a Continental [...] e coisas de Dorival Caymmi e Assis Valente (o autor da obra prima *Brasil Pandeiro*). Também uma sessão do Trio Elétrico está no esquema do show (sem autoria, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 8 – 9).

O comentário valoriza os Novos Baianos, indicando *Acabou Chorare* como o melhor disco produzido no Brasil em 1972, a “maior goleada da música brasileira”. Mas o que salta aos olhos é a receptividade com os compositores Dorival Caymmi e Assis Valente, que, em outras condições, não fariam parte do repertório publicado em *Rolling Stone*.

Para Ana Maria Bahiana, a ligação dos Novos Baianos com a música brasileira e a retomada da tradição musical, através da identificação entre a banda e João Gilberto, tem suas raízes no tropicalismo. Desde sua criação, em 1969, o grupo tinha se dedicado “exclusivamente a formas musicais elétricas, pesadas, até propositalmente distante dos padrões vigentes da música brasileira” (BAHIANA, 2005, p. 55).

Segundo a jornalista, a banda produziu uma síntese entre o rock e a música brasileira. Partindo de referências do rock, buscaram as influências da música nacional e, para tanto, foram guiados por João Gilberto, e entrecruzaram referências da tradição musical brasileira com a modernidade elétrica e distorcida do

---

<sup>155</sup> Temporada de três shows no Teatro João Caetano – dias 21, 22 e 23 de dezembro de 1972. Produzido por Antônio Carlos Fontou e Carlos Alberto Sion.

rock. E, para flagrarmos este movimento e as criações musicais da banda, temos de observar dois aspectos: o referido contato e convivência com João Gilberto, e a recuperação da tradição musical brasileira; e a influência do rock elétrico do final da década de sessenta e início dos setenta.

Em agosto de 1972, a *Rolling Stone* publica um perfil do guitarrista Pepeu Gomes, dos Novos Baianos, escrito por Marco Antônio Queiroz, em que o músico fala da influência do rock em sua produção musical, e afirma que:

[...] no começo ouvia Renato e seus Blue Cap's e os Herman Hermits, porque o pessoal dizia que eu parecia com o cara. Então um dia o Gil me falou: 'Quero que você ouça um cara que toca guitarra, o nome dele é Jimi Hendrix. [...]. Comecei a ouvir e desbundei, colei as caixas de som no ouvido e fiquei louco, mostrei aos outros Leif's [...]. Jimi era tudo que eu estava querendo ser. O que eu pensava, ele fazia, ele já tinha feito. Depois eu ouvi o *Axis: Bold as Love*, que já tinha mais esporro, mais barulho. Aí eu me desliguei e parti pra procurar o meu som (QUEIROZ, RS 17 - Rio, 22 de agosto de 1972, p. 16).

As declarações de Pepeu Gomes mostram a questão da incorporação do rock de maneira exemplar, em que o músico apresenta o próprio momento da síntese: o ato de “desligar” e partir em busca da música pessoal. Algumas das etapas desse processo podem ser observadas através das primeiras influências elétricas ligadas ao universo da Jovem Guarda, e depois a influência tropicalista e o contato com Gilberto Gil. Neste processo, Pepeu acaba por conhecer a produção musical de Jimi Hendrix, que acaba por lhe influenciar em suas criações musicais: eletrificação, psicodelismo e hard rock. Depois, o outro movimento – para fora – em busca do próprio som.

Segundo Bahiana, o fruto dessa união entre modernidade e tradição está em *Acabou Chorare*, “onde cavaquinhos e guitarras elétricas convivem pacificamente e que, apesar da boa repercussão de vendas e do sucesso da canção ‘Preta, pretinha’ (Morais e Galvão)”, o álbum e os Novos Baianos segundo a jornalista “não recebe da crítica a atenção devida, como arautos das primeiras mudanças e tentativas de digestão das informações estrangeiras” (BAHIANA, 2005, p. 55).

Em “Novos Baianos: outra transação”, artigo de Joel Macedo sobre o espetáculo da banda realizado no Teatro Teresa Raquel em meados de janeiro de 1972, o autor trata do mesmo ponto chave, a criação de um rock brasileiro. Macedo

antecipa os elementos marcantes da obra musical híbrida do grupo, ao afirmar que “quando um grupo de desbundados entra num palco e toca ‘Brasil Pandeiro’, de Assis Valente, é sinal que alguma coisa muito séria está pra acontecer nos famosos ‘rumos’ da música popular brasileira” (MACEDO, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.05).

Apesar de D. Tereza Raquel com apoio do empresário Paulo Lima, cobrar 20 contos a entrada (10 para estudante, o que não é nada legal), à meia-noite, hora do início do show, as galerias do Teatrão já estavam lotadas. Grande parte do público de Gal resolveu emendar e nem saiu do teatro em protesto contra o preço absurdo dos ingressos. Transações. Expectativas. Pepeu e Dadi entram no palco na penumbra e começam a acertar os ponteiros de suas guitarras. Moraes chega de manso e toma posição com seu violão num banquinho. Baby e Paulinho Boca vão pra perto do microfone de voz. Quando Baixinho entra com seu bumbo verde-amarelo amarrado pelo pescoço, as luzes se acendem e as guitarras, junto com o cavaquinho cheio de molho de Jorginho, começam a introduzir Brasil Pandeiro, a obra-prima exaltação de Assis Valente. Paulinho e Baby arrastam o vocal e a plateia desbunda (MACEDO, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.05).

As fusões musicais que proporcionam o “encontro de várias culturas” a que os comentários de Joel Macedo se referem, e o finalmente achado “som do rock nacional” (MACEDO, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.05), dão-nos a medida dos diálogos musicais empreendidos pelos Novos Baianos, que são artistas em evidência no universo da *Rolling Stone*. Assim, ao promover as apresentações dos Novos Baianos e afirmar a filiação do grupo com o rock, a revista divulga e apresenta qual é a sua definição para o rock brasileiro. Nestes termos, para a *Rolling Stone*, o rock produzido por aqui deveria criar pontes frutíferas com a MPB, explorando uma sonoridade que celebra e se identifica com elementos culturais brasileiros, mesmo sem deixar de levar em consideração um posicionamento cosmopolita e mundializado.

Marcos Napolitano afirma que, no processo de constituição da MPB, o “sentido principal da ‘institucionalização’ (...) foi o de consolidar o deslocamento do lugar social da canção, esboçado desde a bossa nova”. Nesse processo, o “estatuto da canção” que emergiu, não buscou uma “identidade e coerência estética rigorosa e unívoca” e as canções da MPB “seguiram sendo ‘objetos não identificados’, híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa em sua estrutura poética e musical”. Dessa maneira, a “‘instituição’ não negligenciou as pluralidades de escutas, motivos e materiais musicais que podem ser classificados como MPB (...)” No pós-tropicalismo, “esses elementos foram ampliados e recolocados dentro

do eixo principal da criação e apreciação da canção brasileira” (NAPOLITANO, 2001, p. 341 – 342).

Esta pluralidade de referências, com que Marcos Napolitano identifica a MPB da década de setenta, pode nos dar uma medida para caracterizar a música dos Novos Baianos e de outros artistas. Mesmo que o autor trate especificamente da MPB, podemos identificar a música dos Novos Baianos neste entre-lugar, o rock nacional. Essas características são elementos importantes e referências para *Rolling Stone*, e também estão presentes no álbum duplo *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*, como também em *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges.

Esta produção está vinculada ao perfil de *Rolling Stone*; esses álbuns fonográficos encontram espaço na revista, assim como referências aos artistas que os produziram, que também são promovidos. São álbuns emblemáticos que promovem diálogos da MPB e o rock, como a incorporação dos elementos e referências da linguagem musical do rock na música brasileira. Os álbuns *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*, *Clube da Esquina* e *Acabou Chorare* revelam um repertório que passa por um movimento de reelaboração e síntese, apresentando trabalhos inovadores e que soam como o rock brasileiro.

É importante salientar que artistas como Novos Baianos, Milton Nascimento e Gal Costa interessam a *Rolling Stone* por conta dos diálogos musicais que estabelecem, transitando entre o rock e a MPB, e também por serem filiados à contracultura. Assim, alguns dos trabalhos mais inventivos e criativos neste momento são de artistas identificados com a MPB que, tocando rock, iam além de bandas como A Bolha e Módulo 1000, ou mesmo os Mutantes, que produzem suas músicas fiéis aos estilos originais estrangeiros.

Ao final da edição número um da revista *Rolling Stone*, de 1º de fevereiro de 1972, na seção de lançamentos, podemos ler uma resenha de *Fa-tal – Gal a Todo Vapor*, escrita pelo próprio editor da revista, Luiz Carlos Maciel<sup>156</sup>. O texto se revela repleto de elogios, e define o álbum como um documento de valor cultural, de maneira a monumentalizá-lo imediatamente, que mesmo com os “(...) defeitos na gravação ao vivo”, que do “ponto de vista cultural, importam pouco (...) o disco

---

<sup>156</sup> Em seu texto, o autor quer realizar a dupla função de descrever o show ao vivo e o álbum fonográfico: “Escrevi a crítica acima sobre o show apresentado no Teatro Teresa Raquel. Acredito que sirva também para seus dois LPs do Álbum” (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

documenta, com fidelidade, o mais importante do atual trabalho de Gal” (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

Maciel escreve um texto positivo e até mesmo deslumbrado, em que valoriza o trabalho da cantora. Um elemento importante de sua argumentação é a valorização da gravação de um show e das performances do espetáculo ao vivo, em que estão registrados os aspectos dramáticos das interpretações de Gal Costa, a interação da artista com público e a descontração do espetáculo.

Ao longo do texto de Luiz Carlos Maciel, também é recuperada a trajetória de Gal Costa, sublinhando esse momento da carreira em que, “com a austeridade, mas madura”, a artista alcança uma posição muito particular, de “síntese” e de “crescimento” de seu trabalho:

[...] Para Gal, o que pintou acontecer é a sua maturidade como cantora. As lições de Janis Joplin já foram aprendidas e assimiladas; Gal não precisa mais repeti-las e, certamente, também já se tocou que chegou a hora da síntese e do crescimento (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

O jornalista descreve uma cantora que atingiu determinado estágio como profissional, após passar por um período de aprendizado, e que agora revela todo o seu aprimoramento e capacidade artística. Para Maciel, é na primeira parte da apresentação de *Fa-Tal Gal a todo vapor* que a intérprete mostra a consolidação de um estilo pessoal, com os elementos que referendam a sua posição de “estrela”, e que coroam o momento maduro que os shows evidenciam:

Quais as novidades de Gal, dessa vez? Antes de mais nada, algo muito bom: graças à condição de estrela, Gal pode fazer toda a primeira parte do show sozinha, sentada, acompanhando-se do violão. O acesso à sua maneira intimista, até aqui um privilégio dos amigos mais próximos, é proporcionada ao público com toda a sua essencial simplicidade (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

Segundo Maciel, é a condição de estrela da artista naquele momento, que permite que ela se apresente ao público de maneira simples e intimista, expondo toda a sua espontaneidade. Para Luiz Carlos Maciel, na primeira parte do show está presente o essencial da intimidade de Gal Costa, que era apenas privilégio de amigos; com o show – e, em uma medida, ampliada com o álbum fonográfico – Gal torna-se acessível a uma parcela maior de pessoas, que podem conhecer essa face da cantora. E continua:

Não tenham dúvida: a primeira parte desse show entreabre a porta do laboratório em que ela se prepara, numa alquimia insuspeita para leigos, a

consolidação do estilo pessoal, único e maduro da cantora Gal Costa (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

Já na segunda parte do show *Fa-Tal*, Gal Costa está em busca das “novas tendências”, com um o trabalho elétrico de “experimentalismo pop”, com as misturas do rock e da música brasileira: “(...) acompanhada por Lanny, Gal mostra alguns dos resultados de suas novas tendências. Junto com o tal experimentalismo pop, ela abandonou os gritos e os falsetes, aparentemente não exigindo mais de sua voz do que ela pode oferecer aberta e espontânea”. E sobre a interpretação de Gal, Maciel aponta que ela “está cantando forte, quando é preciso, mas limpo e claro” (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

Para aqueles que, como eu, esperavam de Gal uma mostra evidente de que ela não está parada, descansando na cama macia do estrelato, seu último show, Gal, a todo vapor foi uma resposta preparada sob medida. Talvez mais ainda que os discos, seus shows evidenciam as direções de sua evolução. Ela parece ter consciência disto, pois nunca usou a mesma equipe em dois deles. Cerca-se sempre de músicos, diretores e assessores diferentes. Isto tem as suas desvantagens, pois corta a possibilidade de um trabalho a longo prazo. Mas permite um colorido variado para cada apresentação que, geralmente, assinala com um toque externo o seu desenvolvimento interior como artista. Foi assim com o desbunde inicial com os Brasões; foi assim com o claro e forte show na Sucata, com os Bubbles (musicalmente o mais poderoso de seus shows até agora); foi assim com o Som Imaginário, no Teatro Opinião, com seus tons de fantasia noturna, e é assim, agora, com a austeridade, mas madura, de *A Todo Vapor* (MACIEL, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 23).

Maciel, ao recuperar aspectos recentes da trajetória da cantora, valoriza o que chamou de “colorido variado para cada apresentação” apontando que existe sempre uma troca de estilos em sua carreira e observando que, em seus shows, Gal Costa está sempre acompanhada de bandas que se aproximam do rock. Em 1970, a cantora encampa o espetáculo *Deixa Sangrar* no Teatro Opinião, acompanhada pelo conjunto Som Imaginário, liderado por Wagner Tiso e identificado com o *Clube da Esquina*. Com o conjunto Os Brazões – que tocaram com Jards Macalé na interpretação de “Gotham City”, do mesmo Macalé e Capinam, no II Festival Internacional da Canção em 1969 – a cantora faz show na boate Sucata. Na mesma Sucata, Gal fez temporada com The Bubbles, valorizado pelo editor de *Rolling Stone* e considerado “musicalmente o mais poderoso de seus shows até agora” e, em *A Todo Vapor*, a cantora novamente se utiliza de uma vigorosa banda de rock.

Tárik de Souza afirma que “Gal Costa embarcou no show *A todo vapor*, no Teatro Teresa Raquel, em Copacabana, no Rio de Janeiro, em 1971” e, no “auge do desbunde, a cantora empunhava o estandarte do tropicalismo coadjuvado por

Wally Salomão”. A sigla *Fa-tal* foi extraída do livro *Me segura que eu vou dar um troço*, de 1971, do mesmo Wally Salomão, que dirigiu o show e criou o conceito plástico do projeto em parceria com os artistas gráficos Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, que também fazem parte da execução do projeto gráfico do álbum. “Gal reina no ápice de sua fase de diva marginal”, apoiada por uma banda nitidamente de rock, pelas “guitarras do mítico Lanny Gordin (autor dos arranjos) e do novo baiano Pepeu Gomes, no baixo de Novelli e na bateria talentosa de Jorginho” (2008, p. 217).

Segundo Ana Maria Bahiana, em cartaz entre 1971 e 1972, *Fa-tal Gal – a todo vapor* foi um dos shows mais comentados e que mais repercutiram na década, e o mais marcante do princípio dos anos setenta: “A saia nos quadris e a testa pintada de dourado criaram moda; (...) o repertório, creme de fusão da década” (2006, p. 63).

Ao comentar *Fa-Tal*, Carlos Calado afirma que a “novidade do espetáculo começava pelo cenário de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, na verdade, um experimento em visualidade”, e as “palavras-destaque ‘fa-tal’ e ‘violeta’ (...) apareciam pintadas no chão do palco e em grandes faixas coloridas”. O autor afirma que o “impacto prosseguia com a guitarra desvairada de Lanny Gordin” e alcançava o apogeu “com as emocionantes interpretações de Gal”. Para Calado, o show transformou-se no “grande acontecimento musical daquele verão no Rio de Janeiro”, e Gal “tornara-se um símbolo sexual” (CALADO, 2004, p. 286).

Christopher Dunn corrobora estas afirmações em *Brutalidade Jardim*, e afirma que Gal Costa ganha destaque na mídia “surgindo como a mais importante voz da contracultura brasileira”. Os álbuns da cantora mantiveram “a tendência tropicalista, apresentando uma mistura de interpretações de clássicos da música brasileira no estilo do hard rock, blues, samba e bossa nova” (2009, p. 199).

*Fa-Tal – Gal a todo Vapor* é um importante elo entre a MPB pós-tropicalista e as tendências roqueiras do início da década de setenta. O seu significado simbólico extrapola o momento de seu lançamento e podemos considerá-lo emblemático como exemplo da produção musical do período, caracterizado pelos diálogos musicais entre rock, MPB e contracultura. Assim, podemos creditar ao álbum um importante papel na valorização do rock como experiência musical, e que também chama a atenção para a cena musical que está sendo construída e

divulgada pela *Rolling Stone*. Da mesma forma, o álbum abre espaço – em seu repertório que contempla referências à tradição musical brasileira – para compositores não diretamente identificados com a revista, fazendo assim um caminho inverso, e apresentando ao público identificado com o rock elementos que são característicos da própria MPB.

Este é um papel importante da revista: promover e divulgar tendências musicais que contemplem o rock e a contracultura. Desta maneira, *Fatal – Gal a todo vapor* e a própria trajetória da artista – que tocou com bandas de rock em vários de seus trabalhos – são valorizados e identificados com o circuito musical da cena carioca, o que também reafirma a aproximação da cantora com o rock naquele momento<sup>157</sup>.

No álbum, assim como o show, Gal Costa cria espaço para conexões entre a MPB e rock, e o repertório eclético apresenta sambas, baião, MPB, rock e contracultura. *Fa-Tal – Gal a todo Vapor* também nos apresenta uma dimensão sobre o cenário e o trânsito da produção musical do período, e nos ajuda a identificar os meios privilegiados de circulação da obra musical de Gal Costa.

