

CASSIANO FRANCISCO SCHERNER DE OLIVEIRA

**O CRITICISMO DO ROCK BRASILEIRO NO JORNALISMO DE
REVISTA ESPECIALIZADO EM SOM, MÚSICA E JUVENTUDE:
DA *ROLLING STONE* (1972-1973) À *BIZZ* (1985-2001)**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ricardo Rüdiger

Porto Alegre

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48c

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). / Cassiano Francisco Scherner de Oliveira. – Porto Alegre, 2011.

390 f.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ricardo Rüdiger

1. Música – Brasil – História e Crítica. 2. Música Popular Brasileira. 3. Rock Brasileiro. 4. Crítica Musical – Imprensa Especializada. I. Rüdiger, Francisco Ricardo. II. Título.

CDD 780.981

Bibliotecária Responsável

Anamaria Ferreira

CRB 10/1494

CASSIANO FRANCISCO SCHERNER DE OLIVEIRA

**O CRITICISMO DO ROCK BRASILEIRO NO JORNALISMO DE
REVISTA ESPECIALIZADO EM SOM, MÚSICA E JUVENTUDE:
DA *ROLLING STONE* (1972-1973) À *BIZZ* (1985-2001)**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Francisco Rüdiger (Orientador) – PUCRS

Prof.^a Simone Sá Pereira – UFF

Prof.^a Beatriz Marocco – Unisinos

Prof. Charles Monteiro – PUCRS

Prof. Carlos Gerbase – PUCRS

*Aos amigos Gélson, Jeane e Néilson (in
memmoriám): muito da cultura musical que
adquiri (não só referente ao rock brasileiro,
mas a outros gêneros), nos anos 1980, graças
à nossa fraternal convivência à troca de
informações com vocês, está nesse trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Ao orientador professor Francisco Rüdiger, pela orientação balizada na competência e na seriedade, elementos fundamentais que contribuíram para a feitura deste trabalho.

À minha família: meus pais Jauner e Mari, pela rica e ampla cultura musical que me propiciaram, a qual não se resume em *“it’s only rock’n’roll”*; à minha irmã Fabiana e a meu cunhado Édson, pelo incentivo e pela amizade.

Aos professores Beatriz Marocco e Antônio Hohlfeldt, componentes da banca de qualificação, pelas importantes observações realizadas e que muito me auxiliaram na concepção final desta tese.

À coordenação do PPGCom/Famecos, em especial ao professor Juremir Machado da Silva, pelo apoio institucional no desenvolvimento desta pesquisa.

Às professoras Dóris Fagundes Haussen e Ana Carolina Escosteguy, por enriquecer, através de alguns tópicos ministrados em suas respectivas aulas, a temática abordada neste trabalho.

Ao Eduardo Portanova Barros que, mais que um colega, revelou-se um amigo sempre solícito e solidário ante as angústias e incertezas de um trabalho desta natureza.

A Adriana Langon, Alda Menine, Aldema Menine McKinney, Álvaro Carlini, Ana Stchoncen, César Augusto de Carvalho, César Augusto dos Santos, Denise Cogo, Fernanda Pereira da Cruz, Flávio Guirland, Flávio Zanini, Gabriel Scur, Itamar Pelizzaro, João Carlos Tiburski, José Albertino, Lilian Reichert, Lilian Zaremba, Luana Khodjaian, Luciano Klöckner, Luciano Miranda, Luiz Artur Ferrareto, Luis Carlos Olêa, Márcio Poetsch, Marilda Santanna, Mauro César Silveira, Mônica Kanitz, Nane Albuquerque, Paulo Lidtke, Paulo Schwingel, Raimundo Mattos Leão, Rejane Boeira, Roberto Thiesen, Rodrigo Vizzotto, Rosane Souza Schwingel, Sérgio Endler, Valci Zucoloto e Viviane Mottin, seja pela convivência, seja pelo incentivo, ou por ambos. Destaco que estes elementos foram importantes para a realização desta tese.

Aos funcionários da secretaria do PPGCom, e em especial à Lúcia Stasiak, sempre solícitos e prestativos. Dentro destes quesitos, destaco também o ex-funcionário Tiago Soares.

Aos funcionários das seguintes instituições, pelo alto grau de profissionalismo no atendimento: Centro de Documentação e Informação Científica Prof. Casemiro dos Reis Filho da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; da Biblioteca Maria Luiza M. da Cunha da Escola de Comunicação/Universidade de São Paulo; Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Biblioteca Carlos Barbosa do Instituto de Artes

da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial a funcionária Susana Piñeiro; funcionários do Setor de Imprensa do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre-RS), em especial ao coordenador Carlos Roberto Saraiva da Costa Leite; por fim, à bibliotecária Mônica Aliseris, responsável pela Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segal (São Paulo-SP) e o corpo de funcionários da referida instituição.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, pelo auxílio financeiro na produção desta tese.

Por fim, a todos que, de uma forma ou de outra, me ajudaram a viabilizar esta tese.

*“Vou dar trabalho à crítica
Já que ela depende de mim
É um jeito de sair do buraco que é fundo
E acaba-se o mundo por falta de imaginação.”*

(Departamento de criação)

Composição: Rita Lee; Luis Sérgio; Lee Marcucci. Intérprete: Rita Lee.
Gravada originariamente no LP *Entradas e Bandeiras* (Som Livre, 1976).

RESUMO

No final do século XVII, surgiram os primeiros periódicos que veiculavam críticas e detalhes dos acontecimentos que envolviam a música e o seu público. Nesse contexto, apareceu a profissão do crítico, conhecido na época como “árbitro das artes”. Desde então, a crítica musical se faz presente no mundo impresso como um gênero jornalístico que processa a mediação entre o artista e o público. Em suma, essa é a essência da crítica musical. A proposta desta tese é realizar uma análise a respeito da crítica musical referentes aos grupos brasileiros que representaram o gênero *rock* do início da década de 1970 até o princípio dos anos 2000. A documentação escolhida para esta pesquisa foram as revistas. *Rolling Stone* (edição brasileira, editada entre 1972 a 1973); *Pop* (editada entre 1972 a 1979); *Música* (editada entre 1976 a 1983); *Somtrês* (editada entre 1979 a 1989); *Pipoca Moderna* (editada entre 1982 a 1983) e *Bizz* (editada entre 1985 e 2001). Nesta análise, percebe-se que a crítica musical era muito incipiente e limitada, principalmente nas primeiras publicações, *Rolling Stone* e *Pop*. A partir da segunda metade dos anos 70, com o surgimento das revistas *Música* e *Somtrês*, a crítica musical começou a se desenvolver e se profissionalizar. Porém o *rock* brasileiro daquela época era visto com desconfiança por parte dos críticos. Na década seguinte, o gênero passou ser valorizado graças ao alcance mercadológico e também de prestígio. Contudo tal valorização não se sustentou por muito tempo, tanto em mercado e prestígio quanto na crítica musical: não existia unanimidade dos críticos em relação ao *rock* brasileiro. Por outro lado, grupos que postulavam como *undergrounds* conquistaram a simpatia da imprensa musical. Após sucumbir a uma perda de espaço na mídia, entre o final dos anos 1980 e o início da década de 1990, houve um abrandamento no tom da crítica especializada nesse gênero. Em suma, tratava-se da figura do crítico atuando como mediador entre os músicos e um público consumidor que o próprio crítico julgava ideal.

Palavras-chave: crítica musical na imprensa de massa especializada; música popular brasileira; *rock* brasileiro.

ABSTRACT

In the late seventeenth century, appeared the first journals that published reviews and details of events involving music and its audience. In this context, the profession of critics emerged, being known then as “arts referee”. Since then, the music criticism is present in print world as a journalistic genre that mediates artist and audience. In short, this is the essence of music criticism. The purpose of this thesis is to analyze the music criticism about Brazilian groups that represented Brazilian rock from the 1970s until the early 2000s. The documents chosen for this study were representative magazines about this genre. They are: *Rolling Stone* (Brazilian edition, from 1972 to 1973); *Pop* (from 1972 to 1979); *Música* (from 1976 to 1983); *Somtrês* (from 1979 to 1989); *Pipoca Moderna* (from 1982 to 1983) and *Bizz* (from 1985 to 2001). In this analysis, it is realized that music criticism was very weak and limited, especially in early publications, like *Rolling Stone* and *Pop*. From the late 1970s on, with the advent of the magazines *Música e Somtrês*, music criticism began to develop and professionalize. But Brazilian rock was then looked with suspicion by critics. In the following decade, that genre has come to be valued through the market power and prestige as well. But that recovery was not sustained for long, in market, prestige and music criticism: there wasn't unanimity among critics about Brazilian rock. Moreover, groups that postulated as underground gained the sympathy of the music press. After succumbing to a loss of space in the media, between the late 1980s and the early 1990s, there was a slowdown in critics' tone specialized in this genre. In short, this was the music critic figure acting as mediator between the musicians and a consuming public that the very critic thought ideal.

Keywords: music criticism in specialized mass media; Brazilian popular music; Brazilian rock.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1.1 | Definição preliminar de crítica musical e plano de pesquisa..... | 12 |
| 1.2 | Justificativa da tarefa..... | 17 |
| 1.3 | Circunstâncias e limites do trabalho de pesquisa..... | 19 |
| 1.4 | Referências teóricas..... | 26 |
| 1.5 | Indicações metodológicas..... | 30 |
| | | |
| 2 | ELEMENTOS PARA A ELABORAÇÃO DA PESQUISA..... | 32 |
| 2.1 | Trajectoria do rock brasileiro..... | 33 |
| 2.1.1 | <i>Dos primórdios aos anos 1970: as raízes.....</i> | 34 |
| 2.1.2 | <i>Dos anos 1980 aos 2000: a consolidação.....</i> | 41 |
| 2.2 | O pop e a mídia..... | 44 |
| 2.2.1 | <i>As revistas especializadas no pop.....</i> | 48 |
| 2.2.2 | <i>O caso Rolling Stone.....</i> | 50 |
| 2.3 | O rock e a crítica especializada..... | 52 |
| 2.4 | A crítica à musica popular no Brasil..... | 56 |
| 2.4.1 | <i>Antecedentes.....</i> | 57 |
| 2.4.2 | <i>Contemporaneidade.....</i> | 61 |
| | | |
| 3 | ROLLING STONE BRASILEIRA (1972-1973)..... | 73 |
| 3.1 | A crítica do rock brasileiro..... | 81 |
| 3.1.1 | <i>A crítica na coluna Toque.....</i> | 83 |
| 3.1.2 | <i>A crítica na seção Discos.....</i> | 87 |
| 3.2 | Rolling Stone e a nova estética do rock brasileiro..... | 89 |
| 3.3 | O fim da revista..... | 91 |
| | | |
| 4 | REVISTA POP (1972-1979)..... | 97 |
| 4.1 | Trajectoria do veículo..... | 100 |
| 4.2 | A crítica musical..... | 104 |
| 4.3 | O caderno Hit Pop: 1ª fase..... | 109 |