*Fatal – Gal a todo vapor* contempla um repertório eclético, misturando canções de compositores conhecidos e estreadores. O repertório abrange referências históricas da música brasileira como Geraldo Pereira, Ismael Silva, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como também músicas de artistas identificados com a audiência, como Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Ben e Caetano Veloso, presença constante nos discos da cantora até então<sup>158</sup>. Mas a novidade são os novos compositores que aparecem no disco, que contava com músicas de Jards Macalé, Wally Salomão, Luiz Galvão e Moraes Moreira (ambos, compositores dos Novos Baianos), e o estreador Luiz Melodia. Esses novos compositores, neste momento, não fazem parte da grande audiência junto ao público, e são divulgados com maior amplitude pela voz de Gal Costa; em seguida, vão alçar espaço no mercado fonográfico com lançamentos de álbuns individuais<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> Depois de trilhar por caminhos em que rock e MPB se cruzam, Gal Costa vai lançar pela Philips, em 1973, o LP *Índia*, em que vai abandonar o diálogo mais direto com o gênero.

<sup>158</sup> Em todos os três primeiros álbuns individuais da cantora baiana editados pela Philips, *Gal Costa* (1969), *Gal* (1969) e *Legal* (1970), podemos encontrar composições de Roberto e Erasmo Carlos, Caetano Veloso e Jorge Ben. A exceção é o álbum *Legal*, que não possui nenhuma canção de Jorge Ben.

<sup>159</sup> Em 1972, os Novos Baianos lançam *Acabou Chorare* pela Som Livre, com canções de Luiz Galvão e Moraes Moreira, e em 1973, a Continental coloca no mercado *Novos Baianos Futebol Clube*. Em

O álbum *Fa-Tal – Gal a todo vapor*, ilustra muito bem as feições de *Rolling Stone*: a cantora estampou a capa do primeiro número da revista em fevereiro de 1972. Tanto o álbum como o show podem ser vistos como elemento-chave em relação à produção musical brasileira do início dos anos setenta. As interfaces do álbum contemplam a tradição, a sua reinterpretação e a contracultura. No álbum, podemos observar que os momentos acústicos e a eletrificação ajudam a constituir um caldeirão eclético que contribuem para caracterizar este período da música brasileira. Para Luiz Carlos Maciel, a sonoridade acústica da primeira parte de *Fa-Tal* dialoga com a intimidade da cantora; já a parte elétrica contempla o experimentalismo pop, característico do período. Ao álbum, podemos conferir um significado simbólico marcante para o momento, além de reunir uma série de fatores que abrem caminhos para a afirmação de uma tendência na MPB que estabelece diálogos com o rock.

Como *Fatal – Gal a todo vapor*, o álbum *Clube da Esquina* de Milton Nascimento e Lô Borges também constrói pontos de intersecção da MPB com o pop-rock<sup>160</sup>. E podemos observar a existência de misturas e hibridações culturais, como as descritas por Nestor Canclini, que evidenciam esse processo presente nessas obras. Nesse sentido, podemos considerar os dois álbuns como emblemáticos e referências para o momento criativo da produção musical; e, ao longo de suas faixas, podemos encontrar mensagens onde circula o ideário da contracultura.

Na segunda edição de *Rolling Stone*, de 15 de fevereiro de 1972, em matéria da jornalista Mônica Hirst intitulada “O Novo Milton”, é noticiado o projeto de gravação do mais recente trabalho do compositor mineiro: “Milton Nascimento vai lançar um álbum duplo gravado pela Odeon, com participação de Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Rubinho, Nelson Ângelo, e Som Imaginário” (HIRST, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972). A jornalista continua:

Trata-se de seis meses de longos estudos e trabalhos de pesquisa realizados por um pessoal mineiro muito bom. As composições foram realizadas numa casa de praia e em Belo Horizonte. As descobertas de som e linguagens fazem parte de um encontro pessoal do Milton com as coisas a

---

1972 Jards Macalé grava o seu primeiro LP pela Philips; e Luiz Melodia, no ano seguinte, grava o seu LP de estreia, *Pérola Negra*, título do álbum e nome de sua canção que Gal Costa gravara em *Fa-Tal*.  
<sup>160</sup> Também é importante salientar que Gal Costa e Milton Nascimento são, juntamente com Nara Leão, os pioneiros nos lançamentos de álbuns duplos no Brasil. Em 1971, a Philips lança *Fatal – Gal a todo vapor* e o álbum de Nara Leão, *Dez anos depois*. Em 1972, a Odeon lança *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges.

que ele realmente dá valor (HIRST, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p. 6).

Mônica Hirst descreve o projeto de trabalho coletivo de longa gestão com “descobertas de sons e linguagens”. A jornalista dá voz à fala de Milton, que revela o quanto a elaboração e produção do disco estava relacionado aos seus vínculos de amizade:

O disco é apenas uma parte desta experiência. Para o Milton “a do disco é juntar o pessoal que a gente gosta, e tocar. E quem não toca ganha foto na capa. Não tem preocupação de ser uma coisa nova, mas visa dar uma coisa ótima. Este disco é a coisa mais importante do momento” (HIRST, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p. 6).

Na fala de Milton Nascimento, o projeto é identificado como um trabalho coletivo, e é delineado de maneira muito positiva, sob a perspectiva de que muitos frutos ainda serão colhidos. O álbum *Clube da Esquina* sairia meses depois, congregando um grupo de artistas em torno de Milton Nascimento. O projeto encampa uma série de compositores e instrumentistas, e contempla diversos parceiros e amigos de Milton Nascimento em um trabalho fonográfico diferenciado para o período.

Participante da gravação de *Clube da Esquina*, o escritor e compositor Márcio Borges, em suas memórias no livro *Os sonhos não envelhecem*, afirma que Milton Nascimento pretendia fazer um disco duplo, com princípio, meio e fim, e que não fosse apenas um apanhado de canções desconexas. Para tanto, Milton possuía autonomia em relação à produção e liberdade de escolha de repertório para a gravação do material que compõe o álbum. O projeto envolvia uma ideia de uma produção coletiva, o que o fez convidar Lô Borges para dividir os créditos do álbum<sup>161</sup> (2004, p. 256–257).

Segundo o jornalista Tárík de Souza, Milton Nascimento utilizou-se de seu prestígio junto a sua gravadora e encampou um “projeto de álbum duplo em 1972, quando muitos de seus colegas da era dos festivais estavam exilados”. Artista de pequenas vendagens, com esse projeto “alavancou seu desempenho no mercado e

---

<sup>161</sup> Para a gravação de *Clube da Esquina*, Milton Nascimento articulou e contou no estúdio com um grupo representativo de suas afinidades musicais. As sessões de gravação ocorreram no Rio de Janeiro, no estúdio de dois canais da Avenida Rio Branco, de propriedade da gravadora *Odeon*. Na gravação de *Clube da Esquina*, estão presentes Milton Nascimento, Lô Borges, Rubinho Batera, Wagner Tiso, Toninho Horta, Paulinho Braga, Márcio Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Nelson Ângelo, Tavito, Robertinho Silva, Ronaldo Bastos, Luís Alves, Paulo Moura, Eumir Deodato, Danilo Caymmi, Tavinho Moura e Novelli (BORGES, 2005, 267-268).

consolidou, sob o nome de *Clube da Esquina*, o coletivo que reformularia um borbulhante caldeirão de influências” (2008, p. 19).

Dois meses depois do artigo “O Novo Milton”, de Mônica Hirst, a *Rolling Stone* publica uma resenha ácida e negativa de *Clube da Esquina* escrita por Ibanez Filho. No texto de abril de 1972, o jornalista afirma que a carreira de Milton Nascimento até então não havia apresentado nenhuma novidade e, com este álbum, também repetiria as suas mesmas fórmulas:

Os discos de Milton [...] nunca apresentaram nada de realmente inventivo, de novo. Suas limitações sempre foram bem claras e se o seu conhecimento de teoria era muito grande, o resultado, as suas músicas, não convenciam: a melodia era posta em segundo plano como se fosse uma das menores preocupações do compositor (IBANEZ FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

Na visão do jornalista Ibanez Filho, Milton Nascimento é identificado como líder de um grupo de compositores mineiros que tinham características similares. Segundo o jornalista, o compositor mineiro “surgiu há alguns anos com “Travessia”<sup>162</sup> e quase imediatamente passou a liderar alguns compositores e uma faixa do público preocupados com soluções harmônicas e toadas mineiras”. De acordo com Ibanez Filho, Milton Nascimento e os compositores mineiros são possuidores de relativa audiência, e o seu público também compartilhava das mesmas preocupações musicais, centradas em aspectos mais eruditos e menos espontâneos, como as referidas “soluções harmônicas e toadas mineiras”. Quanto às interpretações vocais de Milton Nascimento, o colunista afirma que o cantor usava uma “impostação estranha”, vista como forçada e exagerada, e também resultado de uma preocupação musical (IBANEZ FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

No texto publicado na revista, o autor ainda desqualifica a participação de Lô Borges, que em sua visão aparece apenas como uma figura sem expressão, apagada e quase nula na produção de *Clube da Esquina*. Para ele, o estreante Lô Borges, “como compositor, tem as qualidades e defeitos do parceiro famoso e cantando não é bom nem mau, apenas insignificante, o que pode ser facilmente visto como mediocridade” (IBANEZ FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

O autor expõe todo o seu descontentamento com *Clube da Esquina* e com os artistas envolvidos no projeto e, mesmo qualificando Milton Nascimento

---

<sup>162</sup> Ibanez Filho refere-se à canção “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant) e ao Festival Internacional da Canção de 1967.

como conhecedor dos aspectos técnicos musicais, Ibanez Filho considera que a obra musical do compositor mineiro é definida a partir de “uma necessidade de na sequência harmônica, passar de um acorde com sétima e nona para outro mais dissonante”, e que a “impressão final do ouvinte geralmente, era de aborrecimento diante da pretensão constante de Milton Nascimento” (IBANEZ FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

A partir da leitura dos comentários produzidos por Ibanez Filho, podemos perceber que o jornalista acaba por repetir, em diversos momentos, que o maior defeito de *Clube da Esquina* está em apresentar um trabalho com forte viés de erudição, o que acabaria comprometendo o resultado final do trabalho e desapontando o ouvinte. E, segundo o jornalista:

A Odeon lançou um álbum com dois LPs de Milton Nascimento e seu parceiro Lô Borges. A capa é muito bem cuidada e alguns vão considerá-la até bonita. [...]. Se o álbum duplo não fosse de Milton Nascimento, esses LPs poderiam ser um compositor inovador da MPB, seria apenas agradável. Mas, devido a essas pretensões, esses LPs poderiam ser um ótimo compacto duplo porque nele existem 4 ou 5 músicas realmente boas, com Milton iniciando novos caminhos em seu trabalho, e – por mais inacreditável que possa parecer – tirando partido do ritmo, mudando a voz para dimensioná-la além do seu conhecido canto gutural (IBANEZ FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

Para Ibanez, Milton Nascimento é um artista pretensioso e o álbum duplo *Clube da Esquina*, identificado como “Milton Nascimento”, poderia se resumir a um “ótimo compacto duplo”, com as músicas que representam os bons momentos do álbum duplo.

Mesmo apontando a existência de um público apreciador, Ibanez Filho mais uma vez desqualifica o trabalho de Milton Nascimento, afirmando que o artista mineiro não acontece, ou seja, não se concretiza como um artista inventivo. O jornalista compara a obra de Milton com a de músicos ligados ao nacional-popular, como Edu Lobo e Théo de Barros, indicando inferioridade na obra de Milton. As comparações prosseguem, e o autor novamente desqualifica a obra do compositor mineiro, comparando-a agora à produção dos baianos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, “que haviam abandonado há muito tempo a tendência generalizada, e muito marcante em Milton de ‘eruditizar’ o popular: construir harmonias complexas e arranjos ‘villalobianos’ para dar alto nível ao popular como se ele por si próprio não tivesse importância” (IBANEZ FILHO, RS 06 – Rio, 18 de abril de 1972, p. 22).

Ibanez Filho trata de um ponto marcante e fundamental, em que identifica na música brasileira a tendência de alegorizarão do popular, através de sua transformação em algo erudito. Este ponto é chave para a compreensão da leitura de apreciação do jornalista, pois, para o autor, *Clube da Esquina* procura “eruditizar” o popular” musicalmente, através de procedimentos técnicos musicais e, com objetivo de elevá-lo, o álbum imprime, em sua construção musical, a utilização de “harmonias complexas e arranjos ‘villalobianos’”. Essas são questões que desagradam profundamente o jornalista e reverberam em *Rolling Stone*.

Os comentários do jornalista Ibanez Filho, aqui expostos, são acolhidos por Ezequiel Neves em *O Toque*, que corrobora essas considerações e reproduz em sua coluna algumas partes da resenha do disco de Milton Nascimento e Lô Borges escrita por Ibanez Filho, em seguida emendando:

Ele [Ibanez Filho] comentava *Clube da Esquina*, cujo lançamento provocou as maiores commotions. Reproduzi o que ele escreveu por que concordo inteiramente [...]. Realmente, não tenho saco para a música de Milton. Coloco *Clube da Esquina* na vitrola e não consigo gostar de nada. Acho tudo de uma chatice mastodôntica. E acho o mesmo de seus seguidores Lô Borges, Nelson Ângelo e Joyce, Sirlan e Cia ilimitada. Mas me divirto muito com a capa do *Clube da Esquina*. O que já é alguma coisa (NEVES, RS 35 - EDIÇÃO PIRATA, Rio, 29 de dezembro de 1972, p. 2).

Esta consideração negativa de Ezequiel Neves sobre *Clube da Esquina* e a sua extensão aos artistas mineiros, como Lô Borges, Nelson Ângelo e Joyce, pode ser creditada devido ao espaço que adquiriram na cena musical do Rio de Janeiro naquele momento, com o lançamento de LPs e a participação em shows e eventos<sup>163</sup>.

Em oposição às considerações negativas de Ezequiel Neves e Ibanez Filho publicadas em *Rolling Stone*, Tárík de Souza afirma que *Clube da Esquina* representou uma “mudança radical na carreira de Milton”. Os “resultados musicais e a sonoridade do longo disco são dos mais impressionantes já obtidos na música brasileira”. Com *Clube da Esquina*, Milton Nascimento “ultrapassou a quase inmutável vendagem abaixo de dez mil cópias dos primeiros discos”, e mesmo se tratando de um álbum duplo, dobra a vendagem usual do artista mineiro. Para o

<sup>163</sup> A Odeon lança em 1972 álbuns de artistas ligados a Milton Nascimento, como o primeiro de Lô Borges, e também o LP homônimo *Nelson Ângelo e Joyce* com a dupla, que já havia participado do LP *Posições* como componentes do conjunto A Tribo, juntamente com o percussionista Naná Vasconcelos, o contrabaixista Novelli e o guitarrista Toninho Horta. Ezequiel Neves também cita o cantor e compositor Sirlan, que em 1972 classifica a canção “Viva Zapatria” (Sirlan e Murilo Antunes) para o VII Festival Internacional da Canção, de 1972. Milton Nascimento e o grupo Som Imaginário também estão presentes em eventos como os shows no MAM e no Teatro Opinião.

jornalista, “sua música não deixou de ter a antiga influência de toada mineira (que valeu para seus seguidores a classificação de toada moderna), mas incorporava também elementos pops, com notável influência dos Beatles” (1979, p. 115) <sup>164</sup>.

Esta incorporação de influência da música dos Beatles passa despercebida pela audição de Ibanez Filho, lembrando que o jornalista identifica Milton Nascimento com Theo de Barros e Edu Lobo, deixando escapar os elementos de música pop-rock e as influências das guitarras elétricas que estão presentes no caldeirão de fusões que compõe o álbum *Clube da Esquina*.

Na mesma edição de *Rolling Stone* em que é publicada a resenha de *Clube da Esquina*, é publicado outro texto de Ibanez Filho, agora sobre o álbum de estreia do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, outro disco lançado pela Odeon *Passado, Presente, Futuro*:

Quando no último FIC, Zé Rodrix cantou uma música que falava de uma casa de campo com carneiros e cabras, poucas pessoas prestaram atenção. E mesmo quando Elis Regina, mais tarde gravou a composição, poucos levaram a sério. Parecia mais uma molecagem do inconsequente Zé Rodrix que nos últimos tempos, com o Som Imaginário, havia apenas feito barulho com o órgão e uma dúzia de apitos – apesar de ser um músico muito competente (FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972 p. 33).

Ibanez Filho refere-se à canção “Casa no Campo” <sup>165</sup>, composição de Zé Rodrix e Tavito que participou do VI Festival Internacional da Canção de 1971. Para o autor, a canção é uma amostra da tendência musical que caracteriza o primeiro álbum do trio *Passado, Presente, Futuro*, apontando para a criação de um novo trabalho para os três músicos, agora juntos.

Com o lançamento de *Passado, Presente, Futuro*, de Zé Rodrix, Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra, torna-se clara uma coisa: aquela música não era apenas uma brincadeira, mas o começo de uma fase que não está totalmente madura mas tem reais qualidades, pelo menos como um comercial bem elaborado, se ela não se desenvolver por caminhos mais sérios (FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972 p. 3).

A recepção do álbum do trio recém-formado é positiva, e o colunista mostra algumas preocupações no texto em qualificar o álbum como um trabalho “comercial bem elaborado”, apontando como o início de uma trajetória que pode alcançar êxito e audiência. Estas questões pontuam certa perspectiva

<sup>164</sup> Artigo originalmente publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 8 de julho de 1973, e republicado no livro *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*, de Tárík de Souza e Elifas Andreato, pela editora L&PM em 1979.