| | | |
|-------|---|------------|
| 4.4 | 2ª fase: os novos personagens..... | 112 |
| 4.5 | O final da publicação..... | 119 |
| 5 | MÚSICA (1976-1983)..... | 122 |
| 5.1 | Rock brasileiro na “Revista didática e informativa para profissionais e amadores..... | 125 |
| 5.2 | A crítica de shows..... | 129 |
| 5.3 | A crítica de discos..... | 140 |
| 5.4 | A presença de outras influências musicais..... | 142 |
| 5.5 | O esvaziamento do rock brasileiro..... | 147 |
| 5.6 | O punk rock e o final da publicação..... | 150 |
| | EXCURSO – PIPOCA MODERNA (1982-1983)..... | 159 |
| 6 | SOMTRÊS – PARTE 1 (1979-1984)..... | 168 |
| 6.1 | Rescaldos de uma transição: do rock anos 1970 ao BRock dos anos 1980..... | 175 |
| 6.1.1 | <i>O ataque aos dinossauros do rock.....</i> | <i>176</i> |
| 6.1.2 | <i>O elogio à new wave.....</i> | <i>180</i> |
| 6.1.3 | <i>Paradoxos da crítica.....</i> | <i>183</i> |
| 6.2 | A crítica musical ao rock nativo..... | 184 |
| 6.2.1 | <i>Rita Lee e Raul Seixas: a crítica e a desconfiança.....</i> | <i>186</i> |
| 6.2.2 | <i>Os artistas setentistas.....</i> | <i>191</i> |
| 6.2.3 | <i>Os Novos Baianos e seus descendentes.....</i> | <i>192</i> |
| 6.2.4 | <i>Os Mutantes e seus herdeiros.....</i> | <i>195</i> |
| 6.2.5 | <i>Outros grupos e cantores dos anos 1970.....</i> | <i>198</i> |
| 6.2.6 | <i>Trinca de grupos: preâmbulo para o BRock.....</i> | <i>202</i> |
| 6.3 | O BRock e a crítica em Somtrês..... | 210 |
| 6.3.1 | <i>Mistura de papéis.....</i> | <i>217</i> |
| 6.3.2 | <i>A linhagem pop rock.....</i> | <i>221</i> |
| 6.4 | Convergências e heterodoxias..... | 226 |
| 7 | SOMTRÊS – PARTE 2 (1985-1989)..... | 234 |
| 7.1 | Somtrês e a autorreflexão da crítica..... | 235 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 7.2 | A linhagem pop rock neste período..... | 242 |
| 7.3 | Kubrusly e o rock brasileiro: saturação em curso..... | 247 |
| 7.4 | A profissionalização da crítica e do rock | 253 |
| 7.5 | A crítica em debate no Pós-Cruzado..... | 256 |
| 7.6 | A crítica do underground e do experimental..... | 264 |
| 7.6.1 | <i>Os grupos paulistas.....</i> | 264 |
| 7.6.2 | <i>As faces do punk rock.....</i> | 268 |
| 7.7 | O epílogo de Somtrês..... | 271 |
| | | |
| 8 | BIZZ/SHOWBIZZ (1985-2001)..... | 275 |
| 8.1 | A trajetória da crítica..... | 282 |
| 8.1.1 | <i>A euforia e o desconforto.....</i> | 295 |
| 8.1.2 | <i>A linhagem pop rock: diversificação musical nos grupos dos anos 1990.....</i> | 306 |
| 8.1.3 | <i>Os novos grupos e a amplitude de estilos musicais.....</i> | 310 |
| 8.2 | A militância efusiva das linhagens underground e experimental..... | 315 |
| 8.3 | A ampliação do mercado e seus efeitos em Bizz..... | 320 |
| 8.4 | O rock, a crítica e o mercado fonográfico nos anos 1990..... | 325 |
| 8.4.1 | <i>Mangue beat: originalidade mesclando rock e gêneros regionais.....</i> | 325 |
| 8.4.2 | <i>Sepultura: linearidade de opiniões.....</i> | 331 |
| 8.5 | O final sob a égide da nostalgia..... | 337 |
| | | |
| 9 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 343 |
| | | |
| | REFERÊNCIAS..... | 359 |
| | | |
| | ANEXO A – Perfil biográfico dos principais críticos musicais brasileiros..... | 382 |

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva identificar e analisar a trajetória da crítica jornalística ao chamado *rock* brasileiro em revistas de circulação nacional destinadas ao grande público. Os veículos estudados foram *Rolling Stone* (de fevereiro de 1972 a janeiro de 1973), *Pop* (de novembro de 1972 a agosto de 1979), *Música* (de julho de 1976 ao fim de 1983), *Somtrês* (de janeiro de 1979 a janeiro de 1989), *Pipoca Moderna* (com apenas cinco números, entre outubro de 1982 e abril de 1983) e *Bizz*¹ (de agosto de 1985 até julho de 2001).

Vale ressaltar que esta tese não procurou analisar as revistas propriamente ditas, mas as críticas referentes a grupos e artistas ligados ao *rock* brasileiro².

1.1 Definição preliminar de crítica musical e plano de pesquisa

Segundo o Dicionário musical Grove, crítica musical é “a expressão, em palavras de julgamentos sobre aspectos da arte da música.” (GROOVE, 1994, p.36). Sua amplitude inclui “muitos tipos de textos sobre música, desde a discussão histórica e analítica em livros e periódicos até resenhas nos jornais diários” (ibidem, p.36). A crítica não tem unanimidade do ponto de vista reflexivo:

O lugar da crítica (no sentido de avaliação em oposição ao sentido da estilística ou histórica) na musicologia é uma questão controvertida. Muitos estudiosos argumentam que uma compreensão da música como veículo da expressão humana é fundamental para o estudo da música, e que a crítica de avaliação, de acordo com isso, deveria ter o seu lugar. Outros preferem limitar o seu papel ao da crítica textual, a preparação de edições fiéis e acuradas em que as alternativas são expostas e consideradas e são feitas escolhas. (ibidem, p. 36).

Por um lado há a “crítica textual”, ou seja, é o que o crítico-jornalista faz ao escrever para uma publicação impressa ou para uma estação de rádio. Por outro lado, há a crítica erudita, que comunica o repertório de uma obra, em termos relacionados a um contexto sócio-histórico, falando sobre como a obra surgiu e como se relaciona com obras anteriores.

¹ Entre os anos de 1995 e 2001 a revista mudou seu nome para *Showbizz*.

² Aqui, segue-se a posição de Hemarno Vianna: “rock brasileiro cantado em português e produzido no Brasil refere-se a períodos mais amplos como Jovem Guarda, Tropicalismo e rock ‘progressivo’ e ‘underground’ dos anos 70”. Já o rótulo “rock brasileiro” é usado com mais frequência – por músicos, críticos e consumidores – para se referir à produção dos anos 1980. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/rock-brasileiro-historia-1950-1980>>. Acesso em 23 out. 2010.

A respeito da crítica escrita nos meios de comunicação, o verbete menciona que o crítico que exerce suas funções na mídia está sujeito às restrições editoriais de espaço e de tempo, devido às questões econômicas. Contudo o crítico deve estar atento para o perfil do público ao qual dirige suas considerações. Nesse ponto, dois fatores são importantes. O primeiro é firmar um compromisso com a arte da música, com o que é bom e o que é ruim, na sua visão. Essa tarefa vai ser construída pelo crítico, pretendidamente, através de uma adequada base de conhecimento. O segundo é o compromisso com os leitores (ou espectadores, ou ouvintes), informando-os, mas sem adotar uma postura professoral.

Qualquer julgamento crítico tem probabilidades de incluir um elemento subjetivo, e é parte da tarefa do crítico deixar claro quais não são, dando assim ao leitor algum espaço para formar suas próprias opiniões ou, pelo menos para estabelecer limites dos quais seu gosto e seu julgamento possam se circunscrever. (GROOVE, 1994, p. 236).

O crítico deve estar consciente de que, pela natureza da sua função, incorpora elementos de descrição e avaliação referente ao que irá avaliar. O quesito para efetuar tal tarefa consiste em “descrever o estilo, a adequação técnica e as percepções musicais do intérprete (cuja interpretação ele pode instintivamente comparar com algum ideal seu, possivelmente baseado na experiência de interpretações prévias)” (ibidem, p. 236).

Os extremos da crítica apresentam-se de duas formas. Na primeira, o crítico insere seu “gosto pessoal”, dando mais importância às suas reações pessoais do que à música em si. O segundo é um crítico que busca reduzir ao máximo suas reações pessoais, o que pode resultar em uma crítica fria e tediosa. A tarefa que nos propomos aqui é reconstruir a trajetória deste fenômeno, conforme ele se apresentou na imprensa especializada de grande circulação nacional. De como ela via as manifestações sobre o rock brasileiro, do início dos anos 70 até 2001.

Nesta pesquisa, a abordagem sobre o tema foi dividida oito capítulos³. O primeiro se divide em quatro partes. Inicia com a história do *rock* no Brasil. Trata-se de um tema introdutório, referente ao assunto que mencionaremos mais adiante – a crítica musical e o *rock* brasileiro. Nesse tópico, conta-se a trajetória desse gênero musical, desde as primeiras manifestações – em fins da década de 1950 até o princípio dos anos 2000. Esse tópico foi dividido em duas partes. A primeira envolve desde os primórdios do *rock*, quando ainda era desconhecido – tendo suas primeiras gravações por cantores como Caubi Peixoto, Carlos

³ O primeiro tópico trata da história do rock no Brasil; o segundo aborda a música *pop* e a mídia; o terceiro versa sobre o rock e a crítica musical. Por fim, fala-se da crítica musical no Brasil. Ressalta-se que o segundo e o terceiro pontos são voltados para Inglaterra e Estados Unidos.

Gonzaga, Agostinho dos Santos e Nora Ney –, passa pela *Jovem Guarda*, menciona o *Tropicalismo* e também o *Pós-Tropicalismo*⁴. Na segunda parte, trata dos anos 1980 até o início do novo século. Efetivamente, é a consolidação do *rock*, formatado como gênero musical no Brasil e prestigiado pelo público e pela mídia.

A segunda parte intitula-se *O pop e a mídia*, que aborda a relação da música *pop* com a imprensa, especialmente nos contextos dos Estados Unidos e da Inglaterra. Nesses dois países, a *música pop* refere-se basicamente a uma versão mais diluída e, portanto, mais vendável do *rock*. A explanação ficou concentrada em três pontos. O primeiro é a origem da relação entre a *música pop* e a mídia, como era essa relação no princípio, principalmente no que diz respeito ao triunfo das revistas sobre as outras mídias, como televisão e rádio. Avançando no tema, o segundo ponto trata do histórico dessas publicações, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra: quais foram as publicações voltadas para o *rock* e também para o *pop* que se constituíram com representantes do gênero. Por fim, um estudo a respeito da revista *Rolling Stone*, que se transformou, de uma simples publicação, surgida no auge da contracultura americana, em fins de 1967, para uma das mais controvertidas mídias impressas voltadas para a cobertura do mundo da música.

A parte seguinte – *O rock e a crítica especializada* – é um amplo painel sobre a crítica musical nos Estados Unidos e na Inglaterra. São considerações elaboradas a partir da literatura existente, publicada a esse respeito nos respectivos países, ou seja, como é a relação entre os críticos musicais do mundo do *rock*, a indústria fonográfica e a mídia.

Na última parte, aborda-se a crítica musical no Brasil. Apesar de haver muito poucos estudos a respeito desse tema, foi possível traçar uma abordagem satisfatória. Ainda assim, a abordagem mescla passado e presente, sem se limitar ao *rock* brasileiro, mas ampliando para outros gêneros, como a música brasileira dos séculos XIX e XX. Esse tópico recebeu divisões, de acordo com o período histórico: 1) A crítica musical no Brasil no século XIX – ou seja, nos primórdios da vida musical brasileira, compreendida entre as décadas de 20 a 60 do referido século – publicada nos folhetins daquela época; 2) A crítica musical entre o final dos anos 1940 ao final dos anos 1960 através do jornal *O Estado de São Paulo*; 3) A relação da crítica musical com os cantores Fagner e Belchior, destacando a relação conturbada deste último com os críticos entre 1976 a 1978; e 4) Uma comparação das visões de José Ramos

⁴ No caso do *Tropicalismo*, embora não haja uma relação direta com o *rock*, ele tinha alguns elementos estético-musicais que poderiam ser conectados a esse gênero musical. O *Pós-Tropicalismo* é um conceito puramente referencial, no quesito de situar o leitor a respeito do início dos anos 1970, quando o *Tropicalismo* se esvaziava.

Tinhorão, Tárík de Souza, Júlio Medaglia e a cobertura jornalística da revista *Bizz* – em comum, a questão de como o *rock* brasileiro era enfocada por todos esses personagens.

Após essa abordagem inicial, passa-se nos capítulos seguintes, à análise das publicações. Iniciando pela *Rolling Stone*, uma revista⁵ pioneira na cobertura e análise do *rock* no Brasil. O panorama musical do início dos anos 1970, em relação a esse gênero, era carente de grupos e artistas. As reportagens e as críticas musicais eram, em grande parte, referentes ao *rock* estrangeiro. Apesar dessa desproporção, as críticas publicadas na revista que diziam respeito ao *rock* nacional concentraram-se em grande parte na coluna *Toque*, assinada pelo crítico Ezequiel Neves. Ele foi um dos primeiros críticos musicais brasileiros a tratar do referido gênero⁶. A revista também teve um espaço específico voltado para a crítica, do qual outros personagens participaram. A publicação encerrou suas atividades no Brasil em janeiro de 1973, onze meses após sua criação.

Também em 1972, mais precisamente em novembro, surgiu outra publicação voltada para o público jovem: a revista *Pop* – tema do 4^a capítulo. Nesse caso, porém, o perfil editorial não era voltado somente para a música (*rock* e também música brasileira) e, sim, para outras temáticas voltadas ao público jovem, principalmente questões comportamentais. Assim como em *Rolling Stone*, priorizou-se o *rock*, tanto o brasileiro quanto o estrangeiro, tratando do tema em meio a um conjunto bem mais amplo, que é a juventude. A análise nesta pesquisa foi focada no jornal *Hit Pop*, publicação que surgiu nos primeiros números da revista e que passou a circular como encarte. Contudo, pouco tempo depois, seria integrado ao corpo da revista.

No quinto capítulo estudamos a revista *Música*, que adotava outra linha e nova editorial: voltar-se exclusivamente para o mundo da música. Além de artigos técnicos – como lançamentos de instrumentos musicais e aparelhos profissionais para shows –, a publicação trazia reportagens, entrevistas e críticas musicais a respeito de artistas e grupos musicais. O *rock* apesar da presença constante, não era prioridade na publicação. As críticas avaliadas neste estudo, direcionadas para grupos e artistas representantes do *rock* brasileiro, eram em grande parte em tom de desconfiança. Surgida em 1976, a revista durou até o fim de 1983.

Depois de um breve excursão sobre a revista *Pipoca Moderna, Somtrês*, de 1979, é o tema do 6^o e 7^o capítulos. Apesar de não ter um perfil editorial tão técnico como o de *Música*, a revista criada por Maurício Kubrusly dividia-se entre reportagens para apreciadores de

⁵ Apesar de ter sido originariamente um jornal, usaremos o nome revista, pois esse formato foi adotado a partir de agosto de 1973.

⁶ Para mais detalhes sobre Ezequiel Neves, ver: NEVES; GOFFI; PINTO, 2007.

aparelhos musicais e uma cobertura que tinha na crítica musical o seu ponto forte. Além das críticas feitas através das obras musicais (LPs e CDs) de artistas e grupos, a revista foi importante por debater o papel do crítico musical e a sua relação com os artistas e com a mídia. Isso ocorreu graças a um espaço específico para tal: a coluna *Plenário*, em que o *rock* brasileiro foi destaque diversas vezes. Esse espaço permitiu um debate muito interessante a respeito da produção nacional desse gênero nos anos 1980, em termos de crítica e de mídia, criando uma divergência entre os vários críticos que resolveram escrever – alguns defendiam a consolidação do *rock* no Brasil; outros eram contrários.

A revista *Bizz*, tema do capítulo 8, foi importante por fazer confluir em suas páginas um retrato das diversas tendências do *rock* brasileiro, de 1985 até 2001, através de reportagens e entrevistas publicadas no período. Porém, em relação à crítica musical da época, estabeleceu inicialmente uma nítida simpatia por grupos *undergrounds* ou experimentais⁷, enquanto que a linhagem *pop rock* não recebeu análises favoráveis. Isso é percebido nitidamente na primeira fase da revista, de 1985 a 1992⁸.

Na segunda fase de *Bizz*, compreendida entre 1993 e 2001, houve uma guinada para o não enfrentamento com os grupos *pop rock*⁹. Essa mudança de postura, ao longo dos anos 1990, foi percebida principalmente em relação ao chamado *movimento mangue beat* e do grupo de *heavy metal Sepultura*. Posteriormente, esse consenso se estendeu para os grupos que surgiram na esteira da *cultura rock* aberta na década de 1980¹⁰.

Concluindo, diremos que o *rock* brasileiro, quando surge, em princípios dos anos 1970, não tinha a força e o apelo comercial necessários para uma consagração. A crítica musical dirigida para o *rock* produzido por aqui também não apresentava elementos que pudessem se destacar. Somente a partir da segunda metade da década de 1970 é que se iniciou um processo de fortificação da crítica, estimulada por publicações como *Música* e *Somtrês*. Nos anos 1980, mesmo com o reconhecimento do *rock* brasileiro, a crítica musical estabeleceu uma relação de ressalvas com os grupos de sucesso. Por outro lado, a crítica fortaleceu conjuntos que não tinham proposta musical que se voltasse para altas vendagens. Esse processo mudou nos anos 1990, quando houve um abrandamento nos tons das críticas voltadas para o *rock* nacional.

⁷ Conforme a classificação estabelecida no capítulo referente à revista *Somtrês*.

⁸ No período em questão, o *rock* brasileiro viveu tempos de ascensão e declínio em termos de prestígio comercial e também de mídia.

⁹ São os grupos mais conhecidos, como *RPM*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso*, ou seja, os mais representativos em termos de vendagem.

¹⁰ Trata-se da trajetória dos grupos *Skank*, *Pato Fu*, *Raimundos*, *Charlie Brown Jr.* e *Planet Hemp*, que representam a trajetória de outros conjuntos no mesmo período.

1.2 Justificativa da tarefa

A escolha dessa temática deve-se não somente ao interesse do autor pelo tema, mas também ao fato de que são escassos os estudos referentes à crítica musical no campo da Comunicação Social e do Jornalismo. Por isso, a proposta desta pesquisa é traçar uma análise da imprensa musical em revistas editadas entre a década de 1970 até os anos 1990, através da crítica musical.

Quando foi iniciada a busca de material para a produção desta tese, o primeiro detalhe que chamou a atenção foi a escassez de estudos acadêmicos brasileiros sobre a crítica em revistas especializadas de circulação popular, por isso foi necessário recorrer a autores estrangeiros, principalmente ingleses. A relativa escassez de trabalhos sobre a crítica musical também foi percebida em países anglo-saxônicos, principalmente a Inglaterra¹¹, o que não deixa de ser surpreendente, pois possuem estudos que abordam a relação da música com a mídia eletrônica, com o jornalismo, com a sociologia, com a história, enfim, em uma visão interdisciplinar.

Possivelmente isso se deve a que existe uma cultura acadêmica extremamente desenvolvida em pesquisar a interface da música com as referidas áreas do conhecimento humano. Além disso, a cultura midiática dialoga com o público consumidor de música há bastante tempo – o jornalismo e a crítica musical existem nos países europeus desde o século 18, tendo criado uma cultura muito forte entre o público consumidor e o que ele busca nessas publicações. Porém, se for analisado do ponto de vista funcional, a academia não destaca o tópico que nos interessa – tanto nestes países assim como aqui no Brasil, em que pesem as disparidades existentes: a crítica e o jornalismo musical, que são seriamente menosprezados.

Essa constatação é reforçada, por exemplo, por autores como o canadense Paul Théberge, o neozelandês Roy Shuker e o brasileiro Luis Antônio Giron. O primeiro, em um artigo escrito sobre revistas musicais no Canadá e nos Estados Unidos, menciona o quanto essa questão ainda merece ser mais bem tratada em estudos acadêmicos:

O papel das revistas na cultura musical tem sido amplamente ignorado pelos historiadores da indústria voltada para a publicação e da mesma forma, por escritores na música popular. [...] Há também pequenas considerações das revistas musicais (embora, como Sarah Thornton¹² tivesse apontado, numerosos historiadores da música pop usaram a música e revistas comerciais como uma

¹¹ Além da Inglaterra, destacam-se também Estados Unidos, Nova Zelândia, Canadá e Austrália como os principais países que concentram pesquisadores nesta área.

¹² THORNTON, Sarah. Strategies for reconstructing the popular past. In: **Popular Music**, n. 9, v. 1. p. 87-95, 1990.

subestrutura para seus próprios comentários, adotando e adaptando suas estruturas de referência neste processo; 1990:88-9). Em Chamber¹³ (1985), a respeito da história da música do pós-guerra, existem muitas referências à imprensa musical, mas o efeito é pequeno, visto o seu papel no processo da música pop; Frith¹⁴ (1981) e Chapple e Garofalo¹⁵ (1977) admitem a imprensa musical como um lugar importante na imprensa, como um elemento central na estruturação das formas musicais populares. E enquanto estas formas dizem respeito às numerosas biografias de grupos de rock, como os Rolling Stones (e muitas bandas de bem pouca importância), a revista *Rolling Stone* – a qual sofreu semelhante atenção em duas ocasiões: primeiramente, em uma série de artigos por um antigo membro da sua equipe, Chett Flippo¹⁶ (1974); e em segundo, num recém-publicado livro de Robert Draper, *Rolling Stone Magazine: The Uncensored History* (1990)¹⁷, o título no qual dá uma forte indicação de sua tendência em direção da exposição biográfica. (THÉBARGE, 1991, p. 271)¹⁸.

Roy Shuker aponta para uma falha existente entre o papel da imprensa musical e a academia:

A imprensa musical tem recebido, de forma surpreendente, pouca atenção nos estudos acadêmicos sobre música popular. [...] Cálculos comuns sobre o desenvolvimento do pop/rock tecem considerações importantes do uso da imprensa musical como fonte de pesquisa, apesar de amplamente ignorada de seu papel no processo de marketing e de legitimação cultural. A imprensa musical está ausente, por outro lado, de importantes antologias, estudos sobre o negócio sobre música e até enciclopédias sobre música popular. É irônico que *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* [...] promova a si mesma com uma citação da capa da revista *Q*, descrevendo a enciclopédia com “uma companhia indispensável”, quando ela não contém nenhuma referência a revista *Q* ou a quaisquer outras semelhantes publicações! O único estudo detalhado sobre a maior e mais influente publicação da imprensa musical¹⁹, a revista *Rolling Stone*, divide-se em exposições biográficas, mais que do que se prolongar em análises culturais. (SHUKER, 2000, p. 86).

Luis Antonio Giron menciona os aspectos mais gerais sobre o fato de a crítica musical ser mal-aproveitada no campo acadêmico:

A crítica musical foi posta de lado pelos historiadores das idéias e da literatura, notadamente porque ela parece ter pouco a contribuir na série literária e filosófica. A razão pode estar em que ela não interessa tanto à literatura como no estudo da música. Na realidade, porém, o menosprezo é completo. Os precursores da crítica não são conhecidos, nem mesmo para efeito de rejeição. (GIRON, 2004, p. 15).

¹³ CHAMBERS, Ian. **Urban Rhythms**. Londres: Macmillan, 1985.

¹⁴ FRITH, Simon. **Sound Effects**. Nova Iorque: Pantheon, 1981.

¹⁵ CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock'n'Roll is Here to Pay**. Chicago: Nelson-Hall, 1977.

¹⁶ FLIPPO, Chet. The history of Rolling Stone. In: **Popular Music and Society**, v. 3. p. 159-188; 258-298, 1974.

¹⁷ DRAPER, Robert. **Rolling Stone Magazine: The Uncensored History**. Nova Iorque: Doubleday, 1990.

¹⁸ Todos os textos provindos do inglês e citados nesta tese foram por mim traduzidos.