<sup>165</sup> A canção que foi lançada em compacto pela Odeon. Faixas: 1. Casa no Campo (Zé Rodrix e Tavito); 2. Velho Cigano (Zé Rodrix e Luiz Carlos Sá). Na gravação do compacto, Zé Rodrix, ainda em carreira solo depois de deixar o Som Imaginário, tem o acompanhamento do grupo O Faia.

mercadológica do jornalista ao tratar da carreira dos artistas, lembrando aqui que a cantora Elis Regina já havia gravado um compacto com a canção “Casa no Campo”, dando maior visibilidade à composição de Rodrix e Tavito e, por tabela, maior exposição ao trio.

Fundamentalmente, Ibanez Filho refere-se ao processo de profissionalização do trio que, até aquele momento, circulavam em carreiras individuais. Estes aspectos são apresentados em *Rolling Stone* pelos seus próprios integrantes, que publicam na revista uma longa “antientrevista”, em que discutem as suas carreiras e apresentam uma autoimagem ao público leitor, como o agora formado trio Sá, Rodrix e Guarabyra<sup>166</sup>:

Antes cada um por si, agora somos um trio: Sá, Rodrix e Guarabyra. Sá, Luiz Carlos, 26 anos, compositor desde os 18. Profissional mesmo, só depois de entrar para o trio. O que veio antes? Branco. Arrumação. Rodrix, José, 24 anos, ex-componente do Momento 4 (aquele conjunto que cantou “Ponteio” com Edu e Marília Medalha no Festival da Record, lembra?) e do Som Imaginário, compositor, cantor, arranjador, cara de muito mais de sete instrumentos. Guarabira, Gutemberg, 24 anos, baiano de Bom Jesus da Lapa (às margens do São Francisco, descendo de gaiola), vencedor de um FIC com “Margarida”, música que lhe deu lucros e prejuízos, prejuízos do gênero ‘ele-só-fez-aquilo’, lucros financeiros estourados em tempo recorde. Somos um trio agora porque descobrimos que a gente pensa e respira a mesma música. Só descobrimos isso depois de seis anos de encontros e desencontros, transas esotéricas pelos corredores das TVs e pedidos de adiantamentos nas editoras. Cada um de nós já foi e voltou pelo menos duas vezes em barras de sucesso e afins. Já aparecemos e desaparecemos. Mas agora estamos a fim de viver de música. Só de música Zé já vive. Eu e Gute nos viramos em jornalismo. O dinheiro da música é curto e chorado. Quase sempre mal pago. Mas agora o risco é esse (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13).

Este longo trecho publicado em *Rolling Stone*, que abre a “antientrevista”, procura apresentar os componentes do trio e justificar as escolhas pessoais de formá-lo, alegando a necessidade de se produzir um trabalho rentável financeiramente. Entre os assuntos, podemos destacar a necessidade de profissionalização, a questão da música como mercadoria e seus aspectos financeiros, e o público consumidor. E, quanto aos aspectos que tratam das relações entre música, mercado e mercadoria, o texto nos dá a entender certa dificuldade de afirmação do trabalho artístico e de seu reconhecimento financeiro.

<sup>166</sup> Na edição número dois de *Rolling Stone*, de 15 de fevereiro de 1972, é publicado o que Luiz Carlos Sá chama de “antientrevista”, mas de fato, o texto é composto por um diálogo entre os três, pontuado por algumas considerações de Sá, que escreve: “Daí esta antientrevista. Não é entrevista por que não foi uma transa de repórter para entrevista. A gente se sentou um dia e combinou: ‘Vamos acertar o que a gente quer da vida agora’ Sentou e falou: (...)” (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13).

Luiz Carlos Sá, no artigo “Rock rural: origens, estradas, destinos”, publicado na *Revista USP* em 2010, afirma que os três eram constantemente incentivados pelo produtor Mariozinho Rocha, da Odeon, e o crítico musical do *Jornal do Brasil*, Júlio Hungria, que “nos estimularam a abandonar todo e qualquer outro projeto que porventura tivéssemos em prol de uma dedicação exclusiva ao trio”. Na Odeon, gravadora pela qual os três já eram individualmente contratados, o trio contava ainda com o apoio do diretor artístico Milton Miranda, que garantiu autonomia à execução do projeto do álbum *Passado, Presente, Futuro*. Segundo Luiz Carlos Sá: “O disco foi um sucesso imediato de público e crítica, saudado unanimemente como algo de inovador mesmo dentro do efervescente cenário musical do início dos anos 70” (SÁ, 2010, p. 128-129).

O sucesso de público e crítica a que se reporta Sá no texto de 2010, difere de maneira latente das questões tratadas ao longo da “antientrevista” de 1972. No texto publicado em *Rolling Stone*, são abordadas questões sobre a manutenção econômica dos artistas através de seu novo projeto musical, agora em trio. Pergunta Luiz Carlos Sá: “Será que vai dar pra gente viver de música?”. Em seguida, a resposta de Gutemberg Guarabyra desencadeia uma série de questões:

É só usar a cabeça, fazer as coisas com calma. Ser profissional. Não adianta a gente negar o profissionalismo da coisa em troca de autodeterminação, quer dizer na medida em que você se propõe a gravar um disco, uma mercadoria vendável e consumível. Você está dentro do consumo mesmo. Aí você precisa estar de cabeça fria e usar o sistema antes de ser usado por ele (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13).

Nas palavras de Guarabyra, gravar um disco é produzir uma mercadoria vendável e consumível, e isso representa uma inserção no mercado de consumo; porém, a fala do artista não afirma que há uma adesão cega e completa ao mercado fonográfico, mas aponta o subterfúgio de “usar o sistema antes de ser usado por ele”, utilizando-se de uma forma contracultural de pensar a relação entre o artista, sua obra e o mercado.

Zé Rodrix responde positivamente em relação à gravadora, reafirmando a autonomia que o trio tinha em seu trabalho na Odeon: “Falou. E eu acho que o nosso caso é dos melhores. A gente está tendo toda liberdade para fazer o disco” (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13). Contudo, a questão do mercado fonográfico, da recusa da transformação da arte em mercadoria e das tendências

contraculturais, motivam outras posições e argumentos, como o que afirma Luiz Carlos Sá:

Tem muita gente aí carregando a cruz do underground. [...]. Na medida – como disse o Gute – que você quer sobreviver de música, ganhar dinheiro com música, você já não pode dizer que está lutando contra a “sociedade de consumo” ou coisa que valha (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13).

Aqui, a tônica é a necessidade de comercialização da arte, em que a produção musical se desdobra em um produto feito para a fruição e consumo social, e a sua venda alimenta o processo, fornecendo meios para a subsistência do artista, que precisa comercializar o seu trabalho. Na fala, está explícito o desejo de vender, e o objetivo dos artistas do trio, expressos por Luiz Carlos Sá é produzir uma música de acesso massivo; não há receio em abordar oposições entre “underground” e “comercial”.

Essas questões da produção musical e a sua mercantilização estão também presentes na recepção positiva do álbum, *Passado, Presente, Futuro* pelo jornalista Ibanez Filho, que recebe muito bem a ideia de um disco com um apelo comercial. Podemos até captar que o articulista leu a “antientrevista” com o trio, e concorda com eles quanto à necessidade de os artistas produzirem uma música de apelo comercial.

Sobre as influências brasileiras que ajudaram a caracterizar o rock rural, Luiz Carlos Sá afirma que:

Na realidade o que fizemos de mais acertado foi justamente mirar na demolição de certos preconceitos arraigados naquele público jovem-classe-média-universitária que nos acolheu de princípio: enquanto Rodrix ressuscitava o então desprezado acordeão e partia também para a execução de instrumentos vistos como “exóticos”, como cravo, celesta, harpsicórdio, etc., eu eletrificava e experimentava diferentes afinações na viola caipira de dez cordas, antes esnobada como instrumento menor, enquanto Guarabyra resgatava os sons das barrancas do São Francisco, largamente ignorados por um país que – ancorado no eixo Rio-São Paulo – não conhecia o Brasil real. Dessa mistura de três cabeças de formação e direções aparentemente divergentes foi que surgiu o que se pode chamar de rock rural (SÁ, 2010, p. 128).

Essa questão revelada por Luiz Carlos Sá é observada por Ibanez Filho em seu texto publicado em *Rolling Stone*, que nota a influência de uma “música rural”, que está presente no álbum, unida a elementos mundializados.

Finalmente deve-se notar a influência da música rural, tanto na melodia como nas letras, que não se apresentam em verde-amarelismo mas como um novo elemento, que vem se unir a conceitos de música pop, nacional e estrangeira, definindo as características desses compositores (FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972 p. 33).

Os comentários sobre a presença do que o autor chamou da “música rural”, tanto “na melodia como nas letras”, estão relacionados a toda a atmosfera acústica explorada pelo trio ao longo do álbum, em que os violões e violas vão se destacar. Esta influência da música rural não se desdobra em apelos de “verde-amarelismo”, mas sim cria um “novo elemento” para o autor. Essa questão é importante, pois Ibanez Filho valoriza as junções de “conceitos de pop” em um amálgama transnacional, e capta tanto a influência estrangeira como a expressão musical brasileira; esse “novo elemento” define positivamente, na opinião de Ibanez Filho, as criações musicais presentes em *Passado, Presente, Futuro*.

Na *Rolling Stone* número 13, de julho de 1972, no artigo “Hoje é dia de rock rural”, Luiza Lobo<sup>167</sup> vai caracterizar a produção musical de Sá, Rodrix & Guarabyra na mesma linha proposta por Ibanez Filho. Na crônica de Ibanez existia uma preocupação em definir a música do trio a partir de uma influência do “som rural”; em sua crônica, Luiza Lobo continua na mesma linha, afirmando que “eles tocam (...) o tal som rural, caipira, folclórico, regional, sertanejo, não no estilo mais pro latino-americano e pan-americanista do Rui Mauriti, mas alguma coisa assim como o baião, ‘tudo o que for de São Paulo pra cima’. E que for misturado com o rock. (...)” (LOBO, RS 13 - Rio, 18 de julho de 1972, p.04).

A rotulação “som rural”, utilizada pela jornalista, também procura desdobrar a expressão “verde-amarelismo” utilizada por Ibanez Filho, dando uma dimensão mais ampla para o termo, indicando que as referências da banda transitam pelo interior do Brasil e se revelam uma mistura de gêneros regionais – no dizer da jornalista, “caipira, folclórico, regional, sertanejo”, e localizados espacialmente em direção ao norte do país, na fala dos membros do trio “de São Paulo pra cima” – misturados ao rock. O rock é tratado como um elemento-chave que vai ser misturado às outras referências brasileiras do trio. E, segundo a jornalista:

---

<sup>167</sup> Acreditamos que se trata de um pseudônimo de Ana Maria Bahiana.

O rock que eles ouviam todo sábado e despertou para este som e harmonia. E definem: “O rock é o baião de Luiz Gonzaga, só que num compasso binário (um, dois, é igualzinho ao baião, só que vai sempre reto, sem sincopar)” (LOBO, RS 13 - Rio, 18 de julho de 1972, p.04).

A passagem mostra como essas referências misturadas influenciam a produção do trio, e salienta que suas criações musicais são produzidas a partir de misturas, e ao assumir e difundir esta postura que propicia interação entre gêneros musicais fundidos ao rock, assim existe a valorização dessa aproximação, marcante para o período e importante para a revista.

Assim, naquele momento, a colunista identifica o rock como uma influência importante na formação musical do grupo, que, segundo Zé Rodrix: “Parece um trio de caipiras que ouviu rock a vida inteira” (SÁ, RS 02 – Rio, 15 de fevereiro de 1972, p.13).

Ibanez Filho, quando trata de *Passado, Presente, Futuro*, de Sá, Rodrix & Guarabyra, valoriza as influências internacionais, embora faça menção ao desgaste em relação às fórmulas dos Beatles em *Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band*, presentes na atmosfera do álbum. E, ainda, aponta positivamente para a influência do *folk rock* norte-americano:

Os arranjos de Rodrix foram cuidadosos e inteligentes apesar de muitas vezes criarem um som Sergeant Pepper’s (1967), um pouco desgastado, e, em outros momentos, lembrarem Crosby, Still and Nash. Mas, de qualquer forma deve-se levar em conta que o disco não pretende ser definitivo, mas um começo de alguma coisa, como é sugerido pelo próprio título do LP (FILHO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972 p. 33).

Luiz Carlos Sá, reconstruindo aspectos da gravação de *Passado, Presente, Futuro*, afirma que foi Zé Rodrix que se encarregou dos arranjos de orquestra do disco, e que o trio convidou para a gravação do álbum “nossos jovens amigos músicos da noite carioca: Pedrinho Poeta, Nelson Ângelo, Fernando Leporace, Sérgio Magrão, Luiz Moreno” (SÁ, 2010, p. 128). E, em relação às referências musicais:

Enquanto isso, eu e Rodrix partíamos da “Casa no Campo”, influenciados pelos novos ventos musicais que nos eram trazidos por James Taylor, Leon Russell, Carole King, Eagles, Beatles e muitos outros oriundos do folk e country rock e fazíamos o que era mais ou menos permitido para fugir daquilo que estava ali [...]. O nome artístico – feito de sobrenomes – veio por inspiração da nossa principal influência exterior, o trio Crosby, Stills & Nash: nascia assim Sá, Rodrix & Guarabyra (SÁ, 2010, P. 128).

Devemos observar que existem diferentes apropriações e utilizações do rock. O rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra utiliza-se de referências do *folk rock*

norte-americano no álbum *Passado, Presente e Futuro*. Na música do trio está presente a acústica de violões e violas e, em suas letras, podemos localizar influências da contracultura, com a utilização de temas que remetem ao próprio rock e à estrada.

Quando comparamos as opiniões de Ibanez Filho nas duas crônicas publicadas em *Rolling Stone*, observamos que o autor dá tratamentos diferentes ao *Clube da Esquina* e *Passado, Presente, Futuro*. Nos dois álbuns, as questões das referências – nacionais ou internacionais – são tratadas de maneiras distintas. A utilização de referências musicais diversas – um aspecto marcante do período, englobando questões como a assimilação do rock, o uso da tradição musical brasileira, a modernização da música brasileira através do projeto Tropicalista – não estão presentes de maneira ampla nos dois textos.

Tal aspecto evidencia uma crítica pouco criteriosa e mais sujeita às impressões e simpatias pessoais dos autores; enquanto Milton Nascimento e o álbum *Clube da Esquina* eram identificados em relação à produção brasileira, os argumentos positivos de Ibanez Filho sobre o álbum *Passado, Presente, Futuro* procuravam identificar o disco dentro de uma linguagem pop, e por tabela, também do rock. Para Sá, Rodrix & Guarabyra, a linguagem pop-comercial tem uma boa recepção de Ibanez Filho, e a música do trio de rock rural assimila influências estrangeiras, mas resguarda uma comunicação com a música brasileira. Já o *Clube da Esquina* é visto como pretensioso em produzir uma “eruditização” do popular através de arranjos complexos, e passa despercebido o seu diálogo com o rock.

Por outro lado, os textos de Luiz Carlos Maciel sobre Gal Costa e o de Ibanez Filho sobre o *Clube da Esquina* apresentam alguns critérios similares, como o elogio da simplicidade e da experiência instantânea, e a valorização do popular e a tradição cultural brasileira revisitados pela experiência tropicalista de não “folclorização”, mas sim de inserção no âmbito da modernidade. Gal Costa é vista como expressão de simplicidade e espontaneidade, denotando um amadurecimento em sua trajetória artística, e que acaba por produzir em sua obra os efeitos almejados pela crítica. Muito diferente de Milton Nascimento, que é descrito pelo autor como um artista ligado à erudição, programado e produzido sob um projeto

que não se concretiza, e que está totalmente marcado por uma pretensão na forma de se produzir música.

### 3.4 Circuito e Profissionalização

Ao tratarmos do circuito musical<sup>168</sup> do rock produzido no Rio de Janeiro, podemos acompanhar uma dimensão da circulação da produção musical, mapeando a movimentação em torno do rock. A atuação das bandas ficava muitas vezes circunscrita ao circuito musical de apresentações ao vivo, em clubes e teatros, e as primeiras apresentações coletivas ao ar livre podem ser notadas.

As páginas de *Rolling Stone* tratam da dimensão da circulação e circuito dessas bandas, e também servem como espaço para articulação de indivíduos e bandas, configurando-se como um canal importante para a promoção desses eventos. Devemos chamar a atenção para o fato de que a própria revista, em sua atividade, atua como divulgadora e legitimadora desses eventos. Assim, podemos identificar a *Rolling Stone* como participante ativa na constituição dessa cena musical.

As formas de circulação dessa produção musical indicam determinados hábitos e formas sociais de escuta do rock, como as apresentações em teatros, bailes e concertos musicais coletivos. Assim, podemos identificar que, a partir de 1971, alguns eventos serão importantes para engatilhar uma movimentação mais volumosa de bandas e artistas no Rio de Janeiro.

Nélio Rodrigues, em seu livro *Histórias secretas do rock brasileiro*, ao analisar o período, aponta que repetir todo o universo libertário e musical dos festivais de Woodstock e da Ilha de Wright “tornou-se uma obsessão no Brasil. Todo mundo queria fazer ou ter o seu festival de rock ao ar livre”. Os primeiros eventos do tipo no Brasil foram o *Festival de Guarapari*<sup>169</sup>, no Espírito Santo, e o *Concerto Pirata*, realizado no Rio de Janeiro (RODRIGUES, 2014, p. 213).

---

<sup>168</sup> Marcos Napolitano, ao tratar de circulação da produção musical, evidencia que esta instância de análise procura identificar os meios privilegiados de escuta de uma canção, de um gênero, de um artista ou movimento musical: “Essa instância é complexa e entrecruzada e costuma caracterizar um determinado hábito musical ou uma forma social e histórica da escuta” (2002, p. 101).

<sup>169</sup> O *Festival de Guarapari*, no Espírito Santo, foi realizado entre os dias 12 e 14 de fevereiro de 1971, em Três Praias. Entre os artistas que efetivamente tocaram, podemos enumerar Soma, Os Enigmas, Luiz Gonzaga, Taiguara, Evinha, Tony Tornado, A Bolha. Havendo muita improvisação,

Sobre o Festival de Guarapari, o cantor e compositor Erasmo Carlos, no livro *Minha Fama de Mau*, recuperando suas memórias, afirma que a notícia de um evento no Brasil nos moldes dos festivais internacionais “agitou o meio artístico, sedento de reuniões desse tipo, que se tornavam cada vez mais comuns nos Estados Unidos e na Europa. Seria o Woodstock brasileiro, era o que se dizia”. Porém, as limitações infraestruturais, de Guarapari e da própria produção do festival, acabaram comprometendo o evento; não havia telefone e nem agência dos Correios para que os jornalistas se comunicassem com os seus veículos (2009, p. 213).

Erasmo Carlos escreve: “chegamos a Guarapari e nos deparamos com o caos. Gente de todos os lugares lotando os hotéis e acampando onde desse. Mochileiros, andarilhos, estudantes e turistas disputavam palmo a palmo as ruas, as praças e praias da pequena cidade (...)” Logo começaram a chegar às más notícias<sup>170</sup>. Milton Nascimento e Wilson Simonal não iriam mais se apresentar. E, pior, os produtores não conseguiram vender todas as cotas de patrocínio, e também não tinham um equipamento de som (2009, p. 212).

Os dois primeiros festivais de música realizados no Brasil, nos moldes de Woodstock, contabilizaram fracassos e prejuízos, porém podem ser computados como marcos importantes, por lançarem as bases para uma atividade mais regular das bandas de rock, e servirem como tentativas de profissionalização destes eventos no país. Assim, tanto o *Festival de Guarapari* como o *Concerto Pirata* podem ser entendidos como momentos que lançaram luz sobre o rock produzido por aqui. Depois desses eventos iniciais, existirá uma movimentação que ganhará volume com o próprio desenvolvimento da cena musical e com a atividade colaborativa de *Rolling Stone*.

Esse volume de eventos pode ser percebido quando identificamos novos espaços musicais que foram emblemáticos para a constituição da cena musical da cidade do Rio de Janeiro no início da década de setenta, como, por exemplo, teatros

---

“primou pela desorganização. Além de faltar dinheiro”, Gal Costa, por exemplo, não saiu do hotel para a sua apresentação por falta de pagamento (RODRIGUES, 2014, p. 215).

<sup>170</sup> Erasmo Carlos afirma que os produtores também lhe chamaram para tocar, e como ele estava sem banda naquele momento, chamou o grupo Beat Boy, que acompanhou Caetano Veloso em “Alegria, Alegria” no Festival da Record em 1967. Ensaiaram e se prepararam para a apresentação, porém a produção do festival não providenciou as passagens aéreas para os membros do conjunto em São Paulo, e a banda não viajou. “Era o fim, eu não teria banda para me apresentar. (...). Triste com a notícia e sem poder fazer nada, resolvi incrementar o lazer da praia” (2009, p. 213).

que abrem as portas a bandas de rock para temporadas no Rio de Janeiro, como o recém-inaugurado teatro Tereza Raquel, o teatro Ipanema, o teatro da Lagoa, o teatro Opinião, além do Cachimbo da Paz – a Toca do Rock, casa noturna especializada em rock inaugurada no final de 1972.

O jornalista e produtor musical Nelson Motta, em suas memórias, o livro *Noites Tropicais*, afirma que o “verão de 1972 foi o apogeu da desbunde brasileiro”, e, em recusa à adesão ao regime militar e a luta armada, parte da juventude brasileira optou pela aproximação da contracultura em busca de alternativas e outros modos de vida<sup>171</sup>. E em relação à música, as expectativas dessa juventude eram de um espetáculo musical que proporcionasse um encontro de tribos e um espaço de celebração da liberdade (MOTTA, 2000, p. 249), segundo Motta:

Desde Woodstock os jovens brasileiros passaram a ter um sonho obsessivo: seu próprio Woodstock, a fantasia de uma república independente de música e liberdade, a céu aberto, sem polícia e sem ladrões, sem pais e professores, em total harmonia e comunhão, todo mundo doidão. No Brasil da ditadura era impensável. Mas por isso mesmo era um de nossos sonhos mais queridos e constantes. Para a paranoia militar, juntar algumas dezenas de pessoas, principalmente jovens, em qualquer lugar e a qualquer pretexto era uma abertura à subversão/oportunidade de contestação/tentativa de conspiração (MOTTA, 2000, p. 234).

No final de 1971, Motta decide fazer um evento ao ar livre, similar aos grandes festivais de rock no exterior e que chegavam ao público brasileiro por meio de filmes e discos, e “depois de enfrentar uma via-crucis burocrática”, juntamente com Carlos Alberto Sion, produziram o *Concerto Pirata* no Estádio de Remo da Lagoa no Rio de Janeiro<sup>172</sup>. Segundo o autor, o evento reuniu cerca de “800 jovens numa noite de sábado para ouvir e dançar rock com bandas novas”. O empreendimento foi realizado pela Aquarius Produções Artísticas, firma criada para produzir jingles, shows e eventos musicais, e que tinha como sócios o próprio Motta, André Midani, e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle (MOTTA, 2000, p. 234).

---

<sup>171</sup> Na visão do autor, parcela desses jovens “caíram de boca no ácido e na maconha”, viviam em comunidades, faziam “música e artesanato, comiam macrobiótica e tentavam abolir o dinheiro, o casamento, a família, o Congresso, as forças armadas, a polícia e os bandidos, tudo de uma vez só e numa boa” (MOTTA, 2000, p. 249).

<sup>172</sup> Nelson Motta afirma que, para a realização de um evento musical ao ar livre, na ditadura, eram necessárias diversas “exigências burocráticas”, desde licenças e alvarás de diferentes esferas como: Estado, Município, Polícia, Bombeiros e Censura Federal. Esta última só autorizava o evento “depois de checar uma relação individual de todos os músicos que se apresentariam, com todos os seus documentos, todas as letras completas de todas as músicas que seriam apresentadas com as respectivas liberações” (MOTTA, 2000, p. 234).

Foi lindo: o palco iluminado parecia uma grande nave espacial brilhando na noite carioca, com a deslumbrante paisagem da Lagoa ao fundo. Esperávamos muito mais gente, muita gente não pagou a entrada, o aluguel dos equipamentos de som e iluminação eram caríssimos, não tínhamos qualquer patrocínio e comemoramos a vitória contabilizando um baita prejuízo. Mas pelo menos vivemos a fugaz sensação de liberdade, por algumas horas nos sentimos perto dos jovens do mundo (MOTTA, 2000, p. 234).

Na contramão do descrito por Nelson Motta, o artigo “Bons Piratas, Bons Negócios” de Claudio Lysias, publicado no terceiro número de *Rolling Stone*, faz um balanço bem diferente do *Concerto Pirata*, sem as nuances positivas com que Nelson Motta reconstrói o evento em *Noites Tropicais*. Na versão apresentada por Lysias nas páginas da revista, existe a identificação do concerto com uma oportunidade comercial. Também sinaliza o texto a movimentação de promoção de uma segunda edição do festival, a ser realizado no Parque da Cidade, no Rio de Janeiro<sup>173</sup>.

O evento era uma criação da produtora Aquarius, e tinha – conforme o texto – parcerias com a Gianini (fábrica brasileira de guitarras e amplificadores, que cederia a aparelhagem de som) e a gravadora Philips (que forneceria uma iluminação de palco para os shows). Segundo Lysias, o *Concerto Pirata* deu prejuízos aos seus produtores, porém rendeu experiência para o próximo evento; mas o “pior foram os grilos do som, entre as estreias que iam pintando no Estádio de Remo da Lagoa” (LYSIAS, RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p. 11).

Mesmo com uma produção profissional, envolvendo uma empresa especializada, o *Concerto Pirata* não se confirmou lucrativo, e repercutiu de maneira negativa nas páginas de *Rolling Stone*, que tratou o evento como uma oportunidade de negócio, em que as vantagens unilaterais dos produtores pareciam vir em primeiro lugar.

No artigo, Lysias dá voz às declarações de Nelson Motta, que afirma: “As nossas transas são fruto de uma série de tentativas que todo mundo começou a fazer sem nenhuma organização. A gente tá a fim é de fazer um negócio sincero (...)” (LYSIAS, RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p. 11).

Este argumento é prontamente rebatido no texto por Lysias, que escreve: “Negócio: também, mas muito diferente, a preocupação do som, os grilos, mas a

---

<sup>173</sup> Por algum motivo não esclarecido na revista ou em outra fonte, esta segunda edição do *Concerto Pirata* acabou não ocorrendo.

lição como experiência”. O artigo ainda informa que os eventos eram utilizados para promover artistas contratados da Aquarius. E anuncia as atrações para o próximo *Concerto Pirata*, Tim Maia; Sá, Rodrix & Guarabyra; A Bolha; e a estreia da banda Albatroz, composta por jovens de 15, 16 e 17 anos de idade (LYSIAS, RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p. 11).

Tá legal, Nelsinho: som de boa qualidade, é sempre legal, em qualquer lugar, qualquer jogada. A Bolha, a garotada nova, é sempre legal. Sem essa de pirataria, mas como o nome no caso é o que interessa menos, tudo legal. O bom pirata não berra e faz negócio. NEGÓCIO, sim, um negócio legal, mas negócio. Não é transa de pirata, isso é que não. A transa do pirata é outra (vamos por debaixo das ruas?). Nelsinho Motta, o bom pirata faz um negócio legal: som de boa qualidade, ao AR LIVRE. Vai ter Kolynos ou Coca-Cola na transa, ah, isso vai. E promoção na TV-Globo (chamadas fantásticas, anúncios incríveis). Autorização e alvarás, é claro. E som de boa qualidade, razoável qualidade, qualquer som, gente nova. Isso é sempre legal, mas a pirataria – conforme se sabe – fica fora da jogada. Tá legal, Nelsinho (LYSIAS, RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p. 11).

No último parágrafo do seu artigo, Claudio Lysias ironiza a presença das empresas patrocinadoras e da televisão, que são tratadas como certas no *Concerto Pirata*. O autor também expressa reprovação e descontentamento, tratando essas empresas como corpos estranhos ao ambiente de um concerto de rock, que deveria estar livre de influência do mercado e do consumo na visão do jornalista. A crítica do autor é produzida com o argumento de que o festival realizado pela Aquarius transforma os shows em um evento promocional, e por tabela comercial, criando um balcão de negócios.

Observamos que o colaborador da revista *Rolling Stone* tem evidentes restrições à atuação da Aquarius, e isto pode ser justificado pelas diferentes expectativas em relação ao show. Para o autor, o *Concerto Pirata*<sup>174</sup> não pode ser chamado de rock e nem de *underground*, e sim um evento comercial, com a transformação do rock em mercadoria. O discurso presente na matéria escrita por Lysias evidencia tensões e polarizações, e mostra oposições à apropriação econômica do *underground* e do rock. De maneira bem diferente, os eventos musicais realizados pelos próprios artistas são bem vistos, divulgados e bem apreciados por *Rolling Stone*.

---

<sup>174</sup> Segundo Nelson Motta, o nome do evento foi escolhido porque “não poderíamos chamar de concerto de rock, nem de concerto underground. Chamamos Pirata nessa transação de pirata, de roubar o público” (LYSIAS, RS 03 – Rio, 29 de fevereiro de 1972, p. 11).

Entre eles, podemos destacar os concertos que ocorreram no MAM, o evento *O Dia da Criação* em Duque de Caxias, e a *Feira Livre de Som* em Uberlândia, que movimentaram a cena musical identificada com o rock do Rio de Janeiro e reverberaram positivamente na revista. Estes shows foram criados com o intuito de abrir alternativas e garantir espaços para circulação da produção musical da cena musical do Rio de Janeiro, que, até então, estavam marcados pelas atividades das bandas de rock em bailes no subúrbio.

Em abril de 1972, é publicada em *Rolling Stone* a matéria “Rock à brasileira”<sup>175</sup>, que trata de algumas dessas questões, e revela um diálogo entre Carlos Alberto Sion e Paulo Machado. O assunto é a movimentação musical em torno do rock e as bandas do gênero no Rio de Janeiro. A matéria faz uma leitura muito próxima do cotidiano de trabalho das bandas na cena musical carioca, ainda muito amadora, incipiente e tecnicamente despreparada para a realização de grandes espetáculos ao ar livre.

O primeiro show coletivo que reuniu os grupos da cena do rock do Rio de Janeiro teve como objetivo a arrecadação de fundos para o Instituto Villa-Lobos, conservatório musical da cidade. Alguns dos instrumentistas participantes dos conjuntos de rock eram alunos do conservatório, como, por exemplo, membros dos grupos Fenda, A Bolha e Sociedade Anônima. O concerto contou ainda com a adesão das bandas O Terço e Módulo 1000, e acabou por render bons resultados<sup>176</sup>: “Daí pra frente o negócio cresceu paca e foi necessário arranjar um lugar que acomodasse o público que ia se formando e aumentando. O auditório mais porreta que pintou foi no MAM com aquela paisagem, aquela ambiência muito própria” (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

A *Rolling Stone* número 4 já trazia comentários sobre esta movimentação, informando com texto de Ronaldo Tapajós que o “Museu de Arte Moderna vivia um clima festivo de efervescência criativa (...) e happenings realizados por artistas plásticos contanto com a colaboração de vários conjuntos ligados”. Os grupos

---

<sup>175</sup> “Rock à brasileira” segue a linha de uma entrevista, mas funcionando quase como uma conversa entre o produtor Carlos Alberto Sion, colaborador de *Rolling Stone*, e Paulo Machado, integrante da banda Sociedade Anônima.

<sup>176</sup> Segundo Nélío Rodrigues, o primeiro show realizado por Sion foi exatamente o concerto para arrecadar fundos para o Instituto Villa-Lobos. Foram realizados dois dias de apresentações, 2 e 9 de maio de 1971, nos auditórios do antigo prédio da UNE na praia do Flamengo, local em que o conservatório estava instalado naquele momento (RODRIGUES, 2014, p. 272).

“ligados” eram exatamente os identificados com o rock, A Bolha, Módulo 1000 e o trio Paulo, Cláudio e Maurício. As apresentações funcionavam como parte de um *happening*<sup>177</sup> e também procuravam um diálogo com as artes plásticas, porém “pouco a pouco a música foi absorvendo tudo, os pretextos abandonados. Ficaram os concertos e a turma do som” (TAPAJÓS, RS 04 – Rio, 21 de março de 1972 p. 7).

Segundo Paulo Machado, esses eventos chegaram a reunir até três mil pessoas nos auditórios do MAM, porém com a mudança da diretoria, as apresentações musicais cessariam e nas palavras de Carlos Alberto Sion, “como alegria de pop dura pouco mudaram a diretoria e cortaram a onda”, e acerca da forma como os eventos eram viabilizados, o produtor aponta que o “método de trabalho no MAM era de regime de cooperativa. Do quinhão de nota que nos cabia, cada grupo recebia um percentual combinado anteriormente” (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

Sobre a maneira como os eventos eram viabilizados, o produtor Carlos Alberto Sion afirma que a organização dos eventos envolvia os integrantes das bandas e o produtor, e funcionava em sistema de cooperação e divisão de tarefas, denotando um esquema de profissionalização ainda insipiente. Os lucros eram divididos – conforme combinação prévia – entre os grupos que participavam da atração. Com essa estrutura de funcionamento, ocorreram apresentações musicais de, entre outros, O Terço; A Bolha; Sociedade Anônima; Módulo 1000; Sá, Rodrix & Guarabyra; Milton Nascimento e Som Imaginário; Paulo, Cláudio e Maurício. Porém, as condições técnicas e de acomodação não eram as melhores, e o público ainda precisaria se acostumar (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

E segundo Sion:

Acontece que a moçada ia numa de encontrar os grandes concertos que acontecem lá fora e que eles começaram a conhecer por intermédio de filmes e revistas. Mas o negócio era outro: o lugar não era muito grande, não havia conforto como eles queriam (bundinhas no chão, malandro) e as condições técnicas em termos de som exigiam uma atenção que eles não estavam preparados para dar (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

---

<sup>177</sup> Segundo Tapajós, as apresentações estavam calcadas no “sucesso de Orgramaurbana de Flamarion e Oiticica, um grande happening ocorrido no Museu, quando Naná deu um show de talento, utilizando latas de gasolina, e do qual Naná emergiu como músico respeitado” (TAPAJÓS, RS 04 – Rio, 21 de março de 1972 p. 7).

Sion reconhece as limitações dos eventos e aponta as fragilidades, que acabam por fazer parte da rotina das apresentações musicais. Mas, com o desenvolvimento dessas atividades e sua paulatina aceitação por parte do público, ocorre um acúmulo de experiência e trabalho, levando a uma maior frequência nos eventos e melhora na organização, o que dará maior expressão aos grupos ligados a cena de rock do Rio de Janeiro.