¹⁹ DRAPER, Robert (op. cit.).

As observações desses estudiosos demonstram que o estudo a respeito da imprensa musical e também da crítica musical é incipiente, além de haver menosprezo pelo assunto por parte de muitos pesquisadores, tanto em nosso país e quanto no exterior.

1.3 Circunstâncias e limites do trabalho de pesquisa

Por ser um trabalho de natureza documental, o procedimento adotado foi de coleta e busca do material. A tarefa foi prejudicada pela falta de preservação da memória de nossa imprensa. Além de serem escassos, os exemplares das revistas são difíceis de serem achados, por não circularem mais e carecerem de arquivos organizados.

Sendo assim, cabem algumas considerações. Quando se decidiu pela realização da presente pesquisa, foram estabelecidas etapas. A primeira foi a de mapear títulos de publicações que existiram ao longo do período existente neste estudo. Em seguida, foi consultado o acervo pessoal e instituições (bibliotecas e museus) que poderiam disponibilizar essas revistas para consultas. Por fim, a terceira etapa foi comprar os títulos através da internet e de comerciantes locais.

A intenção era analisar todas as revistas que tivessem uma linha editorial identificada com o *rock* executado no Brasil e, por conseguinte, com a chamada *cultura pop* brasileira. Alguns títulos acabaram não sendo incluídos na presente pesquisa, já que eles se encontravam em um único local, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, localizada na cidade de São Paulo. Através de contato via e-mail, foi recebida a informação de que havia uma reforma em curso, iniciada em setembro de 2007 e cujo prazo de conclusão estava previsto em 18 meses. Porém, em consulta na internet, o prédio continua indisponível para consultas de periódicos²⁰.

Foram mencionados, acima, os títulos estudados; cabe agora citar os que ficaram de fora. Os títulos que constam na Biblioteca Municipal Mário de Andrade eram *Jornal de Música* (1974-1978) e *Jornal Canja* (1980-1981)²¹, retirados da relação das publicações que

²⁰ A previsão inicial era para o ano de 2009. Contudo, por causa de atrasos no cronograma, a conclusão foi adiada para janeiro de 2011. Disponível em: <<http://veasp.abril.com.br/revista/edicao-2173/biblioteca-mario-andrade-reforma>>. Acesso em: 7 nov. 2010.

²¹ O primeiro foi idealizado por dois jornalistas egressos da imprensa musical *underground*, Ana Maria Bahiana e Ezequiel Neves, e outro vindo da chamada imprensa oficial, Tárk de Souza, além do artista gráfico Diter Stein: “O ‘Jornal de Músicas’ [sic], criado em 1974 [...] era, inicialmente, apenas um encarte de quatro páginas da revista-fascículo Rock, a História e a Glória. Em setembro de 75, revista e jornal se fundiram numa só publicação para, em agosto de 1976, tomar sua forma definitiva, um tablóide dedicado ao que acontece na música do Brasil e do mundo.” Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/jornal-de-musica>>. Acesso em 21 out. 2010. O *Jornal de Música* encerrou suas atividades em janeiro de 1978 (BAHIANA, 1982, n. 45, p. 76). Sobre o *Jornal Canja*, de periodicidade “quinzenal, era editada por um coletivo que incluía Sérgio de Souza, o antigo editor de *Bondinho*.” (KUCINSKI, 2003, p. 174, nota 1).

estavam previstas nesta pesquisa. Além dessas havia a *Revista Roll* (1984-1988)²², que não estava disponível em nenhuma das instituições consultadas. A aquisição via internet foi possível, porém em número insuficiente de exemplares. Assim, também foi excluída da análise.

Merece atenção também a revista *Bondinho* (1970-1972), prevista para ser analisada neste estudo. Contudo, como descobrimos haver pouquíssimas críticas musicais relacionadas ao *rock* brasileiro, o veículo foi excluído²³.

Foram deixados de fora outros títulos, como algumas publicações brasileiras interessadas na vida musical do âmbito popular de meados do século XX. Estudos historiográficos e musicológicos apontam a *Revista da Música Popular* como sendo a primeira publicação dirigida para a música popular do Brasil. Surgiu da preocupação de pessoas ligadas à música com o avanço gradativo da música americana, principalmente do *jazz*, através das *big bands*²⁴. A sua influência entre músicos, principalmente da Zona Sul carioca, era crescente:

A preocupação com o estabelecimento de uma linguagem nacional para a canção, tão forte na virada dos anos 30 para os anos 40, parecia desaparecer do cenário artístico, sobretudo das programações das rádios. Neste momento, o debate nascido ainda nos anos 30, sobre a necessidade de se estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira, ganhou nova força, entre alguns homens de imprensa. A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do “povo brasileiro” reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de amplo debate. Estes personagens tinham em comum a preocupação em preservar a memória musical do Brasil (leia-se do Rio de Janeiro, tomando como micro-cosmo da nação), sobretudo o material musical criado nas décadas de 20 e 30. Nesse contexto, surgiu a *Revista da Música Popular*, um importante foco de pensamento, assumidamente folclorista para pensar e preservar as origens e identidade da música popular brasileira. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174).

²² “Trazida ao país pelo jornalista espanhol Juan Milan, a *Roll* era um título argentino – que logo rendeu um filhote também licenciado, a *Metal*.” (ALEXANDRE, 2002, p. 113).

²³ Do universo de 42 números, localizaram-se apenas duas críticas musicais referentes ao *rock* brasileiro. Era inicialmente uma revista de serviços, surgida em outubro de 1970 na cidade de São Paulo. Até o número 25 tem esta característica quando adota um jornalismo voltado para as manifestações culturais daquele momento. Apesar da expressiva vendagem chegaria a vender até 50.000 exemplares por mês, encerrou suas atividades em maio de 1972. Maiores detalhes sobre a trajetória desta publicação, ver *Entrevistas – Bondinho*, coletânea organizada por Miguel Jost e Sérgio Cohn sobre as entrevistas publicadas, editada em 2008 pela editora Azougue Editorial.

²⁴ “*Big band* (inglês): Conjunto orquestral clássico do *jazz* norte-americano, inclui flautas, clarinetas, saxofones, trompetes, trombones, tuba, cozinha e às vezes um crooner. As *big bands*, também chamadas orquestras, consagraram nomes como Glenn Miller, Duke Ellington e Tommy Dorsey, e no Brasil, principalmente na época de ouro dos cassinos, conjunto como a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo”. (DOURADO, 2008, p. 50).

Criada em 1954, a publicação tinha Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes à frente, e buscava, na concepção dos criadores, resgatar o que entendiam como a “autêntica” tradição da música brasileira, a qual consideravam perdida.

A Revista teve 14 edições mensais, de setembro de 1954 a setembro de 1956. Sua estrutura básica consistia em seções fixas, baseadas numa perspectiva folclorista: artigos sobre a história da música popular (posteriormente surgiu uma outra seção, cujo tema era a história musical popular carioca); levantamento de discos raros; coluna fixa de Nestor de Holanda criticando o aspecto comercial que o rádio vinha tomando; [...] Havia ainda uma seção de crônicas escritas por Pêrsio de Moraes comentando as situações que inspiraram famosas canções brasileiras. Quase sempre, a Revista fechava seus números com uma seção sobre *jazz*, que visava resgatar esse gênero como expressão folclórica “autêntica” do negro de New Orleans. O objetivo assumido da *Revista de Música Popular* era sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, como uma espécie de resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 175).

No caso das revistas sobre *rock*, elas começaram a surgir no início da década de 1960:

O público do rock’n’roll na década de 60 não era bem definido para a indústria editorial. O adolescente era um segmento novo no mercado, surgido após a segunda metade da década de 50, com a recuperação financeira e psicológica dos estragos da II Grande Guerra. No Brasil, saído da ditadura Vargas, o empresariado ainda começava, timidamente, a explorar essa parcela de consumidores. As primeiras revistas exclusivamente sobre rock’n’roll (antes algumas revistas já abordavam o ritmo eventualmente, como a revista de letras *Eu Canto*, de 1959) visando este nascente público, surgiram no início dos anos 60, teria sido a *Revista do Rock*, de agosto de 1960, a primeira. Essa revista, editada pela jornalista e compositora Janete Adib, foi que definiu a linguagem que seria utilizada nas publicações do tipo até o final da década. A *Revista do Rock* trazia fofocas, fotos dos artistas, pequenas biografias, letras de música (e traduções dos sucessos estrangeiros) e se colocava como um espaço para que o fã entrasse em contato com seus novos ídolos. [...] Embora começasse com a utilização de gírias na imprensa musical, a *Revista do Rock* o fazia muito timidamente, de maneira comportada até mesmo para os rígidos padrões de conduta da época. [...] A publicação teve seu auge nos primeiros anos da década, mas circulou até 1974. (SALDANHA, 2005, s/p).

Rafael Machado Saldanha ainda cita – mas sem informações objetivas – outros títulos dessa linha editorial e que circularam no mesmo período: *Baby Face*, *Rock News* e *Os reis do iê-iê-iê*. A dificuldade em encontrar dados mais precisos é mais uma razão da necessidade de que se realizem outros estudos sobre a imprensa musical.

Nos anos 1970, esse mercado começou a se ampliar. Além das publicações detalhadas nesta pesquisa (*Rolling Stone* e *Pop*), em novembro de 1974, foi lançada uma coleção de fascículos *A História e a Glória do Rock*, com biografias de artistas e grupos consagrados como *Rolling Stones*, *Pink Floyd*, *Emerson, Lake and Palmer*, além de Jimi Hendrix, Elton John, Bob Dylan e outros. Essa coleção trazia encartado o *Jornal de Música e de Som*, que

posteriormente se transformou em *Jornal da Música*. Algum tempo depois, foi criada a revista *Música do Planeta Terra*, idealizada pelo jornalista Júlio Barroso, “um pós-adolescente classe média carioca, quando montou, em 1976, a revista *Música do Planeta Terra* com o jornalista Antonio Carlos Miguel” (ALEXANDRE, 2002, p. 74). Tanto essa revista quanto o *Jornal da Música* não tratavam somente de *rock*, mas eram abertos a outros assuntos, a respeito de artistas da MPB, do *jazz*, entre outros gêneros.

Os anos 1980 marcaram o surgimento de uma grande quantidade de publicações dirigidas ao *rock*. Um fenômeno interessante são as revistas voltadas especificamente para o *rock pesado* ou *heavy metal*. A *Rock Brigade*, que começara em 1981 como um fanzine, tornou-se revista em 1986, circulando até hoje. Outras revistas como *Bizz* e *Roll*, interessadas no filão, resolveram criar publicações específicas para esse mercado. Foram criadas a *Heavy* (edição especial da *Bizz*) e a *Metal*, um *braço* editorial da revista *Roll*, criada em 1985 e que circulou até 1987.

Já a década de 1990 foi extremamente profícua no que diz respeito à imprensa musical de qualidade. Surgiram diversos títulos destinados em grande parte à música popular brasileira, à música clássica e ao *jazz*, indicando uma tendência de ampliar publicações para outras faixas de públicos, não ficando restrita somente ao *rock*. Ainda em 1990²⁵, era lançado o jornal *International Magazine*:

[...] é um jornal tablóide que começou a ser publicado em 1990, abordando todos os tipos de música. [...] Ao contrário da maior parte dos periódicos impressos em circulação no Brasil, a maior parte do conteúdo do jornal não é de entrevistas e sim de matérias que repercutem as notícias do mês, além de artigos escritos por colaboradores, fixos ou esporádicos. (SALDANHA, 2005, s/p).

Desse período, destacam-se a *Revista do CD – Compact Disc* (lançada pela Editora Globo em abril de 1991 e editada até outubro de 1992) e *Qualis* (que circulou entre 1992 e 1994). Ambas as publicações miravam em um público que gostasse de música qualificada, com idade acima de 25 anos e com nível social alto. Traziam também novidades a respeito de áudio. De certa forma, a linha editorial lembrava a revista *Somtrês*, analisada neste estudo.