Porém, até então, as apresentações em teatros e espaços alternativos não se constituíam frequentes, e os bailes em clubes eram uma maneira encontrada para garantir dinheiro, constituindo-se, muitas vezes, como o verdadeiro ganha-pão de algumas das bandas de rock. O grupo A Bolha, é um exemplo sintomático dessa situação, e no artigo “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, de Lemos e Lysias, o assunto é abordado. E, em caixa alta, podemos ler estampado na *Rolling Stone* número um:

As guitarras elétricas chegaram ao país tropical. O começo é sempre difícil. A história de The Bubble que viraram A Bolha. Som pesado: Stones, Cream, Hendrix, etc. Com Caetano e Gil na Ilha The Wright. Hoje a noite, baile com A Bolha, o melhor conjunto instrumental do VI Festival da Canção (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Desde o primeiro número da revista existe uma leitura pessimista em relação à cena rock no Rio de Janeiro. No artigo “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, Fernando Lemos e Cláudio Lysias afirmam:

Rock por aqui sempre foi BARRA PESADA. Os pais eram contra, os clubes eram contra, os empresários ditavam as regras, cerceavam a moçada. Os conjuntos não podiam fazer os sons deles, era só o que os empresários queriam. Lugar pra tocar mais solto, só no Boliche 300 (Leblon), em 65/66, no Monte Líbano em 67/68, nos colégios da Zona Sul e alguns teatros em 69/70. Em 1971 pintou mais alguma coisa (Teatro Ipanema, Teatro Teresa Raquel, Guarapari, Concertos), mas ainda é pouco. BARRA PESADA. (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

Esta passagem expressa uma carga pessimista em torno da cena musical do rock no Rio de Janeiro. Lemos e Lysias afirmam que o rock “sempre foi BARRA PESADA”, denotando descrédito e desaprovação ao gênero que geram dificuldade para o seu desenvolvimento em um ambiente repressor e que predomina o conservadorismo. Em seguida elencam, como objeções, oposições gerais contra os grupos musicais que pretendiam se dedicar ao rock. E cabe destaque às categorizações negativas quanto ao trabalho dos empresários pelo “cerceamento”

das atividades de criação artística das bandas e o direcionamento das atividades das bandas para os bailes como forma de sobrevivência.

Essa descrição negativa em relação aos empresários, e as relações econômicas que mantinham os grupos, direcionando as carreiras de seus contratados para bailes, também são comentadas pelo produtor Carlos Alberto Sion, que os qualifica como “trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza”. Segundo o produtor, esses “empresários – que não eram empresários e sim camelôs – só queriam saber de grupos que cantassem no mais puro inglês dos sucessinhos do hit parede” (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20). E emenda:

Os grupos que se vendiam a esse preço eram roubados descaradamente. Por exemplo: Nas festas em subúrbios que eram as que rendiam mais (chegando de seis a dez milhões a média para o promotor) os conjuntos ficavam sempre com a menor parcela da grana. Grupos que eram atração principal ganhavam Cr\$ 800,00 por espetáculo, quando devia ser o contrário. O mercador aí valia mais que a mercadoria e isso malandro é o maior absurdo que pode existir. A partir disso é que os grupos foram se dissolvendo por que as vezes gastava mais para tocar do que ganhavam. Válvulas, meu irmão tá custando uma nota (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

A perspectiva negativa em relação aos empresários desdobra-se na atividade dos grupos de rock, direcionados para atividades nos bailes, que até então eram as mais assíduas e lucrativas, embora sujeitas às bandas às condições impostas pelos empresários, e também às limitações em relação ao repertório.

Assim, podemos notar que, com a movimentação que se inicia a partir de 1971, é que surgirá para as bandas um leque maior de opções de atuação, circulação e de divulgação de seu trabalho, em uma ampliação importante do circuito musical. Ainda que o desprestígio social, cultural e da indústria fonográfica permaneça, existe um volume maior da atividade das bandas e a criação de espaços em que os grupos podem apresentar o trabalho desenvolvido de maneira mais adequada.

Em relação aos bailes, os colaboradores de *Rolling Stone*, Lemos e Lysias, tecem várias críticas, apontando como problemas a insegurança física e financeira das bandas, a desaprovação do público em relação às criações musicais próprias e o rock cantado em português. A Bolha toca em bailes em diversas localizações no Rio de Janeiro, como os clubes Cascadura, Monte Líbano, “de Botafogo a Vaz Lobo” animando as noites dos finais de semana: “Bailes da pesada,

barra pesada. Mas as prestações em dia” (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

CASCADURA TENIS CLUBE, SÁBADO 20 DE NOVEMBRO. Pra começar, não há nenhuma quadra de tênis por perto. [...]. O clube, um galpão grande – ginásio e salão de baile –, uma casa verde e rosa – sede social e administração – e um bar comprido com muita cerveja e batida de limão. Era dia de festa, e festa com o som de A Bolha, “o melhor conjunto musical do Festival Internacional da Canção” (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 14).

No texto, Fernando Lemos e Cláudio Lysias afirmam que os membros do grupo montaram a aparelhagem de som durante a tarde. Logo na chegada ao baile no Cascadura Tênis Clube, um empecilho gera uma confusão, e a namorada de um dos membros da banda é obrigada a pagar ingresso pois, para a diretoria do clube, a entrada dela não estava no contrato (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 14).

Aí veio A Bolha: o baile começou. Primeiro timidamente – homens dançando com homens, mulheres com mulheres, cada grupo de um lado do enorme salão. [...] O baile pegou fogo: o salão cheio de pares dançando. DANÇANDO. O conjunto tocando forte, música deles meio perdidas no meio dos rocks bons de dançar. [...]. Bom de dançar e bom de ouvir. A Bolha é um bom conjunto de rock. Nos bailes é difícil ouvir o verdadeiro som d’A Bolha, mas já dá pra sentir. Em Cascadura, um grupo de pessoas ficou em volta do conjunto parado o tempo todo. Curtindo um som. Uma curiosidade de quem está sendo apanhado de surpresa, não de quem está ouvindo pela primeira vez. Viva a curiosidade! (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 14).

O texto deixa transparecer diversos preconceitos que vão além dos bailes, mas relacionados com a classe social do público que os frequenta, ironizando e caricaturando o ambiente e o comportamento dos seus frequentadores.

Nas descrições dos autores, a banda é bem vista e elogiada, e A Bolha é considerada, por Lemos e Lysias, uma boa banda de rock. No texto, os jornalistas também lançam olhares sobre o comportamento do público, que é caracterizado como curioso, mas que fundamentalmente está ali para se divertir e dançar.

Ao longo do texto, os colunistas fazem uma interessante oposição entre o baile e o show, entendidos como espaços de apresentações musicais muito distintos entre si, exatamente por demandarem do grupo repertórios e comportamentos diferentes. Nos bailes, existe a necessidade protocolar de apresentar a faixa de sucesso dos grupos do rock internacional. Nos shows existe a possibilidade de

serem apresentadas de forma mais direta as músicas da banda, a produção artística do conjunto. Os autores apontam:

Show, para eles já é outra jogada: tocam o que querem, o público é ligado, acompanha A Bolha há muito tempo. Mas um show bom custa a pintar: no finzinho do ano passado até que deu pé, numa noite de música pop no Teatrão Tereza Raquel (um lugar legal, que tem que continuar legal) (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 14).

Esse último comentário valoriza as últimas apresentações da banda, citando positivamente o Teatro Tereza Raquel. Podemos identificar ainda que o grupo é também um dos mais ativos no circuito, tendo participado do *Festival de Guarapari* no Espírito Santo e também da abertura do *Concerto Pirata* da Aquarius. Porém, os eventos são muito distintos, e o texto aponta uma medida para observarmos as disparidades entre baile e show, e entre os seus respectivos públicos e repertórios. No artigo publicado em *Rolling Stone*, como em uma entrevista, os autores dão voz aos comentários dos membros de A Bolha, que afirmam que o público dos bailes:

[...] não entendia nada. Queriam ver a gente tocando Hendrix, Rolling Stones, qualquer coisa, menos músicas nossas. Queria dançar, tirar sarro. O que salvou foram alguns shows: no Zacharias, no teatro Ipanema. Mas em baile, fracasso. Tínhamos 20 músicas nossas, letra e música nossas. Mas não estavam bem ensaiadas. Hoje nós estamos tocando direito essas músicas, mas naquele tempo não tava legal (LEMOS, LYSIAS, RS 01 – Rio, 01 de fevereiro de 1972, p. 15).

O texto expõe a situação da banda e seus projetos, sinalizando as dificuldades de afirmação de um trabalho artístico próprio e autoral neste momento, sobretudo dependendo de bailes. Nas entrelinhas do texto, aparece um quadro desfavorável para A Bolha – e, por extensão, aos grupos de rock – na produção de um trabalho artístico autoral, esbarrando nas atividades dos bailes e nas dificuldades de aceitação de um repertório novo por parte do público. Esse aspecto vai entrecortar todo o artigo de Lemos e Lysias, e ganhar relevo em *Rolling Stone*, caracterizando o circuito musical das bandas de rock e o seu público.

Essa questão – dos bailes e seu público – também é tratada no texto “Módulo 1000 nas Bocas”, de Carlos Ferreira, publicado no quinto número de *Rolling Stone*. Porém, os membros do grupo possuem uma visão diferente, embora em sincronia com alguns aspectos observados pelos músicos de A Bolha e pelos colaboradores Lemos e Lysias. No artigo, que flui à maneira de uma entrevista, os integrantes do Módulo 1000 afirmam:

Precisamos aceitar ainda contratos de bailes em clubes, não que tenhamos preconceito contra bailes, embora limite a criatividade do músico, mas a atitude do público que vai aos bailes é alienada e passiva, não se ligam no conjunto nem no som – apenas uma minoria – querem somente música para dançar (FERREIRA, RS – 5, Rio, 4 de abril de 1972, p. 17).

O comentário expõe a questão dos bailes de maneira sinuosa e cheia de nuances. Primeiro, os membros do Módulo 1000 dizem que precisam “aceitar ainda contratos de bailes”, nos levando a entender que assim que o grupo não precisasse mais deste tipo de apresentação, não faria mais bailes. Outro ponto é a afirmação de que os bailes são limitadores da “criatividade do músico”, se referindo às repetições de um repertório de músicas de sucesso com pouco espaço para as criações da banda.

Novamente em *Rolling Stone*, existe uma caracterização da atitude do público de baile como “alienada e passiva”, identificando as pessoas que frequentam este evento com a ideia de que eles estão no ali apenas para dançar e se divertir, independentemente da banda que esteja tocando. No texto, apenas uma pequena parte do público é identificada positivamente. Mas, segundo os componentes do Módulo 1000, a banda procura meios de cativar e chamar a atenção do público para o seu trabalho:

Procuramos provocar o público, fazê-lo mostrar seus anseios e aliviar tensões, fisicamente, dançando, sentindo, vivendo aquele momento. É necessária essa atitude em todos, mas é preciso um tratamento de choque sem “agredir por agredir” mas fazendo som ao lado das músicas dançantes (FERREIRA, RS – 5, Rio, 4 de abril de 1972, p. 17).

Na edição seguinte, em “Rock à brasileira”, algumas dessas questões sobre o público reverberam, e nos dão uma medida da forma como as bandas viam o público, e como o assunto é tratado nas páginas de *Rolling Stone*. Segundo o comentário de Paulo Machado:

Nós mesmos do Sociedade Anônima tivemos problemas com relação a isso. Desde o princípio e até o último show do Museu onde finalmente conseguimos atingir o público no nível que nos propúnhamos, havia uma barreira entre nós e eles. Nosso interesse em fazer rock não era restrito aos sons, maneiras e palavras bandeiras que faziam a moçada sacudir. A gente sabe que há toda uma mentalidade a ser recriada e é através do rock que isso vem se processando em todo mundo. [...]. Fazer com que o público assimile as novas ideias e conceitos e capte as coisas que estão flutuando por aí (SION, MACHADO, RS 06 - Rio, 18 de abril de 1972, p.20).

Mesmo referindo-se aos eventos realizados no Museu de Arte Moderna (MAM), em que o público era “ligado”, a questão da recepção do público toma

volume na revista, e transparece como um incômodo para os artistas. Machado salienta que uma das tarefas da banda é contribuir para que o público assimile as “novas ideias”, afirmando que naquele momento “há toda uma mentalidade a ser recriada” e que “é através do rock que isso vem se processando em todo mundo”. Na perspectiva que Paulo Machado defende, o rock é concebido para além de seu significado musical, atrelado a uma forma de comportamento. Mas também podemos ler nas entrelinhas que algumas dessas novas perspectivas musicais poderiam não agradar um público mais amplo; e, nesse sentido, para as bandas que não agradassem, restava ficar à mercê de um público reduzido, porém fiel.

Nos bailes, bandas como A Bolha e o Módulo 1000 utilizam como estratégia tocar suas músicas intercaladas aos sucessos do momento, e este expediente tem como objetivo chamar a atenção das pessoas, cativar e despertar o público, o que é entendido como um processo. No texto “Módulo 1000 nas Bocas”, publicado em *Rolling Stone* e já comentado aqui, o autor Carlos Ferreira dá voz aos integrantes do grupo, que afirmam:

As etapas se cumprem vagarosamente, um número cada vez maior de pessoas se liga e o pouco dinheiro que se ganha vai sendo “aplicado” na melhoria da aparelhagem e na sobrevivência, quando dá (FERREIRA, RS – 5, Rio, 4 de abril de 1972, p. 17).

Os membros do Módulo 1000 sinalizam um processo que é feito em partes. Primeiro tocar em bailes e em shows, apresentando o trabalho da banda, para depois atingir um público mais amplo e com isso ganhar o dinheiro necessário para a aparelhagem de som; e, por último, se sobrar, um pagamento para a sobrevivência material. Essa perspectiva expõe certa precariedade da atividade musical e a ausência de profissionalização da cena musical identificada com o rock.

Essas passagens de *Rolling Stone* apontam para as condições em que os músicos identificados com o rock produziam os seus concertos e eventos. E mostram que as atividades e a circulação do trabalho artístico das bandas estavam atreladas às apresentações ao vivo, e que os artistas dividiam suas carreiras entre os bailes nos subúrbios do Rio de Janeiro, além de shows em teatros ou espaços alternativos e atrativos, como os concertos ao ar livre. Está explícito que o trabalho dessas bandas é apoiado pela *Rolling Stone*, e que o público está sendo informado e cativado. Mas, por outro lado, observamos que, ao longo da publicação, é

apresentada a necessidade de ampliação do público das bandas, que deveria ser mais diversificado e mais heterogêneo, abrindo espaço para o consumo e audiência.

A revista consegue deixar clara a inexistência de uma maior profissionalização das atividades das bandas, como também as dificuldades de afirmação do gênero, porém mostra a incipiente movimentação em torno do rock naquele momento. Assim, ao longo da publicação de *Rolling Stone*, observamos a existência de um comprometimento quanto à ampliação da audiência para garantir uma visibilidade das bandas de rock, e também alimentar e ajudar o construir o circuito musical. Essa atuação da revista significa um apoio e adesão ao projeto das bandas de rock, assim como apoio aos produtores e espaços envolvidos, de modo que a ampliação do circuito musical é uma das causas advogadas por *Rolling Stone*.

A ampliação de espaços para apresentações musicais, tanto em boas condições para os músicos, quanto para proporcionar o aumento do público, são assuntos do pequeno texto *Um Mecenas, pelo amor de Deus*, assinado pelo músico Zé Rodrix e impresso na capa de *Rolling Stone* número três, e que se inicia nos moldes de uma fábula, narrando algo que acontece distante no tempo e no espaço:

Meus amores; na antiga Grécia apareceu um dia um senhor muito rico, calmo, muito rico, sábio, riquíssimo, de grande visão, cheio de ouro: chamava-se Mecenas. Um dia, em viagem pelo mundo descobriu, com grande prazer da rapaziada da contra-cultura da época, que habitava os mais estranhos lugares, o grande valor da arte popular, dita de contestação. Mecenas mandou descer alguns dos menores sacos de ouro do lombo de seus andarilhos e resolveu patrocinar um lugar onde os músicos e artistas, que estavam, por assim dizer, em meio às fezes das portas fechadas, puderem trabalhar e serem vistos em paz, já que estar em paz é condição precípua do ser humano (RODRIX, RS 3, Rio – 29 de fevereiro de 1972, p. 1).

Depois de articular os elementos que compõem sua fábula recheada de alegorias e referências contraculturais, Rodrix traz o texto para a sua realidade, e, falando do Rio de Janeiro, cita positivamente o Teatro Teresa Raquel<sup>178</sup> como um bom exemplo. Porém, o foco do texto aborda a necessidade de mais espaços em que os artistas pudessem se apresentar, sem fazer concessões e sem vulgarizar sua produção, valorizando os aspectos técnicos que envolvem a obra musical e sua

<sup>178</sup> O Teatro Teresa Raquel, que fora inaugurado em 1971, teve uma importante participação no circuito musical do período. O Show *FA-TAL – Gal a todo Vapor* foi gravado em temporada no Teatrão, como era chamado. Em seu palco, tocaram Novos Baianos, A Bolha, e outros.

performance e fruição em um espetáculo. No texto, podemos perceber o tom crítico sobre as condições dos músicos em relação aos espaços disponíveis para apresentações naquele momento, que são consideradas precárias e longe do idealizado pelos artistas em atividade na cidade.

O texto de Rodrix argumenta sobre a necessidade de um espaço físico para a realização, em boas condições, de apresentações musicais no Rio de Janeiro. Em suas palavras, o espaço não deveria permitir que houvesse restrições aos músicos, e deveria abrir-se aos mais diversos gêneros, garantindo espaço para “tudo o que se faz no Brasil”, sem “preconceito de caretice ou qualidade ou raiz”. Um lugar como esse produziria um enorme efeito positivo, já que permitiria que artistas ampliassem o seu trabalho, e o público também ganharia com a maior diversidade de opções de show: “as condições do trabalho de arte aumentariam, e todo o enorme público que contribui com alguns muitos cruzeiros em poucas e raras vezes, teria onde e como contribuir com os mesmos cruzeiros em muitas e muitas vezes e veria de TUDO” (RODRIX, RS 3, Rio – 29 de fevereiro de 1972, p. 1).

Amigos que queiram participar deste empreendimento ímpar: não desistam assim facilmente. O dito Fillmore do Brasil pode pintar, por que TEM que pintar. Ajuntem-se, transem, que Mecenaz aí vem. [...]. O Fillmore é uma necessidade. Pode chamar-se a Casa de Mecenaz, em homenagem a este grego maravilhoso que ensinou o valor do dinheiro é para gasta-lo satisfazendo a necessidade de paz dos outros (RODRIX, RS 3, Rio – 29 de fevereiro de 1972, p. 1).