²⁵ Existe uma divergência quanto às datas. Rafael Saldanha menciona 1990 na sua monografia de graduação, *Rock em revista: O jornalismo de rock no Brasil*, Facom/Universidade Federal de Juiz de Fora. “Posteriormente, a partir de 1996, a Revista *Bizzu* se transformou no jornal de rock *International Magazine*, já no Rio de Janeiro [...]. Este jornal *International Magazine* foi transformado numa sociedade, que acabaria sendo desfeita no decorrer do ano de 2002. O Magazine continua existindo até hoje, mas Marcos Petrillo fundou então o *Jornal do Rock*, voltado exclusivamente para o rock.” Disponível em: <<http://www.toninhobuda.com/jornaldorock.htm>>. Acesso em: 30 out. 2010.

Porém a imprensa voltada para o *rock* e o *pop* também marcou presença na última década do século 20, apesar da brevidade. Em 1992, surgiu a revista *On & Off*. No ano seguinte, apareceram a *Backstage* e também *Mixer – Jornal de música*, que teve somente dois exemplares publicados. Esses títulos abordam prioritariamente o universo da música *pop* e do *rock*, mas também publicam reportagens sobre instrumentos musicais e equipamentos de palco. De todos esses títulos, apenas a *Backstage* continua em atividade, talvez pelo fato de ser uma das poucas que tenha direcionado sua linha editorial quase que exclusivamente para reportagens para equipamentos de áudio. O próprio título da publicação (*Backstage*) significa *bastidor*.

Também se deve mencionar duas publicações voltadas somente para a *cultura jovem*. A revista *General*, voltada para a música e também para a cultura jovem dos anos 1990, tinha como editor o jornalista André Forastieiri, editor-chefe da revista *Bizz*. A outra foi *Dynamite*:

[...] foi criada em 1991 como um fanzine inspirado na revista *Rock Brigade*, onde um dos criadores – o jornalista André Cagni – havia trabalhado. No terceiro número, ganhou o formato revista que mantém até hoje. [...] A revista aborda vários vertentes do rock atual, com maior destaque ao “indie rock”, “hardcore” e às cenas locais. [...] A *Dynamite* também mantém uma página com notícias na internet, atualizada diariamente (www.dynamite.com.br)²⁶. Atualmente, a webpage é mais conhecida que a própria revista. (SALDANHA, 2005, s/p).

Na mesma linha editorial, em outubro de 1994, foi criada a revista *Metal Head*²⁷:

Sua proposta era bem clara desde o princípio: cobrir o “heavy metal” (com uma ênfase especial no “trash metal” e no “death metal”) e outras vertentes “pesadas” do rock como o “punk rock” e o “hard rock”. Eventualmente, aparecem matérias sobre outros ritmos como o “blues”. (SALDANHA, 2005, s/p).²⁸

Outra revista semelhante à *Metal Head* é a *Roadie Crew*²⁹:

Vendida em todo o Brasil e em Portugal desde 1997, a *Roadie Crew* é uma revista especializada em “heavy metal”, não abordando nada que se enquadre neste estilo. Em sua capa, há o selo “Aviso: Heavy Metal explícito” que não deixa dúvidas aos leitores. Dentro do gênero, há um certo predomínio do doom metal, trash metal e heavy metal melódico. (SALDANHA, 2005, s/p).

²⁶ O referido site continua no ar, conforme consulta efetuada em 30 out. 2010.

²⁷ A revista não existe mais, somente o site correspondente. Disponível em: <<http://www.metalhead.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2010.

²⁸ Sobre os derivados do gênero *heavy metal*, ver capítulo sobre a revista *Bizz*.

²⁹ A revista continua em circulação, conforme seu próprio site. Disponível em: <<http://www.roadiecrew.net/pt>>. Acesso em: 30 out. 2010.

Por fim, outra revista surgida nessa época foi a *Valhalla Metal Magazine*³⁰, “nascida como um fanzine em 1996” (SALDANHA, 2005, s/p).

A principal novidade dos anos 1990 foi a versão em português da conceituada revista *Guitar Player*. Lançada em janeiro de 1996, a publicação trata exclusivamente de guitarristas, guitarras e acessórios, continuando em atividade até hoje. Houve uma tentativa semelhante com a revista *Keyboard (teclado, em inglês)*. No mesmo estilo da *Guitar Player*, trazia reportagens voltadas para o mundo dos teclados e dos tecladistas. Surgiu em dezembro de 1996, porém teve pouca duração.

Nos anos 2000, apareceram novos títulos, mas não conseguiram se sustentar no mercado. No ano de 2002, foram criadas *Frente e Zero*. A primeira:

[...] chegou às bancas em 2002, com o slogan “revista da nova música”. Tendo como editores Emerson Gasperin, Marcelo Ferla e Ricardo Alexandre (estes últimos também veteranos da *Showbizz*), a revista seguia quase que integralmente o formato da *Showbizz* em seu fim, porém com mais páginas. (SALDANHA, 2005, s/p).

Zero, lançada em maio de 2002 e tendo durado 14 edições, chegava com a proposta de movimentar o jornalismo musical, conforme o editorial publicado no número 1:

[...] é fácil detectar duas correntes. A primeira formada por aqueles que se dedicam a falar bem de tudo e produzir perfeitos guias para consumidores – essas pessoas tratam cultura como mero entretenimento e estão mais a serviço da indústria, com suas buscas pelo “next big thing”, do que o público. O outro segmento é dominado por acadêmicos que aprenderam tudo em salas de aula e seus textos não fogem dos princípios pré-programados pelos professores. Assim, o que chega ao leitor é um material sem novidades, histórias sem suor e a transformação das redações em playgrounds de assessorias de imprensa, igrejas que rezam pela cartilha de *press release*. O jornalismo morreu. Viva o jornalismo! Cansados dessa cena, fizemos a *ZERO*, uma revista disposta a cobrir a lacuna – uma publicação de e para apaixonados por cultura pop, rock, cinema e literatura marginal. Assim como seu público alvo, quem faz a *ZERO* também é um aficionado, é um fora-da-lei que torra boa parte de seu dinheiro em discos, livros e filmes. Porque a boa arte é aquela que não cheira a desinfetante; e não dá para ser impávido lidando com uma paixão dessas. (EDITORIAL, 2002, n. 1, p. 8).

De igual proposta editorial, *Mosh* foi criada em agosto de 2004, pelo jornalista Régis Tadeu. Durou apenas cinco números. Era “declaradamente uma publicação especializada em *indie rock*, mas eventualmente abre exceções para outros estilos que tenham alguma relação com este (como o *punk rock* e a música eletrônica em geral).” (SALDANHA, 2005, s/p). No editorial, o próprio Régis Tadeu escrevia em tom semelhante ao da revista *Zero*:

³⁰ Essa revista deixou de circular no fim de 2008. Disponível em:
<<http://collectorsroom.blogspot.com/2008/11/memria-valhalla-uma-revista-de-msica.html>> e
<<http://revistavalhalla.blogspot.com>>. Acesso em: 30 out. 2010.

É isso que pretendemos fazer na MOSH: expor um cardápio cultural que ultrapasse as fronteiras do obscurantismo fanático, que deixe para trás a intolerância cultural que parece disseminada por todas as classes sociais, que desperte no leitor um artigo muito raro hoje em dia – a curiosidade. [...] Antes de mais nada, gostaria de esclarecer que não vamos aliviar a barra de ninguém, ou seja, será examinada em toda sua profundidade, doa a quem doer. Os dois ou três leitores que já me conhecem sabem que um dos meus piores defeitos é a sinceridade, e é essa uma das características que você encontrará nas páginas da MOSH. Encare isso como um sinal dos novos tempos ou apenas com a pretensão de um bando de idealistas, mas é preciso dar um basta da pasmaceira inofensiva que reina na atmosfera deste país. (TADEU, 2004, n. 1, p. 7).

A revista seguinte, *Laboratório Pop*, focava “no ‘pop rock’ e no ‘indie rock’, com uma atenção especial para a produção nacional” (SALDANHA, 2005, s/p). Saiu de circulação em 2006, mas em 2010 voltou como portal de informação³¹.

A revista *Outracoisa* surgiu em outubro de 2003. Vinha acompanhada de um CD, geralmente de um cantor ou grupo pouco conhecido do grande público. Tratava-se de uma resposta do músico Lobão contra a indústria fonográfica que, segundo ele, “lhe sabotava”. A estratégia era aliar informação sobre música e comportamento com a promoção de um artista ou grupo independente, vendendo o CD não em loja convencional, mas em bancas de jornal.

Por fim, a *Poeira Zine* foi lançada em fevereiro de 2003, idealizada e concebida pelo jornalista e editor Bento Araújo. Da safra de publicações surgidas no novo século, é a única a permanecer em atividade. Basicamente, traz em seu conteúdo reportagens e críticas sobre grupos de *rock* antigos – da década de 1950 até os anos 1980. Eventualmente, faz a abordagem sobre um grupo contemporâneo. Apesar de parecer saudosista e nostálgica, tem um tratamento jornalístico e histórico de uma qualidade admirável. Em grande parte, trata de grupos estrangeiros, mas em toda a edição é publicada a trajetória um grupo ou artista do *rock* brasileiro, geralmente que não esteja em atividade.

Uma peculiaridade de *Poeira Zine* é dar atenção a todo e qualquer grupo ou artista do passado que não seja tão conhecido pela mídia. Essa atenção ocorre através da crítica a partir da sua apresentação, ou então fazendo entrevistas com estes artistas ou grupos. A razão de sua durabilidade no mercado talvez esteja no que Bento Araújo publicou no editorial do número 0, de estreia:

“Publicação destinada à música não pega no Brasil”. Devo admitir que desde que me conheço por gente, escuto essa maldita frase. O engraçado é que na verdade todas as publicações que existiram no país, duraram pouco, e acabaram sempre por falta do interesse do público. Exemplos como a revista Bizz (depois Showbizz) e a Rolling Stone, que por incrível que pareça teve sua versão brazuca nos idos de 1972, ilustram bem este drama. Conversando sobre o assunto, eu percebi que a carência

³¹ Disponível em: <<http://www.laboratoriopop.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2010.

por simplesmente algo interessante sobre música é gigantesca. Principalmente algo sobre a boa música; aquela que não morre e que transcende gerações. É sobre este tipo de música imortal que falarei nessa nova publicação, destinada a quem simplesmente ama a música acima de todas as outras coisas. (ARAÚJO, 2003, n. 0, p. 2).

Finalmente, a *Revista da MTV* era uma publicação, como o próprio nome evoca, de um canal pertencente à emissora de televisão. Surgiu em 2001 e durou até 2007. Seu conteúdo não era destinado exclusivamente à música, mas tratava também de comportamento e até de assuntos considerados peculiares para uma revista deste tipo, como a entrevista com o físico carioca Marcelo Gleiser³².

Como se pode perceber, grande parte desses títulos não conseguiu alcançar uma longevidade, especialmente se comparadas a publicações culturais editadas em outros países. Um exemplo claro é a revista *Downbeat*. Criada há 75 anos, circula nos Estados Unidos e em outros países, tendo no *jazz* o seu enfoque editorial. Em contrapartida, a revista brasileira *Mais Jazz* surgiu com esse mesmo enfoque, mas não conseguiu se firmar no mercado, sendo editada de junho de 2003 até 2007. A revista foi inovadora por abordar exclusivamente o gênero *jazz* – que no Brasil sempre foi tachado como estilo musical elitista –, porém não obteve sucesso comercial.

1.4 Referências teóricas

Para esta pesquisa, buscaram-se trabalhos voltados não somente para a crítica musical, mas também para assuntos que pudessem contextualizar o tema. No que diz respeito ao Brasil, os estudos sobre o panorama musical vêm em um número crescente, dialogando com a indústria fonográfica, com as novas tecnologias, com questões sociológicas e históricas e com gêneros musicais diversos.

³² GLEISER, Marcelo. Física Pop. In: **Revista da MTV**, n. 18, p. 52-55, set. 2002. O slogan *música + atitude* era veiculado nas capas da publicação.

Diversas obras saíram de referências bibliográficas na feitura desta pesquisa³³, das quais destacamos as de Rita Morelli, Luis Antonio Groppo, Antônio Marcus Alves de Souza, Márcia Tosta Dias e Joaquim Alves de Aguiar. A obra de Morelli, como o próprio título insinua, é um estudo antropológico a respeito da indústria fonográfica no Brasil nos anos 1970. A partir da relação dessa indústria com a música popular, a autora aborda sobre as relações de produção e direito autoral e também a construção da imagem pública de dois cantores, Raimundo Fagner e Belchior.

O segundo estudo de relevo é a dissertação de Luis Antônio Groppo, em que é analisada a industrialização do entretenimento juvenil a partir da tríade *rock*, *juventude* e *indústria cultural*, enfocando a década de 1980. Basicamente, ele se sustenta na questão do *rock* estrangeiro e conflui para o *rock* brasileiro, pelo qual esmiúça o mercado juvenil que se fortalece em nosso país, no período enfocado.

O título seguinte, *Cultura, rock e arte de massa*, de Antônio Marcus Alves de Souza, é derivado de uma dissertação de mestrado. O livro foi lançado em 1995 e aborda a inserção de três grupos de *rock* brasileiros – *Titãs*, *Legião Urbana* e *Paralamas do Sucesso* – dentro do que o autor denomina “cultura rock”³⁴. Souza, em um caso específico, faz uma análise de textos escritos por críticos musicais, ligando-os ao *rock* brasileiro.

Já *Os donos da voz*, de Márcia Tosta Dias, explana sobre o funcionamento da indústria fonográfica no Brasil, através da organização administrativa. Especifica as relações de

³³ As obras que serviram de referência bibliográfica na produção desta pesquisa, foram: a dissertação de mestrado em Antropologia Social, de Rita Morelli, intitulada Indústria Fonográfica – Um estudo antropológico, defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp no ano de 1988; dissertação de mestrado Música Popular e Indústria Cultural, escrita por Joaquim Alves de Aguiar em 1989, no Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp; a dissertação de mestrado defendida em 1993 por Antônio Marcus Alves de Souza, intitulada Arte de Massa - crítica social e divertimento no rock brasileiro dos anos 80, na Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília; a dissertação de mestrado em Comunicação Social de Enor Paiano, O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60, defendida em 1994 na Escola de Comunicação de Artes da Universidade da São Paulo; a dissertação de mestrado em Sociologia de Luis Antonio Groppo, O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil no IFCH da Unicamp, em 1996; a dissertação de mestrado Sobre mundialização da indústria fonográfica: Brasil anos 70-90, defendida em 1997 por Márcia Tosta Dias; e a tese de doutorado Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90, defendida por Eduardo Vicente. As dissertações de Márcia Tosta Dias e Antônio Marcus Alves de Souza foram publicadas em livro. A primeira, de Tosta Dias, no ano de 2000, recebeu o título Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura, lançado pela Editora Boitempo. A de Antônio Marcus, no ano de 1995, foi intitulada Cultura, rock e arte de massa, publicada pela Editora Diadorim.

³⁴ Nas palavras do autor, “a cultura rock seria tanto uma modulação do ouvido que estaria aberto a diversas sonoridades da nova música comercial, como modo de vestir a camisa, uma maneira relaxada de jogar o corpo na rua – de passear no meio da multidão, ainda que tenha à mão uma pasta carregada de promissórias para pagar no banco, no caso de jovens roqueiros brasileiros trabalhadores. Evidentemente que todas essas pequenas manifestações são sinais do sistema cultural que o rock vem construindo ao longo dos anos. Uma mobilização, a princípio musical, que deixa marcas nas representações, na percepção e no entendimento que o jovem tem de si próprio e do funcionamento do próprio mundo. A cultura rock pode ser definida então, para além de um estilo musical, como um sistema que inicia o adolescente e pode desde modular suas pequenas atitudes até orientar sua compreensão e postura política do mundo”. (SOUZA, 1995, p. 29).

produção dentro dessa mesma indústria, destacando a questão da mundialização da música e também a terceirização dos meios de produção.

Por fim, *Música Popular e Indústria Cultural*, dissertação em teoria literária defendida em 1986 por Joaquim Alves de Aguiar, trata da implantação da indústria cultural no Brasil, conjugada por uma sociedade de consumo. Nesse contexto, o autor examina a chamada *música popular brasileira* moderna, compreendendo desde o auge do rádio até o *rock* brasileiro dos anos 1980.

Além dessas obras acadêmicas, não se pode deixar de mencionar os livros *Dias de luta – O rock e o Brasil nos anos 80*, de Ricardo Alexandre; *Lugar nenhum ou Bora Bora? - Narrativas do ‘rock brasileiro anos 80’*, de Júlio Naves Ribeiro; *Aumenta que isso aí é rock and roll*, de Jelder Janotti Jr.; e também o ensaio *Rascunho de possível capítulo de tese sobre o rock brasileiro*, do antropólogo Hermano Vianna. Além destas, o trabalho de Luis Antônio Giron, intitulado *Minoridade crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da Corte*, permitiu formatar a questão metodológica, a qual será detalhada no próximo item.

A obra de Ricardo Alexandre, apesar de não ser acadêmica, é um importante resgate histórico que agrega elementos jornalísticos extremamente ricos. Detalha não apenas o *rock* brasileiro dos anos 1980, mas também os bastidores dos personagens envolvidos nesse período da história. Inclui artistas, produtores musicais, executivos de gravadoras e críticos musicais.

Júlio Naves Ribeiro aborda as representações simbólicas a respeito do *rock* brasileiro na década de 1980. Trata de grupos e artistas ligados ao gênero, assim como as relações e trocas de influências entre *roqueiros* e *emepebistas*.

Jelder Janotti Jr. analisa o *rock* como fenômeno de mídia, buscando contextualizar o próprio gênero em relação aos veículos de comunicação.

O ensaio de Hermano Viana aborda a história do *rock* no Brasil, desde quando chegou, em fins da década de 1950, até a metade dos anos 1970. Agregando elementos sociológicos e históricos, o autor faz uma análise oportuna da cultura musical brasileira, detalhando o *rock*.

Por fim, o livro de Luis Antônio Giron resgata os primeiros tempos da imprensa musical no Brasil do século XIX. O autor foca sua pesquisa na análise minuciosa – através da musicologia histórica – dos periódicos existentes na primeira metade daquele século, de como as críticas retrataram o momento musical da época.

A leitura desses trabalhos serviu para que se adquirisse uma noção de como seria constituída a temática referente à crítica musical no Brasil, e também como poderiam ser mapeados os trabalhos que serviriam para subsidiar as observações quanto ao tema. Contudo,

ao se perceber a escassez de trabalhos acadêmicos específicos sobre a crítica musical desenvolvida no Brasil³⁵, a solução foi partir para autores estrangeiros. Não foram detectados trabalhos exclusivamente voltados para a crítica musical referente ao *rock*; o que se encontrou foram principalmente artigos e estudos acadêmicos voltados para esse tema, assim como para revistas³⁶.

Porém não só esses artigos constituíram as referências teóricas. Os livros de Simon Frith (*Performing Rites – On the Value of Popular Music* e *Sound effects – Youth, leisure and the politics or rock’n’roll*) e de Steve Chapple e Rebee Garofalo (*Rock’n’Roll Is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*) foram fundamentais para a constituição desta tese. Nessas obras, a crítica musical é parte integrante das reflexões dos autores.

No caso de Chapple e Garofalo, um trecho relevante é item *A imprensa do rock: as revistas da indústria e suas tabelas*, incluído no capítulo *A estrutura da indústria*, em que são analisadas as formas pelas quais críticos e jornalistas musicais se relacionam com as gravadoras. Apesar de ser uma obra datada em alguns aspectos, já que foi escrita em 1977, alguns elementos ainda são atuais, como a relação promíscua entre críticos e gravadoras. Um ponto relevante são as observações envolvendo a revista americana *Rolling Stone*, principalmente o seu fundador Jann Wenner.

Sobre os dois livros de Simon Frith, também há um recorte a respeito da crítica e do jornalismo musical. Em seu primeiro livro, escrito em 1981, *Sound effects – Youth, leisure and the politics or rock’n’roll* – o autor traça a evolução dos sons contemporâneos, partindo dos gêneros como *gospel*, *jazz*, *country*, entre outros. Frith convida para uma reflexão sobre os grandes conglomerados da mídia, que tentam transformar o *rock* em apenas um produto musical. Em sua visão, existem contradições nesse processo, já que a audiência destinada ao gênero é imprecisa e incontrollável. No que diz respeito à crítica musical, o escritor analisa a trajetória dos magazines destinados ao *rock* na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, além de expor a forma pela qual os críticos agem.

No livro de 1996, *Performing Rites – On the Value of Popular Music*, Frith faz uma reflexão sobre o que se fala quando o assunto é música. Porém, em vez de considerar o gosto

³⁵ A exceção foi o trabalho de Luis Antônio Giron, que constituiu um pilar fundamental na questão metodológica, a ser abordada no próximo item.

³⁶ Entre os títulos citados estão o artigo de Mark Fenster, *Consumer’s Guides – The political economy of the music press and the democracy of critical discourse*, que integra a coletânea *Pop music and the press*, organizada por Steve Jones (2002); *On the cover of the Rolling Stone – The Music Press*, quinto capítulo do *Understanding Popular Music* de Roy Shuker (2000). Além desses, destacam-se o artigo *Producing Artistic Value – The Case of Rock Music*, de Motti Regev (1994); o estudo de Paul Théberge, intitulado *Musicians Magazines in the 1980s: The Creation of a Community and a Consumer Market* (1991); e *Between two worlds: art and commercialism in the record industry*, de Jon Stratton (1982).

pessoal e a reação emocional para os estudos críticos, o autor transforma esses fatores em seu objeto principal de análise, e revela que estão presentes no centro das questões estéticas que estruturam a cultura *pop* contemporânea. Nessa obra, há um capítulo específico sobre a função do crítico musical nessa cultura – *Senso comum e a linguagem da crítica* –, no qual aprofunda as questões levantadas no livro de 1981.

Apesar das dificuldades impostas pelas circunstâncias, foi possível reunir elementos que possibilitaram realizar uma reflexão sobre a crítica musical referente ao *rock* brasileiro.

1.5 Indicações metodológicas

Luis Antônio Giron defendeu que os estudos sobre a crítica musical podem ser bem sucedidos, sem “observar uma metodologia específica”. Para ele, o estudo do fenômeno dever ser “empiricamente construído a partir das fontes levantadas”, e essa seria “a postura mais adequada para a evolução do raciocínio a respeito”. O pesquisador deve ter alguns conceitos da crítica e de gênero, mas esses devem ser funcionais e “emergir do exame da matéria textual disponível nos veículos”. Como ele diz, “no trabalho de comparação e crítica às fontes, surge a hermenêutica como instrumento principal da reflexão” (GIRON, 2004, p. 25-26).

Seguindo Giron, Maria do Pilar Vieira, Maria do Rosário Peixoto e Yara Maria Khoury justificam esse procedimento na sua obra sobre a pesquisa em história. Para essas autoras, nos últimos tempos tem-se pensado a história fora de esquemas e ortodoxias e passa-se a adotar uma concepção de história que leve em conta a experiência humana, que não seja alheia ao trabalho do historiador.