Rodrix reafirma a importância de um lugar para a realização de shows que divulguem os trabalhos dos artistas, chamando o local de “Fillmore do Brasil”, referindo-se à casa de espetáculos localizada em São Francisco, na Califórnia<sup>179</sup>. Aqui a referência é o próprio espaço para apresentações musicais no Rio de Janeiro, mas o que é importante afirmar, é que o dito “Fillmore do Brasil” deveria acolher a produção dos grupos de rock e dos artistas identificados com a contracultura, que encontram dificuldades em apresentar o seu trabalho.

Em dezembro de 1972, um empreendimento desse tipo, conforme os anseios e o clamor de Zé Rodrix em “Um Mecenaz, Pelo amor de Deus” pode ser localizado no Rio de Janeiro, no Teatro da Lagoa, agora sob a direção do produtor e empresário Marinaldo Guimarães. O texto publicado em *Rolling Stone*, “O Faia e O

<sup>179</sup> O Fillmore, de propriedade de Bill Graham, nas décadas de sessenta e setenta serviu de palco para inúmeros artistas ingleses e norte americanos se apresentarem nos Estados Unidos.

Terço no Teatro da Lagoa” – não assinado – diz que o espaço “é um excelente lugar para se tocar, mas é preciso que os músicos não se assustem com ele: tem 400 lugares, ar-condicionado, um palco enorme, com lugar para mais de dois grupos com aparelhagem grande” (RS 33 - Rio, 12 de dezembro de 1972, p. 7).

Os últimos artigos citados de *Rolling Stone* – “Um Mecenas, Pelo amor de Deus” e “O Faia e o Terço no Teatro da Lagoa” – devem ser observados segundo o desenvolvimento da cena musical e a constituição do circuito musical. A revista, ao tratar da cena, também procura evidenciar a necessidade de afirmação do circuito musical; assim, observamos também a valorização dos espaços que recebem a produção musical para as apresentações ao vivo – ainda, a publicação aborda a necessidade de que haja mais espaços como esses. Portanto, estão em questão a criação de um “Fillmore do Brasil” como diz Zé Rodrix, assim como a produção do “Woodstock brasileiro” no dizer de Erasmo Carlos, sobre o desastroso *Festival de Guarapari*. Dessa forma, a ampliação e profissionalização do circuito musical trilhado pelos grupos da cena musical serão assuntos que estarão sempre presentes na revista, norteando a publicação e informando o público leitor.

Em relação ao Teatro da Lagoa e a ampliação do circuito musical, apontamos como relevante a atuação do produtor e empresário Marinaldo Guimarães, diretor do espaço e empresário da banda Módulo 1000, que vai realizar a produção do emblemático evento O Dia da Criação.

Na *Rolling Stone* edição 28, de novembro de 1972, Ezequiel Neves descreve com muita empolgação O Dia da Criação, concerto de rock ao ar livre realizado no estádio municipal de Duque de Caxias. O concerto foi organizado em uma parceria de Marinaldo Guimarães e a prefeitura da cidade<sup>180</sup>. No estádio, muitas barracas se espalhavam e o palco central estava cercado de exposições de *posters*. Segundo o colunista de *O Toque*, durante muitas horas várias bandas se revezaram no palco e apresentaram seus shows: Ruy Maurity Trio; Fagner; Paulo,

---

<sup>180</sup> O Dia da Criação, em Duque de Caxias (RJ), foi idealizado por Marinaldo Guimarães, agitador e empresário do Módulo 1000 e “atraiu um punhado de jovens cabeludos (...) que se espalharam (...) para curtir o som que rolaria desde as primeiras horas da tarde até quando ninguém aguentasse mais, embora o horário estipulado para o término do evento fosse meia-noite”. Segundo as informações recuperadas por Nélio Rodrigues, a aparelhagem de som do evento ficou de responsabilidade de cada grupo, que levava e montava o seu próprio equipamento, de modo que no palco foi formado um labirinto de fios e amplificadores (RODRIGUES, 2014, p. 278).

Cláudio e Maurício; Liverpool Sound; Grão; O Terço; O Faia; Módulo 1000; Lena Rios; Os Brazões; Jorge Melo; Sá, Rodrix & Guarabyra; Diana & Stu (NEVES, RS 28 - Rio, 07 de novembro de 1972, p. 2).

Acho que seria muito bom lembrar o velho ditado: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. Isso a respeito das coisas que estão no ar. Estão pintando transações maneiríssimas e a gente tem de acender muita vela pra que tudo caminhe como tem caminhado. Digo isso porque o verão de 73 será uma sucessão interminável de festas. A garotada terá, finalmente, sua estação de música e boas vibrações. Digo isso porque outro dia passei mais de quinze horas num clima pura festa, campo aberto e graminha verde, ouvindo as pessoas fazendo música, transando com elas e vivendo de um modo que eu não via há muito tempo. Eu sei, bem no fundo da cuca e do coração, que tudo isso de bom que eu passei, foi apenas uma amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país. Sei disso porque a garotada está louca para se encontrar, pra se juntar e comungar, pra curtir um som legal longe de grilos e paranoias (NEVES, RS 28 - Rio, 07 de novembro de 1972, p. 2).

A recepção de Ezequiel Neves ao concerto O Dia da Criação é extremamente positiva, qualificado como “uma festa de purificações onde as vibrações eram as melhores possíveis” (NEVES, RS 28 - Rio, 07 de novembro de 1972, p. 2).

Por si só, o encontro entre jovens em um espaço aberto, que pudesse produzir uma identificação ao vivido nos grandes festivais de música da Europa e dos Estados Unidos, já garantia o sucesso para O Dia da Criação. O resultado positivo do evento sinaliza para um feito importante, um concerto reunindo várias bandas de rock, em um espaço aberto, um estádio, e que congregaria o público jovem identificado com o rock. O evento não ocorreria na zona sul e nem na cidade do Rio de Janeiro, porém numa das regiões onde ocorriam os bailes aos finais de semana, e que tanto eram combatidos pelos grupos.

O Dia da Criação é comentado por Ezequiel Neves, na coluna *O Toque*, como um evento marcante para a cena musical. E devemos observar que a sua realização está relacionada à trajetória dos eventos e ao conjunto de ações prévias que geraram experiências quanto ao modo de realizar concertos, acumulados diante das realizações de eventos desde meados do ano anterior. O colunista de *Rolling Stone* apresenta em seu texto uma expectativa muito positiva em relação à continuidade dessas atividades para o ano seguinte. E, em diversos momentos, sinaliza nesse sentido, afirmando que “o verão de 1973 será uma sucessão

interminável de festas” ou que O Dia da Criação foi apenas uma “amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país”.

De certo modo, Ezequiel Neves estava certo e antecipava uma movimentação que a cena musical do Rio de Janeiro representava muito bem. Porém, os maiores expoentes dessa atividade musical identificada com o rock não estavam presentes, como Secos e Molhados, Rita Lee ou Raul Seixas, que desenvolveriam nos próximos anos trajetórias discográficas marcantes, e que colocariam o rock em um patamar de maior prestígio e audiência.

Musicalmente, O Dia da Criação pode ser observado também como uma paisagem da cena musical do Rio de Janeiro identificada com o rock produzido no Rio de Janeiro e publicado nas páginas da revista, trazendo ainda artistas que se aproximavam dessa linguagem musical, e que também simpatizavam com esse tipo de evento. Assim, apresentaram-se grupos de rock como O Terço e Módulo 1000, que produziam uma música mais próxima das matrizes internacionais e do rock progressivo. Também estão presentes grupos como O Faia; Paulo, Cláudio e Maurício; Sá, Rodrix & Guarabyra, e o Ruy Maurity Trio que, em suas obras, misturavam o rock a várias outras referências musicais e possuíam uma sonoridade que explorava instrumentos acústicos. O evento é emblemático porque aproxima o público do Rio de Janeiro aos artistas e grupos noticiados nas páginas da *Rolling Stone*, e pode ser considerado um marco para a cena musical do rock. Mas a marca maior do evento é a celebração e a concretização de um sonho dos envolvidos no evento e a geração de um tipo de pertencimento, em que produtores, público e artistas se encontravam em contato direto com a sua república livre de Woodstock, em Duque de Caxias.

Ansiosos por outro concerto com as mesmas características de O Dia da Criação, a revista noticia os acontecimentos e bastidores referentes ao Concerto Feira Livre de Som, show coletivo realizado em Uberlândia, que contava com alguns dos grupos recorrentemente noticiados em *Rolling Stone*. Com o título “Pauleira Brava em Uberlândia – Concerto Feira Livre de Som”, o correspondente enviado pela revista, Dropê, narra as expectativas e os acontecimentos do evento musical em Minas Gerais. Os artistas anunciados para o show coletivo eram O Terço; Sá,

Rodrix & Guarabyra; Milton Nascimento; Os Mutantes; Serguei; Ficção 2000; Antônio Carlos e Jocaí; Jorge Ben e Tim Maia.

Dropê afirma que a intenção dos organizadores era audaciosa: reunia nove grupos para a apresentação na cidade e, para que o evento fosse um sucesso, a bilheteria da *Feira Livre de Som* “deveria registrar um mínimo de 10.000 tickets de preços que variam de Cr\$15,00 a Cr\$20,00”. Porém, como foram vendidas apenas 3.000 entradas, Dropê afirma que o evento contabilizou prejuízo, e “no final os organizadores choravam os Cr\$80.000 perdidos em mais uma aventura de som acontecida no Brasil” (RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

Segundo o enviado de *Rolling Stone* ao evento, a ideia do concerto nasceu no Rio de Janeiro. “Por que Uberlândia? Essa pergunta soava como um desafio para os organizadores da Feira Livre de Som. Uberlândia é uma cidade rica, com muitas faculdades nas cidades vizinhas, e com uma população local de aproximadamente 120.000 habitantes”. Um concerto de rock na cidade mineira tinha o objetivo de chamar a atenção da população de pelo menos dez cidades vizinhas para a realização do “maior acontecimento de som a se realizar no Brasil nos últimos tempos”. E afirma que “esperava-se um afluxo total, desde Goiânia até Uberaba” (RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

No texto, a primeira impressão do autor é que o evento daria certo e que existiria uma receptividade da cidade e de seus habitantes. Até havia certo aparato promocional, com cartazes impressos pela própria revista *Rolling Stone* espalhados pela cidade, mostrando todo o comprometimento da publicação com o circuito musical e com a formação de um público identificado com o rock. Também foram veiculados anúncios na estação de rádio local, que tocava as músicas dos artistas que se apresentariam logo mais à noite. Esse quadro descrito por Dropê poderia corresponder aos anseios dos produtores e do próprio jornalista. Além disso, estava programada uma recepção calorosa e especial aos artistas (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

A chegada dos artistas, como estava programada, foi um desfile num carro do Corpo de Bombeiros, com queima de fogos lembrando os tradicionais desfiles alegóricos das cidades do interior. Tudo parecia estar correndo às mil maravilhas, mas eu que observava a coisa de fora, sentia que o clima da cidade, era uma de apatia absoluta ao que estava acontecendo (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

Porém, na medida dos acontecimentos, a percepção do jornalista no local aponta a apatia da população e as diferenças fazem-se sentir. E, na contramão do comportamento desmotivado da população, o autor demonstra toda simpatia e identificação pelos “desbundados” que surgiam em Uberlândia para a *Feira Livre de Som*.

Quase ninguém nas ruas e não ser alguns freaks, vindos de várias partes do Brasil para assistir ao concerto, como sempre sem nenhum dinheiro. De qualquer forma isso me animava. Estes freaks são pessoas que amam som acima de qualquer coisa, e se deslocam de qualquer lugar para assistir a um concerto de música. São criaturas mágicas de uma beleza selvagem, que fascina e chama a atenção de todo mundo. À Tarde quando fomos visitar o Palácio de Esportes, Arnaldo dos Mutantes fez um comentário de amor a essa gente aglomerada na porta, recostados em suas mochilas, em grupos, muitos deles com crianças e animais (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

Se, de um lado, a ausência dos moradores ocupa as preocupações de Dropê, por outro a presença de vários “freaks (...) que amam o som” gera uma identificação e animação imediata no autor, em encontrar outras pessoas que se identificam com esse circuito musical. Para além das expectativas para com a cidade e a recepção fria dos moradores, o show se aproxima, e Dropê revela toda a tensão presente entre os organizadores, que naquele momento já pressentiam que o evento naufragaria, e que, em questão de tempo, as maiores dificuldades – que já estavam latentes – se revelariam.

Chegou a hora. 9 Horas da noite. O clima de tensão entre os organizadores aumentava à medida que se conhecia o resultado das bilheterias. Às 10 horas da noite, aproximadamente 3.000 pessoas haviam pago para entrar e não havia mais possibilidade de entrar ninguém e nem de se adiar o concerto. [...]. Daí para frente a coisa aconteceu como tinha que acontecer. Milton Nascimento, Antônio Carlos e Jocafrê e Jorge Ben, se recusaram a tocar. O Terço faz a abertura do concerto. Um som calmo cheio de boas vibrações, que se viu modificar tudo o que estava acontecendo. Dali em diante, música e nada mais (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

Das apresentações inicialmente anunciadas, apenas cinco artistas efetivamente tocaram. A abertura do show foi de O Terço, seguidos dos Mutantes, já sem Rita Lee. O cantor Sergei, “apocalíptico”, foi o terceiro músico a se apresentar, e depois dele, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra toca para o público o seu novo repertório. O evento é encerrado com o show de Tim Maia, que não recebeu o seu pagamento e tocou “de graça, por pura vontade de fazer som” (DROPE, RS 34 – EDIÇÃO PIRATA - Rio, 05 de janeiro de 1972, p. 7).

Os resultados indesejados – tanto por produtores e artistas quanto pelo jornalista – descritos no texto sobre a Feira Livre de Som revelam a fragilidade das produções e eventos musicais, que ainda representam um trabalho quase amador, em que não estão presentes os traços de racionalidade e produção elaborada que já caracterizam, por exemplo, a atuação da indústria fonográfica.

Ao observarmos mais de perto os eventos realizados desde 1971, abarcando assim o Festival de Guarapari, o Concerto Pirata, O Dia da Criação e Feira Livre de Som, fica nítido certo despreparo e deficiência na organização e aparelhagem, desembocando em uma infraestrutura precária na realização deste tipo de evento. Porém, o ganho em relação às perspectivas que as bandas tinham é muito grande, já que, até então, as atividades dos grupos de rock estavam restritas ao universo de bailes e auditórios de escolas, sem nenhuma produção mais elaborada.

Com o desenvolvimento da atividade das bandas, proporcionadas pela organização do produtor Carlos Alberto Sion, novos leques de atuação serão abertos, sobretudo depois dos eventos realizados no MAM, que serviram para reunir os grupos e melhorar a produção das atividades. A maior exposição das bandas, a partir daquele momento, vai paulatinamente abrir também as portas dos teatros, incrementando assim a visibilidade das bandas e alargando o circuito musical de atuação dos grupos de rock.

Assim, ao olharmos para o circuito musical e a atividade das bandas de rock, temos que observar a atuação de *Rolling Stone* em sua divulgação, podendo identificar também a revista como um dos veículos de promoção do rock no início da década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro.

Esse circuito e a atividade das bandas de rock podem ser caracterizados ainda como incipientes. Em relação à infraestrutura e profissionalização das apresentações ao vivo, observamos que o movimento dos produtores ainda representa uma grande dificuldade de êxito, vistas as experiências desastrosas dos eventos ao ar livre, como o Festival de Guarapari, o Concerto Pirata realizado pela Aquarius, e a Feira livre de Som. Por outro lado, a experiência sinaliza para o sucesso de O Dia da Criação, ainda que todos estes eventos recuperados tenham sido marcados pela precariedade de infraestrutura e presença restrita de público.

Além das questões que se referem aos grupos de rock e ao circuito musical, existe o desafio de formação de um público fiel ao gênero naquele momento. Ainda que, ao longo da publicação de *Rolling Stone*, exista uma qualificação desse público por parte de articulistas e membros das bandas, presentes nos artigos publicados pela revista, estamos falando sobre apresentações musicais ao vivo, portanto de um público ainda restrito. Por isso, a revista se movimenta e atua na promoção de bandas e artistas, dando visibilidade aos eventos e demarcando esse território de atuação, em busca de cativar e despertar o interesse de um público para o rock. Esta atividade constitui-se como uma prática própria da *Rolling Stone*.

Assim, um dos maiores desafios da cena musical carioca naquele momento é exatamente a formação de um público, e essa questão passava tanto pelo conhecimento das pessoas sobre a atividade das bandas, como também pela existência e divulgação dos eventos. Ao longo de sua publicação, *Rolling Stone* atuou nesse sentido e, ao tratar como compromisso a divulgação do rock produzido na cena carioca, sua atividade sempre foi maior que a função de informar. Na verdade, a revista fazia a promoção das bandas e garantia maior visibilidade ao rock produzido por aqui, em cumplicidade com a construção da cena.

As atividades de *Rolling Stone* vão muito além de difundir e promover o rock através de resenhas, matérias e reportagens. O objetivo da revista é construir um discurso que divulgue a produção da cena musical carioca identificada com o rock, assumindo assim uma postura de engajamento nesta causa.

Conforme avaliamos em diversas oportunidades, a *Rolling Stone* observa muito de perto a produção musical identificada com o rock do Rio de Janeiro, e em seu trabalho de divulgação produz informações sobre a atividade dessas bandas, buscando assim preencher etapas no processo de construção de um público de rock.