As pesquisadoras entendem que trabalhar com um conjunto tão vasto de registros faz com que o historiador abra seu próprio caminho, exigindo dele uma reavaliação no que diz respeito à prática da interdisciplinaridade, a qual

[...] não é pensada agora em termos de utilização, pelo historiador, dos conhecimentos, conceitos e técnicas elaborados por outras disciplinas, mas significa a construção de objeto pelo historiador a partir de uma problematização e de seus conhecimentos e das possíveis contribuições de outras disciplinas. O diálogo estabelecido pelo historiador que se utiliza também de reflexões feitas por outras disciplinas. É desse diálogo que surgem os conceitos que o historiador vai elaborar. (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 1989, p. 26).

A partir desse pressuposto, utilizam-se conceitos concretos estabelecidos somente entre o pesquisador e seus registros. A análise, fruto desse diálogo, resultará não somente da observação realizada do passado, mas como também o interesse pelos assuntos do passado.

As autoras citadas dissertam sobre a questão da problematização:

Pensar a produção do conhecimento histórico como aquele que é capaz de aprender essa experiência vivida por sujeitos ativos que problematizaram sua própria existência implica elaborar procedimentos que permitirão recuperar essa problematização colocada pelos agentes do passado, a partir de questões que o presente coloca ao pesquisador. (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 1989, p. 38)

Para as mesmas, o exercício da problematização é constante e acompanha o trabalho, pois vai do empírico ao teórico, e vice-versa. Isso cria uma demanda para a elaboração de noções, conceitos e categorias de análise, porque surgem associando com as evidências do campo empírico. Outra questão levantada diz respeito à forma como é feita a recuperação do passado:

A recuperação que se faz do passado não tem condições de ser totalmente objetiva porque a subjetividade do pesquisador está presente. Nesse sentido, o conhecimento do passado é uma representação mas não arbitrária, porque construída a partir de evidências. A compreensão do presente, por sua vez, pode também modificar a compreensão do passado. (ibidem, p. 69).

Elas entendem que o saber deve ser construído não direcionado para o real, ou como um retrato fiel do passado, “mas como um conhecimento construído a partir dos pressupostos e de interesses, procurando desvendar as razões de ser e aparecer do objeto” (ibidem, p. 69).

Por fim, consideram que a pesquisa histórica tem que ser tratada como produção do saber, e não como algo destinado ao treinamento. A diferença está em que, quando destinada dessa forma, a produção historiográfica assume-se de forma pronta. Já quando é direcionado como produção do saber, o conhecimento constrói-se a partir de normas externas ao objeto de conhecimento.

Em conclusão, é forçoso admitir firmar que esta pesquisa não seguiu uma metodologia clara e objetivamente definida: o texto, antes, segue uma certa epistemologia, acima resumida.

2 ELEMENTOS PARA A ELABORAÇÃO DA PESQUISA

Marcos Napolitano afirma que, ao se estudar a relação entre música e história, é necessário

[...] levar em conta aspectos descontínuos da história: a historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical de um período e sua influência no meio musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical. (NAPOLITANO, 2002, p. 92).

Focalizar a crítica à música *pop* em revistas especializadas exige levar em conta o cenário respectivo, de acordo com o princípio metodológico descrito acima. Nesse sentido, Luis Antônio Groppo pode servir como um bom guia acadêmico sobre a evolução do *rock* brasileiro até meados dos anos 1990. Juntamente com Janotti Jr. (2003), é possível compor o resgate histórico da primeira fase do *rock* – do final dos anos 1950 até a década de 1970 –, complementado por um ensaio publicado em novembro de 1990 por Hermano Vianna³⁷.

Sobre o período posterior – dos anos 1980 à década de 2000 – é válido tomar como referência as obras de Júlio Naves Ribeiro (2009) e de Ricardo Alexandre (2002)³⁸. Além desses, Janotti Jr. (2003) também foi útil para elaborar esse relato.

A obra de Groppo é bem fundamentada em termos sociológicos. Essa característica permitiu dimensionar a trajetória do *rock* como indústria, absorvendo tendências e direcionando-as para o mercado consumidor, tanto no exterior quanto no Brasil.

Já Hermano Vianna tece suas considerações específicas a respeito da trajetória do *rock* brasileiro, permitindo um registro detalhado dos primórdios da história desse gênero no país. Porém outras correntes, como *Jovem Guarda* e *Tropicalismo*, ajudaram a compor um panorama desse período.

³⁷ VIANNA, Hermano. **Rascunho de possível capítulo de tese sobre o Rock Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/rock-brasileiro-historia-1950-1980>>. Acesso em: 22 out. 2010. De acordo com o autor, este título foi criado por este motivo: “Quando entrei para o doutorado, meu projeto era fazer uma tese sobre o rock brasileiro – mudei de idéia no meio do caminho, caindo no samba. [trata-se do livro *O mistério do samba*, Ed. UFRJ, 1995]. Mas tenho alguns rascunhos do projeto anterior. Este aqui é um deles: o rascunho do capítulo (escrito em 1990) que falaria sobre a chegada do rock no Brasil, antes da explosão comercial dos anos 80. Como nunca vou ter tempo para voltar ao assunto, melhorar a escrita e aprofundar as coisas, resolvi publicar da maneira como está aqui no PDF. Acho que, sobretudo no início, apresenta algumas informações que podem ser úteis para quem se interessa por esta animada história.” (VIANNA, s/d).

³⁸ Eventualmente, utilizaram-se algumas ideias de Janotti Jr. para compor as referências da segunda metade dos anos 1990.

A obra de Alexandre, apesar de possuir um teor eminentemente histórico e jornalístico, apresenta registros importantes de entrevistas dos personagens que atuaram³⁹ nos anos 1980 e 90. Quanto a Júlio Ribeiro, mesmo que não seja seu enfoque principal⁴⁰, disponibiliza uma considerável documentação, principalmente a respeito da década de 1980⁴¹.

2.1 Trajetória do rock brasileiro

Nas palavras de Groppo, o objeto de sua pesquisa é

[...] retomada da história do rock nos países centrais (destacando os EUA e Inglaterra) e no Brasil, analisando o papel do rock dentro das culturas e movimentos juvenis a partir dos anos 50, bem como o lugar que o rock ocupou no espaço de criação e desenvolvimento do mercado-juvenil adolescente consumidor de mercadorias da indústria cultural. (GROPPO, 1996, p. 5).

Na sua dissertação de mestrado, o autor analisa em duas partes o binômio *rock* e *juventude*. Na primeira, a partir de uma revisão bibliográfica dos trabalhos que abordavam o assunto, ele constrói “um painel da trajetória do *rock* e do desenvolvimento do mercado” (ibidem, p. 5). Nesse ponto, foca sua análise na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Já no segundo momento, Groppo discute as trajetórias deste *rock* brasileiro e a sua relação com o mercado de consumo da música comercial no Brasil. Em ambas as partes, o enfoque primordial do autor são os anos 1980, pois seriam os anos que coroam a transformação “das culturas juvenis em temas, signos e produtos de um mercado de consumo cultural que, principalmente no caso da música industrializada, adquiriu sua importância” (ibidem, p. 5).

Além de destacar essa relação de consumo entre *rock* e *juventude*, o mérito desse estudo é de apontar para uma tendência irrefreável: a transformação consolidada do *rock* em um dos carros-chefe da chamada “indústria do entretenimento”:

Hoje o rock é uma das indústrias de entretenimento mais lucrativas, possivelmente a que mais cresceu nas últimas décadas. Seus limites, contudo, ainda não foram encontrados. O rock continua abrindo fronteiras nos países periféricos e agora no antigo mundo socialista. O rock continua revelando sua tendência mundializante, abarcando potencialmente todo o mundo moderno ou em vias de modernização. (ibidem, p. 2).

³⁹ A maior parte desses músicos ainda está em atividade.

⁴⁰ O autor trata dos conjuntos de representações simbólicas produzidas sobre o *rock* criado e difundido no Brasil na década de 1990.

⁴¹ Para a segunda metade dos anos 1990, foi útil a obra de Janotti Jr., já que são extremamente escassos os registros documentais que analisem esse momento da história do *rock* no Brasil.

Ressalte-se que, quando surgiu na metade da década de 1950, nos Estados Unidos, o *rock* era um estilo de música visto com desconfiança. Atualmente, é a fonte que alimenta indústrias, como as de instrumentos musicais, CDs, DVDs, direitos autorais, livros, roupas e artigos diversos de *merchandising*⁴².

2.1.1 Dos primórdios aos anos 1970: as raízes

Em termos históricos, Groppo afirma que o *rock* chegou ao Brasil em 1958, através de versões insossas e sem brilho, já que as gravadoras multinacionais não acreditavam na possibilidade de que o gênero viesse a se consolidar no mercado brasileiro:

As gravadoras brasileiras, e muito provavelmente também os poucos e esparsos “jovens transviados” de então, viam o rock and roll tão somente como “moda” e, depois de Celly Campello, praticamente abandonou-se a prática de versões de rock. (GROPPO, 1996, p. 171).

Antes de Celly Campello que seria o primeiro grande fenômeno de massa do *rock* brasileiro⁴³, outros cantores e cantoras já tinham dado o primeiro passo. A primeira gravação foi realizada em 1955, quando a Nora Ney gravou uma versão de *Rock around the clock*, que originalmente fora gravada por *Bill Halley e seus Cometas*. Porém, no ano seguinte,

[...] o rock passou a ser realmente conhecido em 1956 com o sucesso do cantor Elvis Presley e do filme “Rock Around the Clock”. Neste ano, Elvis Presley lançou seus

⁴² Essa questão não perdeu a atualidade, pelo contrário, se fortaleceu e se agregaram fatores como evocações nostálgicas cada vez mais constantes. Um exemplo foi o concorrido show que o grupo *Led Zeppelin* fez em dezembro de 2007, na cidade de Londres. Apesar de extinto em 1980, o conjunto tornou-se um mito para várias gerações, e um impressionante aparato agregou multidões em torno desse acontecimento: “Durante duas horas, velhos sucessos e músicas menos conhecidas embalarão os fãs, que tiveram de concorrer com mais de 1 milhão de interessados em um sorteio para conseguir comprar um dos 18 mil ingressos colocados à venda. Plant falou à multidão sobre o significado dessa reunião para a banda. O vocalista disse que os integrantes tinha passado por ‘milhares e milhares de emoções’ durante os ensaios. ‘Nós conseguimos, Ahmet!’, disse Plant ao final de ‘Stairway to Heaven’, referindo-se ao fundador da Atlantic Records, Ahmet Ertegun, que morreu no ano passado e a quem o show foi dedicado. Aos 59 anos, o vocalista demonstrou a energia do passado, andando de um lado para outro do palco. Jimmy Page também trouxe aos fãs a lembrança do auge da banda, em alguns momentos usando um arco de violino para tocar sua guitarra. [...] Alguns pagaram bem mais do que as 125 libras cobradas oficialmente. No site eBay, era possível encontrar ingressos ofertados a 1,8 mil libras.”. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/12/071211_ledzeppelin_ac.shtml>. Acesso em: 2 fev. 2010.

⁴³ “[...] uma jovem criada em Taubaté, interior de São Paulo, que teve sua trajetória meteórica ao lado do seu irmão Tony Campello, e se tornou famosa o final dos anos 50 ao gravar versões de rock italianos e americanos como ‘Banho de Lua’ e ‘Estúpido Cúpidos’.” (RIBEIRO, 2009, p. 25-26). “Celly Campello teve uma trajetória que, guardadas as devidas proporções, lembrava o ídolo Elvis. Ela virou estrela de programas de rádio, viu ser lançado no mercado de bonecas Celly e várias lembranças com seu nome. Tal como Elvis, que sucumbiu ao apelo dos espaços normativos, se alistando ao Exército, Campello abandonou a carreira em meio a um estrondoso sucesso para se casar e dedicar-se aos ‘afazeres domésticos’.” (JANOTTI JR., 2003, p. 67).

primeiros discos por uma grande gravadora, a RCA, e também teve sua primeira experiência cinematográfica atuando no filme “Love me tender” (lançado em novembro). (VIANNA, 1990, s/p).