As relações entre os artistas e as gravadoras também são abordadas pela publicação, abrindo um canal de divulgação da tímida produção fonográfica do rock. As criações musicais e trajetórias artísticas de grupos como O Terço, Módulo 1000 e A Bolha, que se rendiam mais fortemente às influências internacionais, tinham presença garantida nas páginas do periódico, que juntamente com os Mutantes –

que protagonizaram a experiência do rock junto aos tropicalistas no final da década de 1960, e na década de 1970 embarcam na linha do rock progressivo – são as bandas que aparecem com maior frequência ao longo da publicação. Divulgar esta produção no início dos anos setenta é também embrenhar-se pelas trilhas do rock que, nesta década, ainda seguiria por caminhos marginais ao *mainstream* fonográfico, destinado a plateias específicas e fechado em um público “ligado”.

Os textos tratam das atividades das bandas de rock no início da década de 1970, e relatam as dificuldades de sobrevivência desses grupos, muitos deles iniciantes e sem uma carreira estabelecida. E aqui devemos pontuar que os grupos divulgados em *Rolling Stone*, nem sempre tinham discos gravados, e assim parte do trabalho da revista é produzir informações sobre os grupos incitantes, o circuito de suas apresentações e os projetos musicais desenvolvidos, contribuindo para promove-los.

Quanto às gravadoras e as suas relações com os artistas de rock, a análise do cenário indica situações desfavoráveis, e expõe as diferentes escolhas da indústria fonográfica na construção de seus *castings* destinados ao mercado jovem, que quase não contemplam as bandas identificadas com o rock. Por outro lado, a leitura de *Rolling Stone* aponta certo amadorismo na atividade desses grupos que alçavam uma inserção no mercado musical nos primeiros anos da década. Já a movimentação em torno da MPB segue em frente, com artistas rearticulando-se, em um processo de afirmação profissional e de acúmulo de legitimidade, constituindo frutíferos diálogos com o rock.

Ao longo da publicação da revista são construídas diversas pontes que unem rock e MPB. Estes diálogos estão expressos em impressões e comentários publicados em *Rolling Stone* e trazem uma variedade de leituras que pautam esse momento como de aproximações. Isto pode ser percebido quando a revista trata positivamente a produção musical dos Novos Baianos ou também quando revela boas impressões quanto ao álbum *Fa-Tal Gal a todo vapor*. De maneira geral, produz bons juízos sobre as fusões entre o rock e a tradição musical brasileira, vistas como criações musicais representativas da linguagem da contracultura na música brasileira do período. No mesmo movimento de aproximação da MPB com o rock, o *Clube da Esquina* é taxado na publicação de pretensioso e erudito, deixando

escapar a espontaneidade em prol de uma perspectiva mais elaborada e complexa, causando estranhamento dos articulistas de *Rolling Stone*. Ao passo que a produção do rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra, recebe críticas positivas e os artistas são indicados como bom exemplo de música pop, onde elementos nacionais e estrangeiros estão presentes em harmonia.

Quando trata do circuito musical em que a cena do rock está atrelada, a *Rolling Stone* vai se pautar em dois aspectos. Em primeiro lugar vai apontar para as dificuldades de afirmação de uma postura profissional, indicando que esses eventos não contam com um aparato técnico de aparelhagem adequado, e que não existe uma produção mais elaborada, dando a entender que existe, ainda como traço característico da cena musical, certo amadorismo e muita improvisação, que podem ser apontados como uma tendência das apresentações musicais neste momento. Os eventos eram desenvolvidos em um regime de cooperativa, destacando os concertos realizados no MAM, que funcionaram como incubadora dessas atividades, e neste processo se destaca a figura de Carlos Alberto Sion como produtor.

Em segundo lugar a revista vai se dedicar a dar visibilidade ao circuito, ajudando em sua constituição e trabalhando em prol de sua legitimação, já que procurar divulgar e evidenciar a atividade das bandas, os eventos programados e dar a respectiva repercussão aos acontecimentos que estão identificadas com a cena do rock. Assim, ao longo das páginas publicadas em *Rolling Stone*, podemos identificar todo o caráter colaborativo e de cumplicidade, evocando momentos, valorizando experiências e reclamando espaço para o rock e as bandas. Nesse sentido a revista integra a cena musical que ela mesma ajuda a fomentar.

Mesmo que o mercado de bens simbólicos atravesse um momento de afirmação e desenvolvimento no país, e a indústria fonográfica viva um momento de expansão e segmentação, o rock não vai ser absorvido pelo mercado e não obtém um respaldo mais efetivo da indústria fonográfica. Também não existe um grande público, e o vigente ainda não está habituado a sonoridade das bandas. O que pode ser dito também em relação à indústria fonográfica, que não dá o aporte necessário para um desenvolvimento maior da atividade destas bandas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Rolling Stone* a produção musical é abordada em seus diversos aspectos e a publicação repercute a música em seus processos de criação, produção e circulação, mesmo não desenvolvendo e sistematizando uma crítica musical centrada em elementos técnico-musicais. Como título especializado, o papel desempenhado por *Rolling Stone* vai além da publicação de textos e notícias sobre o rock, MPB e contracultura. Sua atuação aponta para a promoção das atividades da cena musical carioca e de seu circuito musical, para a valorização do rock de modo geral e de seus diálogos com a MPB pós-tropicalista.

Ao tratamos *Rolling Stone* como objeto e fonte histórica, buscamos relacionar os principais temas abordados pela revista e o seu contexto de referências. Observamos que a publicação foi um importante veículo de divulgação das tendências mundializadas e cosmopolitas com as quais seu repertório e perfil se identificavam. Para tanto, a publicação se prestava a dar suporte de divulgação, anunciando apresentações, comentando acontecimentos, assim registrando a produção musical, informando o público e defendendo posicionamentos.

*Rolling Stone* apresenta a seus leitores um panorama musical partindo de sua posição de cumplicidade, que destaca bandas e artistas por meio de artigos, entrevistas e resenhas de discos que enfocam obras e trajetórias artísticas. Nesse sentido, vale ressaltar a atuação de Ezequiel Neves, Ana Maria Bahiana, Luiz Carlos Maciel e dos colaboradores da revista. Uma análise da publicação nos permite apreender que a atuação coletiva desse grupo de jovens jornalistas revelava ações e ideias em torno de um objetivo comum, qual seja, a valorização do rock produzido por aqui e a sua divulgação.

Também é importante afirmar que as páginas de *Rolling Stone* serviram de suporte para a atuação desses jovens jornalistas, e a publicação serviu – além de seus objetivos de informar e promover – de experiência e laboratório de projetos, e foi fundamental nas respectivas trajetórias desses profissionais, forjando assim uma rede de jornalistas com história e ideias compartilhadas. Aqui é importante observamos que a experiência de *Rolling Stone* foi importante tanto para os projetos coletivos do grupo – vide o *Jornal de Música*, sucessor de *Rolling Stone* – quanto para as trajetórias individuais desses jornalistas junto à imprensa periódica de grande alcance.

Quanto a Ezequiel Neves e a sua coluna *O Toque*, cabe um destaque e podemos salientar que seu papel foi marcante na revista. Em seu texto observamos um mosaico da produção musical do período, evidenciando as influências que determinam os rumos de *Rolling Stone*. Levando em consideração a música enquanto processo industrial vinculado à indústria fonográfica, Ezequiel Neves flagra uma grande quantidade de lançamentos de discos de artistas de rock e pop internacional e tece críticas às políticas de lançamento das gravadoras.

Um destaque também deve ser dado ao aprimoramento e valorização de capas, encartes e embalagens dos LPs, tratados por Ezequiel Neves e Mônica Hirst, que podem ser observados em larga monta na produção de diversos artistas comentados por *Rolling Stone*. Podemos notar que esta é uma prática que pode ser considerada inovadora, e foi marcante. O aprimoramento de capas e embalagens de discos era uma tendência entre as gravadoras, destacando obras fonográficas com capas duplas, álbuns com discos duplos, encartes coloridos com fotos e letras impressas; apresentando assim um refinamento e cuidado da indústria quanto à produção destinada à juventude, fomentando também a identificação do artista e a sua obra musical com o suporte e formato musical.

O trabalho elaborado das gravadoras em relação aos álbuns aponta para a valorização dos artistas e também pode ser entendido como uma estratégia da indústria fonográfica de afirmação do LP no início da década de 1970. Ressaltamos, no entanto, que os compactos tinham também grande importância para o cenário da revista e eram fundamentais para as bandas de rock, sobretudo para as bandas iniciantes, que travavam difíceis relações com a indústria fonográfica.

E para essas bandas, a circulação de suas obras dependia de apresentações ao vivo, e para a divulgação dessas atividades, e de outras dos grupos, a *Rolling Stone* dava toda a atenção. Atuava na promoção da cena musical carioca dando destaque aos grupos de rock – muitos deles iniciantes – e para suas atividades no circuito musical. Esta faceta da publicação tem por objetivo construir legitimidade e dar publicidade a esta produção musical que quase não tinha respaldo da indústria fonográfica. Mesmo atravessando um período de prosperidade e expansão do mercado fonográfico, as gravadoras não vão investir neste momento de maneira expressiva no rock produzido por aqui.

Por fim, destacamos que a curta trajetória da revista é marcada pelo seu perfil atuante, divulgando as bandas de rock e compartilhando afinidades com elas.

Assim, podemos afirmar que a revista também acaba por fazer parte da cena musical que ela mesma ajuda a construir. Integrando o circuito, a *Rolling Stone* procurou dar visibilidade a uma movimentação influenciada por elementos cosmopolitas e mundializados, valorizando o rock – tanto o internacional como o produzido por aqui – e seus diálogos com a MPB e a contracultura, buscando conquistar um público para o gênero, que no início da década de 1970, possuía poucos adeptos no país.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Célio (org). **1973: O Ano que Reinventou a MPB**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ALBUQUERQUE, Célio; FROÉS, Marcelo. Um projeto especial. In.: **1973: O ano que Reinventou a MPB**. Org. Célio Albuquerque. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB dos anos 70 - 30 Anos Depois**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Importação e assimilação: rock, soul, discotheque**. In: Anos 70 – Música popular. Org.: Adauto Novaes. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações Brasileiras: A Imprensa Contracultural Made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972 – 1973)**. Assis: UNESP, 2007.

BARTSCH, Henrique. **Rita Lee mora ao lado**. São Paulo: Panda Books, 2006.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In.: **História e Música no Brasil**. Org. José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba. São Paulo: Alameda, 2010.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

CABRAL, Sérgio. **ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB**. Rio de Janeiro: Codeci, 1979.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: 34, 1998.

CALADO, Carlos. **Tropicália: história de uma revolução musical**. São Paulo: 34, 2004.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

CANGAS, Yanko Gonzáles. Boêmios e militantes. Identidades juvenis no Chile: 1900 – 1958. In.: **Jovens na América Latina**. Org.: Augusto Cacia-Bava, Carles Feixa Pàmpols, Yanko Gonzáles Cangas; [tradução Augusto Cacia-Bava]. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)** / São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CARLOS, Erasmo. **Minha fama de mau – Erasmo Carlos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CERTAU, Michel de. **A escrita da História**. Trad.: Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Tradução de Manuel Ruas.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In.: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura**. São Paulo: Boi Tempo, 2008. 2 ed.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália – Alegria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. 2 ed.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GALVÃO, Luiz. **Novos Baianos – A história do grupo que mudou a MPB**. 1. ed. São Paulo: Lazuli Editora, 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “It verde amarelo” de Carmem Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano**. In: Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, n. 13, 2006. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

\_\_\_\_\_. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. In.: Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.12, n. 20 , 2010. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2013.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Vitrola Paulista pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho**. In.: História e Música no Brasil. Org. José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba. São Paulo: Alameda, 2010.

GRILLO, Maria Del Carmen. **El estudio de revistas como objeto historiográfico para La historia de las redes intelectuales**. Colóquio intenacional de História e Ciências Sociais. Colima: Universidade de Colima, 2010. Publicação em Cd-rom.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. “**Partilhas do Comum**”: **cejas musicais e identidades culturais**. In.: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012.

\_\_\_\_\_. **Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cejas musicais nos estudos de música e comunicação**. In.: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação. Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012.

\_\_\_\_\_. **Are You Experienced?: Experiência e mediatização nas cejas musicais**. In.: Contemporânea: Comunicação e Cultura. Salvador, v. 10 – n. 01 – janeiro-abril 2012.

LEVI, Giovanni Levi. **Sobre a micro-história**. In.: A Escrita da história: novas perspectivas. Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LUCA, Tânia Regina de. **Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: Fontes Históricas. Carla Bassanezi Pisky (org.). São Paulo: Contexto, 2008. 2 ed.

\_\_\_\_\_. **Um repertório do Brasil: tradição e inovação na Revista Nova**. In: Uberlândia: ArtCultura, v. 8, n. 13, p. 97 - 108, jul – dez. 2006.

MACIEL, Luis Carlos. **Geração em transe: memória do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARCONDES, Marcos Antônio. (Coord.). **Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art, 1977.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder: do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho d' Água/Fapesp, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 35, p. 203-221, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil.** In: Uberlândia: ArtCultura, v. 8, n. 13, p. 117 - 134, jul – dez. 2006.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria cultural: um estudo antropológico.** Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **História & música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002A.

\_\_\_\_\_. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 4., 2002B, México (Ciudad). Actas... México (Ciudad), 2002B. p. 1-12.

\_\_\_\_\_. **A historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica.** In: Uberlândia: ArtCultura, v. 8, n. 13, p. 135 – 150, jul – dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **Prefácio.** In: Não vá se perder por aí – A trajetória dos Mutantes/ Daniela Vieira dos Santos. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **1964: História do Regime Militar Brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2014.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972 - 1973) à Bizz (1985 - 2001).** Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 2011.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1994, 5 ed.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60.** São Paulo: Ed. USP/ECA, 1994.

PAVÃO NETO, Carlos Alberto. **Rock Brasileiro 1955 – 1965: Trajetória, personagens, discografia.** São Paulo: Edicon, 1989.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **A Hora e a vez do anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil.** In.: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PIMENTEL, João. **Jards Macalé.** Rio de Janeiro: Memória Visual: Folha Seca, 2007.

RISERIO, Antônio. **Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil.** In.: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

RODRIGUES, Nelio. **Os Rolling Stones no Brasil: do descobrimento à conquista, 1968-1999.** Rio de Janeiro: Ampersand, 2000.

\_\_\_\_\_. **Histórias Perdidas do Rock Brasileiro, vol. 1.** Niterói: Nitpress, 2009.

\_\_\_\_\_. Indo direto ao ponto. In.: **1973: O ano que Reinventou a MPB.** Org. Célio Albuquerque. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Histórias Secretas do Rock Brasileiro dos anos 1960 e 1970.** Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

ROLLING STONE: **as melhores entrevistas da revista Rolling Stone** / editadas por Jann S. Wenner, Joe Levy; introdução de Jann S. Wenner; tradução Emanuel Mendes Rodrigues. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura – Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil.** Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SÁ, Luiz Carlos. **Rock rural: origens, estrada e destinos**. Revista da USP, São Paulo, SP, n. 87, p.124-133, setembro/novembro 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Mil rosas roubadas: romance**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí – A trajetória dos Mutantes**. São Paulo: Annablume, 2010.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **História das Ideias e mediações culturais: breves apontamentos**. In.: Cadernos de Seminários de Pesquisa. Projeto Temático/Fapesp – Cultura e Política nas Américas: Circulação de Ideias e Configurações de Identidades. Mary Anne Junqueira e Stella Maris Scatena Franco (organizadoras). São Paulo: USP-FFLCH/Humanitas, 2011, vol. 2.

SOUZA, Tarik de. **Rostos e gostos da Música popular brasileira**. Porto Alegre: L&PM editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Transa* – Caetano Veloso. In.: GARVIN, Charles (org). **300 discos importantes da música brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Petrobrás, 2008.

\_\_\_\_\_. *Jorge Mautner* – Jorge Mautner. In.: GARVIN, Charles (org). **300 discos importantes da música brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Petrobrás, 2008.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas**. Campinas, SP: Ed. Unicamp/IFCH, 1996.

\_\_\_\_\_. **Organização, Crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70**. In.: Revista de Economia Política de las Tecnologías de La Información y Comunicación, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006.

\_\_\_\_\_. **Da vitrola ao iPod – uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista da USP**, São Paulo, SP, n. 87, p.14-27, setembro/novembro 2010.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. **Revista da USP**, São Paulo, SP, n. 87, p.156-171, setembro/novembro 2010.

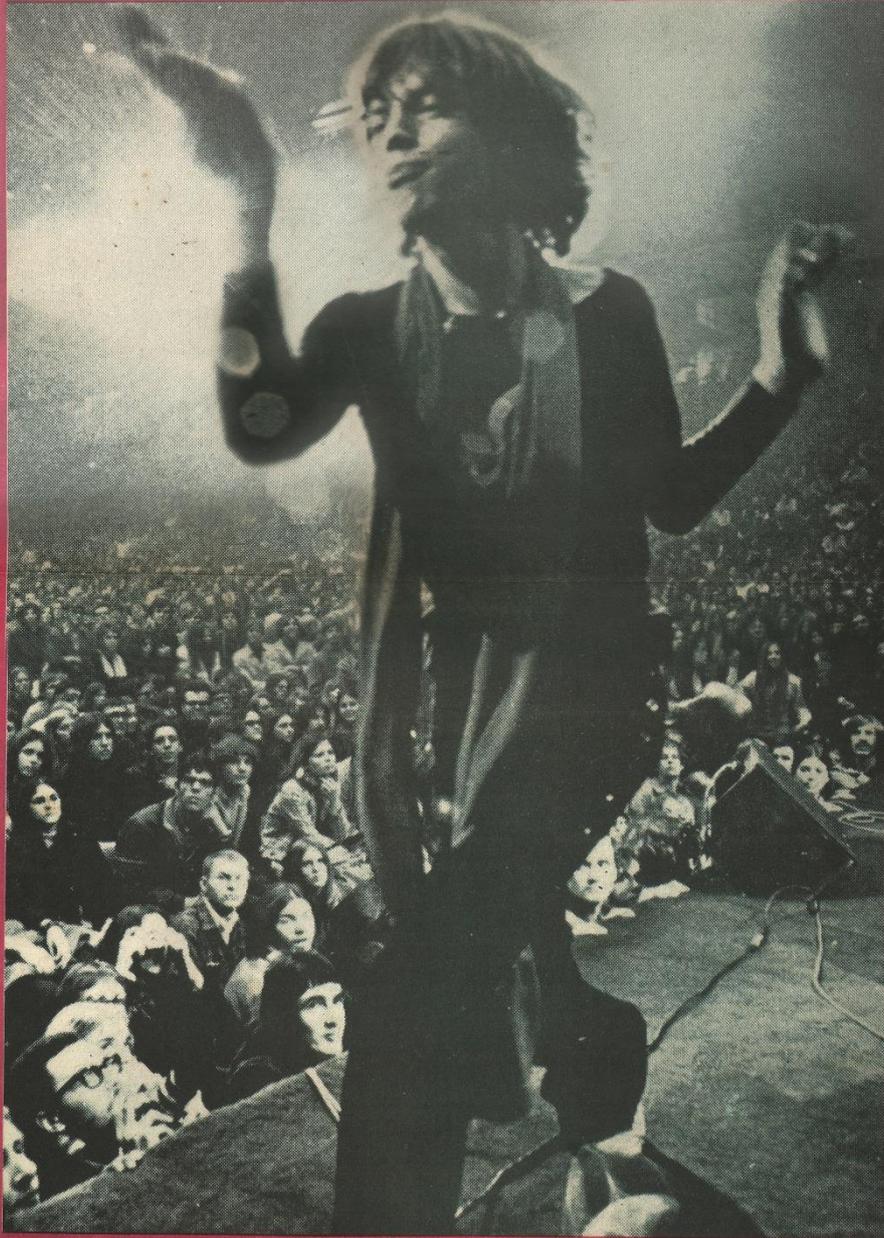
ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In.: **Eccos: Revista Científica**, São Paulo, n. 1, v. 3. 2001.

ANEXO

# ROLLING STONE

Cr\$ 2,00

N.º 8 — Rio, 16 de maio de 1972



**GIMME SHELTER - MICK JAGGER**

# ROLLING STONE

Editor Responsável: Luiz Carlos Maciel.  
Assistente: Anna Maria Lôbo.  
Diretor de Arte: Lapi.  
Diretor de Produção: Maurício Glatt.

Redação: Ezequiel Neves, Mônica Hirst, Marilene Alves da Silva, Themira de Oliveira Brito.

Colaboradores: Jorge Mauner, Joel Macedo, Cláudio Lysias, Fernando Lemos, Rose Marie Muraro, Narceu de Almeida, Carlos Marques, Luiz Fernando.

Correspondentes Internacionais: Mário Martins Moreira (Londres), Michel Escat (Paris), Hélio Oiticica (New York).

Redação: Rua Visconde de Caravelas, 73, Rio, GB — Telefone: 226-1387 — Caixa Postal nº 9036 — ZC-02.

Rolling Stone (Edição Brasileira) é publicada por Camelpard Produções Gráficas Ltda. C.G.C. 34.274-415/001. Ins. 452.694-00. Diretores: Stephen A. Banks, Stephanie Gilles Escat, Theodore George, Michael J. Killingbeck — Rua Visconde de Caravelas, 73 — Rio, GB. Tel.: 226-1387.

O conteúdo de Rolling Stone (Edição Brasileira) inclui material copyright © 71/72 by Straight Arrow Publishers, Inc., São Francisco, Califórnia, EUA, e não pode ser reproduzido sob nenhuma forma, total ou parcialmente, sem permissão de Straight Arrow Publishers, Inc. Todos os direitos reservados.

The contents of Rolling Stone (Edição Brasileira) are derived from material copyright © 1971/1972 by Straight Arrow Publishers, Inc., San Francisco, California, USA, and may not be reproduced in any manner, either in whole or in part, without specific permission from Straight Arrow Publishers, Inc. All rights reserved. Material nacional copyright © by Camelpard Produções Gráficas Ltda. Todos os direitos reservados.

Os artigos assinados não refletem necessariamente a opinião da revista.

Publicidade: AGEVEP — Rio: Rua Clarisse Inácio do Brasil, 49. Telefone: 246-7100 — São Paulo: R. Senador Queiroz, 85/93. Tel.: 227-1803.

Consultor Jurídico: Paulo Favere.

Distribuição para todo o Brasil: Fernando Chingaglia Distribuidora S.A. — Rua Teodoro da Silva, 507 — Tel.: 258-4848 — Rio de Janeiro.

Papel: Companhia T. Janer Comércio e Indústria de Av. Rio Branco 85, 109 and.

Impresso pela Companhia Editora Fon-Fon e Seleta. Rua Pedro Alves, 60 — Rio, GB.

## Neste Número

Ezequiel Neves.....	Pág. 4
Miles Davis.....	6
Gimme Shelter.....	8
Emerson, Lake & Palmer.....	11
Blues.....	12
Arte da Massagem.....	14
Psiquiatria.....	17
Earl Oakin.....	18
Elis Regina.....	19
Instituto Villa Lobos.....	20
Tom Jobin.....	22
Discos.....	24
Serviço.....	27



## IMMEDIATE DISCOTHEQUE



**VINHO VELHO** — Essa é para quem se amarra em procurar discos raros em seções de saldo. A Odeon lançou em 68 um disco incrível chamado Immediate Discotheque. O LP passou despercebido porque a foto da capa e seu título faziam a gente pensar que fosse uma antologia cafona de música francesa. Era mesmo uma antologia, mas de música pop inglesa. E de um período (67 e 68) de ouripadas transições. Immediate era o nome da gravadora de Andrew Loog Oldham, descobridor e primeiro produtor dos Stones. Andrew era um sujeito com mil idéias e sacações e algumas delas estão nessa antologia. O distanciamento de quatro anos transforma o disco num documento histórico em termos de experiências e curtios musicais. Há faixas com o Small Faces, The Nice, Chris Farlow, P.P. Arnold, Murray Head e Twice as Much. O Small Faces, hoje conhecido como Faces e liderado por Rod Stewart, tinha sido criado por Steve Marriot, hoje líder do Humble Pie. A garotada que já estava achando os Beatles e os Stones um pouco caratas, se amarrava demais no estilo ingênuo, e ao mesmo tempo cheio de cortiozinhas, do Small Faces. No disco eles tocam Here Comes, uma faixa do seu primeiro LP. The Nice era liderado por Keith Emerson e sua música (na época considerada de vanguarda) misturava várias influências: blues, rock, jazz, música chinesa e Schönberg. Todas as idéias de Emerson estão em quatro desequilibrados LPs do The Nice, produzidos por Andrew Loog. Elas só amadureceram dois anos mais tarde com a criação do Emerson, Lake & Palmer. Na antologia da Immediate há duas faixas com o The Nice: *Azrael* e *The Thoughts of Emerlist Davjack*, essa última, título de seu primeiro disco na Inglaterra. Emerlist Davjack foi um nome inventado com sílabas dos nomes dos caras do grupo: Brian Davison, Keith Emerson, Lee Jackson e David O'List. As três faixas com o cantor Chris Farlow foram produzidas pelo seu descobridor, Mick Jagger. A transa deu toda errada: Jagger se deu mal como produtor e Farlow (hoje Farlow) como cantor solista. *Yesterday Papers*, *Think* (ambas assinadas por Jagger e Richard) e *Reach Out* ficaram irreconhecíveis. Depois de transar com o Colosseum, Farlowe atualmente está cantando com o Atomic Rooster. Os planos de Andrew Loog para a Immediate eram tão loucos e pouco comerciais que depois de um ano e meio a gravadora faluiu.

**MÓDULO E MUTANTES** — O rock tupiniquim, a julgar pelos dois últimos lançamentos no gênero, Não Fale com Paredes, do Módulo Mil e No País dos Bauretz, dos Mutantes, vai de mal a pior. O disco do Módulo não resiste nem mesmo a uma análise superficial. A gente mata a charada (?) deles num minuto: a única coisa que sabem fazer é caricaturar grupos ingleses, também muito ruins, como o Black Sabbath e o Uriah Heep. Já li e ouvi contar que o pessoal do Módulo está fazendo som há mais de dois anos, que ouve toda espécie de som que sai no exterior. Se isso é verdade, eles estão transando som errado e ouvindo também os discos errados. Os 32 minutos de duração de Não Fale com Paredes equivalem a uma lição de como não fazer som heavy. É uma babaquice total ficar repetindo interminavelmente os mesmos riffs. Isso só acentua a falta de talento, a incompetência mesmo, dos componentes do grupo como instrumentistas e compositores. Também não fiquei sabendo o que significa incluir no LP aquelas ridículas letras monossilábicas. Aliás, ouvindo o disco a gente fica sempre com uma interrogação na cabeça. A interrogação provocada pelo equívoco fatal. O caso dos Mutantes é diferente. Eles têm um background excelente, têm talento, são instrumentistas versáteis e compositores razoáveis. Isso tudo está presente em seu No País dos Bauretz, mas não consegue salvar o disco. Para dizer a verdade, só consegui ouvir duas faixas com prazer: *Beijo Exagerado* (uma obra prima-menor, um tremendo show de ritmo e provocação) e *Dune Buggy* (uma inconsequente e deliciosa exibição de truques vocais e rítmicos). Os Mutantes estão correndo um sério risco: têm plena consciência de seu talento e versatilidade, mas não sabem como domá-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa No País dos Bauretz.

# T OQUE

EZEQUIEL NEVES

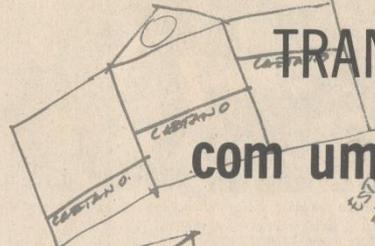
**EDWARD E FOCOS** — Jamming With Edwards já está na praça e muita gente anda assoviando *Highland Fling* uma de suas faixas assinada por Hopkins, Cooder e Watts. O disco, sem ser maravilhoso, é uma farrá de som feitas por gente que entende do assunto. É despretensioso e gostosíssimo. Seu lançamento põe também um ponto final a uma fofoca, muito comentada há um ano atrás, envolvendo o guitarrista Ry Cooder e Keith Richard. Dizia-se que Richard havia plagiado vários trechos de autoria de Cooder, trechos estes que foram usados em várias passagens de *Sleazy Fingers*. A fofoca foi espalhada pelo Captain Beefheart, um músico amigo de Cooder, que tomou as dores do colega "espoliado" e deitou falação pela imprensa americana. Cooder havia sido chamado pelos Stones em 69 para participar de algumas sessões de gravação de *Let It Bleed*, ficando quase um mês dentro do estúdio, em Londres. Como eles nada gravaram, aproveitou para ensaiar algumas de suas composições e também tirou um sonzinho. "Durante todo esse tempo, disse Cooder a Beefheart, Keith nunca estava no estúdio. Mas uma vez resolvi passar lá de manhã e, quando entrei, ele estava ouvindo tudo que eu tinha tocado. Sem que eu soubesse, os gravadores do estúdio estavam ligados e tudo que eu fiz estava sendo copiado". Quando os Stones anunciaram que algumas sessões de gravação de *Let It Bleed* iam ser lançadas em disco com o nome de Jamming With Edwards, muita gente pensou que eles faziam isso para limpar a barra de Richard. Agora, com o LP rodando na vitrola, percebe-se que tudo não passou de cascata. E se ouvirmos também *Sleazy Fingers* ficamos sabendo que o estilo de Cooder não tem nada a ver com o de Richard. Mas uma cascata dessas sempre tem seu lado comercial proveitoso. Que o digam as vendas de *Jamming...* nos EUA e Inglaterra.



Nas lojas  
mais um LP de Caetano



TRANSA  
com uma capa  
diferente

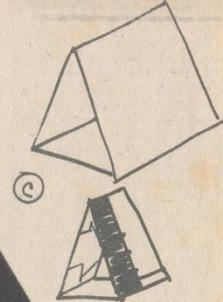
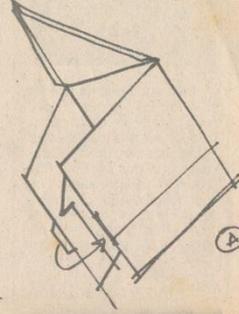
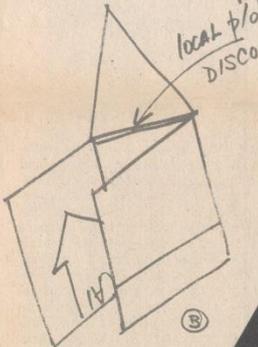


②  
PARTE  
EXTERNA

19.4.72  
(18)

O DISCOBJETO

③  
MONTAGEM



ARTE INTERNA  
ALDO LUIZ  
PHONOGRAM (apresentação)  
ALVARO GUIMARAES e  
VERBO

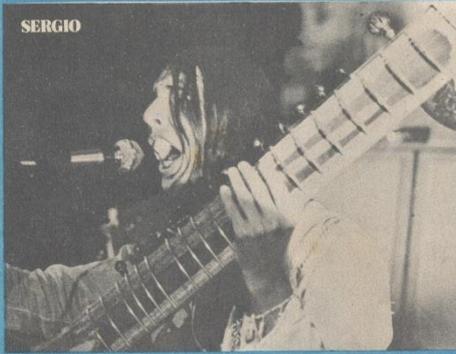
ESTA É A "DISCOBJETO"  
E CHINAR...  
UMA CRITICA...  
ALÉM DE SUBIR O DISCO  
VEREJA SER MONTADA  
FORMANDO UM 72 SMA.

# ROLLING STONE

N.º 12

Cr\$ 2,00

## ROCK NO INFINITO



SERGIO



ARNALDO



PERNA



RITA



LANNY



BRUCE

Segunda-feira (12 de junho), uma explosão de som, curtida em São Paulo por toda a moçada do Expresso 2222222. As tribos reunidas somaram duas mil pessoas para cortar HEAVY BAND, NECTAR, MUTANTES, LANNY, BRUCE, TUTTI e PERNA E O PESSOAL DO OFICINA. Transas novas no terreiro com o Nectar. O pessoal do Gil mostrou mais uma vez que não estava navegando em barco furado. Transas, projeções, participação. Mais um sucesso ROLLING STONE — Lady Jane.

FOTOS DE GERALDO MELO

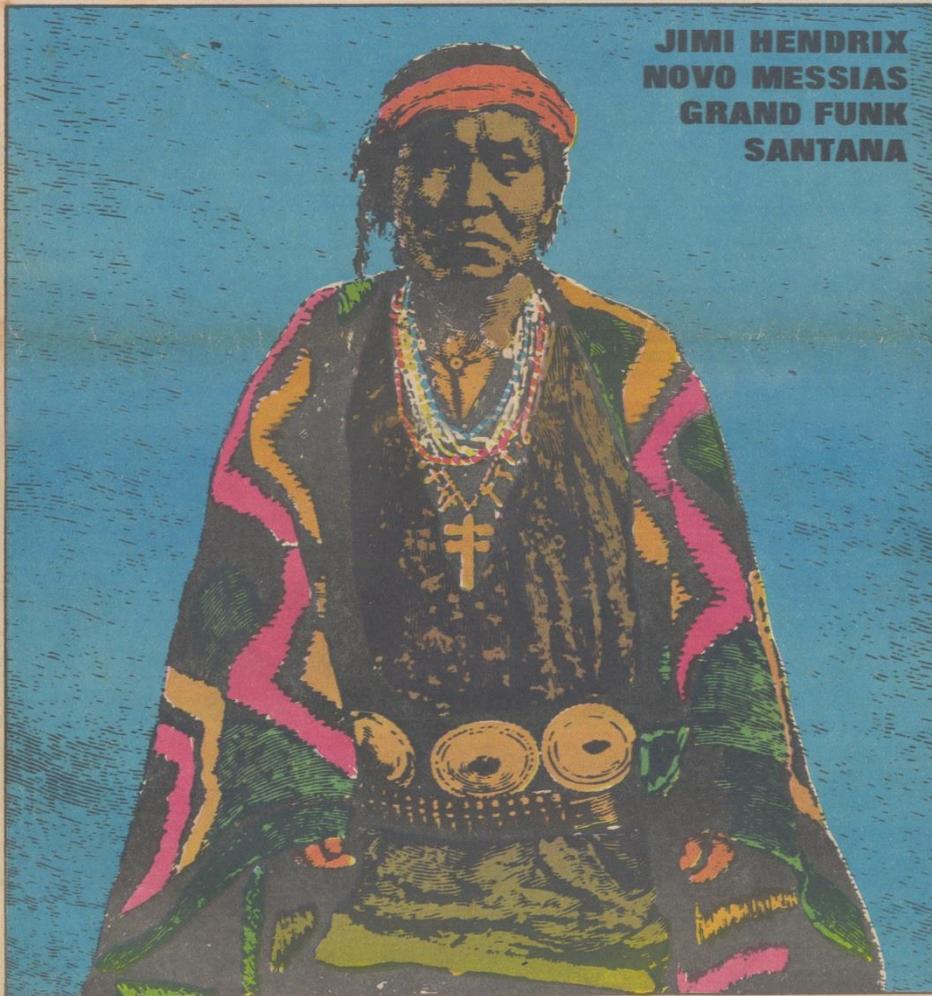
ANDRÉ LUIZ PRATA VILELA *Prata*

# ROLLING STONE

Cr\$ 2,00

**PIRATA**

**Nº 35**



**JIMI HENDRIX  
NOVO MESSIAS  
GRAND FUNK  
SANTANA**