Outros intérpretes, como Agostinho dos Santos, Carlos Gonzaga e Cauby Peixoto, não possuíam nenhuma associação aos ídolos do *rock* americano⁴⁴. Como gênero musical, sofreria mudanças rapidamente, indo contra uma tendência que se manifestava na década de 1950⁴⁵. Apesar de certo mal-estar motivado por questões comportamentais da juventude daquela época⁴⁶, tanto as gravadoras quanto grande parte do público encararam o *rock* como algo passageiro do período governado por Juscelino Kubitschek:

Mesmo com o tom alarmista da imprensa, e com o sucesso surpreendente de Elvis Presley e de “Rock Around the Clock”, ninguém no Brasil parecia levar o rock a sério. Tudo parecia ser uma novidade passageira, mais um signo de “um tempo que se acelerava” em ritmo desenvolvimentista. Tanto que Caubi [sic] Peixoto, voltando de uma excursão pelos Estados Unidos em maio de 1957 (dois meses depois de ‘Rock’n’Roll em Copacabana) decreta que “o calipso pode desbancar o rock”. (Revista do Disco, maio de 1957). Caubi, como o “Brasil”, do presidente Juscelino Kubitschek, estava sedento por novidades. (ibidem, s/p).

Conforme Vianna, a partir de 1957,

[...] começam a ser formadas em várias cidades, as primeiras bandas do rock brasileiro. Os integrantes dessas bandas não eram mais ídolos consagrados como Nora Ney ou Caubi [sic] Peixoto, para quem o rock era apenas um estilo musical no seu repertório. Para pessoas como Erasmo Carlos, no Rio de Janeiro, Raul Seixas,

⁴⁴ Os Estados Unidos eram o grande referencial em termos de exportar o *rock* como gênero musical. A Inglaterra assumiu esse papel somente a partir dos anos 60, com os *Beatles*. Agostinho Santos e Carlos Gonzaga gravaram respectivamente *See you later alligator* e *The Great Pretender*. Já Cauby Peixoto, um dos mais famosos integrantes da Rádio Nacional, gravou *Rock and Roll em Copacabana* (JANOTTI JR., 2003, p. 67).

⁴⁵ “Foi nessa década que a dona-de-casa recebeu o reforço de alimentos enlatados, do sabão em pó e de todo um conjunto de itens que prometiam conforto, rapidez, vida mais fácil. O self-service trouxe o primeiro supermercado para São Paulo em 1953, e três anos depois para o Rio. O bambolê era uma enorme diversão e surgiu a mágica do crediário, o maior fermento do consumismo. Essa tendência vinha importada dos Estados Unidos, onde a grande fartura de compras tentava esconder o luto da II Guerra. [...] O brasileiro passou a usar ‘calças americanas’, ou far West. Começou a ler os gibis do Tio Patinhas e do Pato Donald, Seleções do Reader’s Digest e Luluzinha. E, se Elizabeth Taylor garantia a qualidade do sabonete Lever, Tônia Carrero copiava o estilo, avalizando a espuma do Eucalol. Nas rádios, programas como Ritmos do Tio Sam e Midnight Serenade compunham a trilha sonora de nossa adesão ao american way. Do Cadillac Rabo de Peixe e conversível ao efervescente Alka Seltzer, tudo indicava um ritmo mais tenso, a urgência de transformar logo todos os sonhos em realidade.” (KUBRUSLY, 1983, p. 23-24).

⁴⁶ “[...] fim dos anos 50 e início dos anos 60, palidamente alguns jovens de classe média baixa reuniam-se em alguns locais no Rio de Janeiro e São Paulo, tentando imitar a ‘juventude transviada’ norte-americana que viam nos filmes produzidos sobre o tema.” (GROPPO, 1996, p. 172). Em relação à mídia daquela época, “em fins dos anos 1950, era possível contar pelo menos três programas de sucesso dedicados ao ‘rock’, centrados nas figuras de seus DJs: *Ritmos da juventude* (Rádio Nacional), apresentado por Antônio Aguilar, *Clube do rock* (Rádio Tupi), e *Os brotos comandam* (Rádio Guanabara), ambos comandados por Carlos Imperial. Esses programas foram responsáveis pela formação roqueira de jovens como Erasmo Carlos e Tim Maia, que fundaram no Rio de Janeiro, a banda ‘The Sputniks’. As gravadoras sentiram que o novo filão que se abria era maior que o mercado de versões. Assim elas saíram à procura de jovens cujo visual se adaptasse melhor às necessidades mercadológicas do *rock*.” (JANOTTI JR., 2003, p. 68).

em Salvador, ou Rita Lee, em São Paulo (os três já eram roqueiros nos anos 50), o rock era o único estilo musical admissível e até um estilo de vida. (VIANNA, 1990, s/p).

No ano seguinte, surgia o considerado primeiro grupo de *rock* brasileiro: *The Rebels*, idealizado por Lídio Benvenuti:

Diz a lenda, que após uma viagem aos EUA, o jovem Lídio Benvenuti, o Nenê que viria a participar do grupo “Os Incríveis”, voltou completamente obcecado pela idéia de montar uma banda de “rock” nos mesmos moldes dos grupos que ele havia visto na América do Norte. Foi então, que munido apenas das capas de alguns LPs, Benvenuti pediu ao *lutier* Ulisses da antiga casa O Rei dos Violões, para fabricar uma guitarra elétrica. Desse modo, em 1958, com uma guitarra 100% nacional, foi formado o “The Rebels”, considerado pioneiro local na história dos músicos de “rock” tupiniquim. Pode-se perceber então que, também no Brasil, direcionamentos mercadológicos e anseios juvenis seriam os pontos tensivos que marcariam a trajetória do “rock” tupiniquim. (JANOTTI JR., 2003, p. 68).

A partir de então, o *rock* passaria a ser introduzido no Brasil. Não mais as versões e tampouco cantores de música popular. Em seu lugar, surgiram os primeiros grupos dedicados ao gênero, que tinham como inspiração os conjuntos estrangeiros de *surf music*⁴⁷, como *The Ventures* e *The Shadows*, em São Paulo⁴⁸. Além desses, havia *The Jordans*, *The Jet Blacks*, *The Clevers* e nomes como Sérgio Murilo, Ed Wilson, Jerry Adriani e Ronnie Cord, que em 1963 gravaria *Rua Augusta*. A canção, que se tornou um sucesso, provocou um impacto no meio musical daquela época:

[...] fez com que as gravadoras brasileiras prestassem atenção e divulgassem melhor o rock produzido no Brasil. Os grandes sucessos se tornaram freqüentes, a maioria deles assinados pela dupla de compositores Roberto e Erasmo Carlos e interpretados pelo próprio Roberto: “Parei na Contramão”, “É Proibido Fumar”, “Festa de arromba”, “Quero que tudo vá para o inferno”. Músicas como essas, que flertavam com a idéia do hedonismo/rebelia juvenil, fizeram de Roberto Carlos o cantor brasileiro mais popular, fato que fez a TV Record convidá-lo (junto com Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa) para apresentar o programa “Jovem Guarda”, que estreou em setembro de 1965 [...]. (VIANNA, 1990, s/p).

⁴⁷ “Surf music = Um fenômeno musical de curta duração, mas influente. A ‘surf music’ foi uma cena musical regional associada a uma subcultura que se tornou rótulo de *marketing*. A maioria das gravações de surf music foram lançadas entre 1961 a 1965, e seu sucesso ficou restrito basicamente ao sul da Califórnia. Até certo ponto, o estilo continuou existindo como um gênero cult. [...] A ‘surf music’ era uma música californiana agradável, que falava do sol, da praia, do sexo (indiretamente), dos carros velhos com motor envenenado e das corridas de dragsters. A surf music foi a trilha sonora para os filmes de praia da época e para os documentários que celebravam o surf e o seu estilo de vida (por exemplo, *The Endless Summer*, Bruce Brown, 1966; *Crystal Voyager*, George Greenough, 1978)”. (SHUKER, 1999, p. 270-271).

⁴⁸ Entre os grupos estrangeiros, notabilizaram-se *The Surfaris*, *Chantays*, *The Ventures*, todos americanos e também *The Shadows*, este britânico. Já sobre os grupos brasileiros, “apesar das praias cariocas parecerem o cenário perfeito para esse tipo de música, foram bandas paulistas, como ‘The Jordans’ e ‘The Jet Blacks’, que popularizaram o ‘rock’ instrumental no Brasil.” (JANOTTI JR., 2003, p. 69).

A *Jovem Guarda*⁴⁹, para muitos, foi um movimento musical. Para outros, um mero movimento, mas com uma única finalidade: ganhar dinheiro com uma imensa máquina formatada pela indústria cultural⁵⁰. A partir do ano em que surgiu, em 1965, até seu término, em 1968, uma crescente radicalização tomava forma: uma classe média tida como *alienada*, apreciava e delirava com seus ídolos, capitaneados por Roberto Carlos:

O programa Jovem Guarda estreou em setembro, com três apresentadores (Erasmus [Carlos], Roberto [Carlos] e Wanderléa) – cada qual com seu apelido (“O Tremendão”, “Rei da Juventude” e “A Ternurinha”). A resposta do público foi rápida e fulminante. Surgem as novas modas para jovens – cabelos compridos, calças colantes bicolores com boca de sino etc. para meninos e mini-saia para a “garota papo-firme”, com botas de cano alto e cintos coloridos – produtos lançados por agências de publicidade e campanhas bem articuladas. No auge da Jovem Guarda, em 1966, Roberto Carlos gravaria o seu maior sucesso até então, “Quero que vá tudo pro inferno” que tornou-se hino da Jovem Guarda. O estilo das canções da Jovem Guarda remete-se ao rock and roll dos anos 50 e ao iê-iê-iê dos Beatles, misturados ao rock “balada” e influências até do bolero e samba canção. Nas letras estavam ausentes a rebeldia e as alusões diretas ao sexo e as drogas, mas mesmo que ingênua e indiretamente, algumas canções potencializavam o corpo como fonte de prazer para adolescentes [...]. (GROPPO, 1996, p. 173).

Além desses três artistas, a *Jovem Guarda* provocou um impacto no mercado fonográfico voltado para o incipiente *rock* brasileiro daquela época:

A consolidação do mercado fonográfico do rock no Brasil trazia desde o início, entrecruzamentos entre as estratégias mercadológicas das mídias e os anseios juvenis presentes no rock and roll. Vale registrar algumas bandas nacionais fora do Brasil, caso de *Os Incríveis* nos mercados italiano e argentino, e da excursão do *The Jordans* pela França, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Itália, Iugoslávia e Suécia. (JANOTTI JR., 2003, p. 70).

⁴⁹ Jovem Guarda = “Título de um programa de TV criado em 1965 pela Record paulistana, era liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos e deu origem ao movimento do mesmo nome, também conhecido como iê-iê-iê (corruptela do ing. *yeah-yeah-yeah*). O gênero contou com o maciço apoio da mídia da época [...]”. (DOURADO, 2008, p. 173).

⁵⁰ Nesse ponto, destacam-se dois ensaios publicados na revista *Música* e que adotam um viés bastante original. É o caso do ensaio escrito por Edu Cruz: “Enfim o programa vai ao ar e estoura. A sociedade brasileira, embora perplexa, estava feliz. As velhinhas gostavam do ‘netinho’ que haviam ganhado, as meninas tinham seu ‘príncipe encantado’ e os meninos, um ídolo em que se espelhar. Época de ouro para o ‘merchandising’, dezenas e dezenas de produtos impingidos.” (CRUZ, 1981, n. 49, p. 57). Outro crítico, André Mauro, resume desta forma o que foi a Jovem Guarda: “Roupas, gírias e principalmente cabelos foram os signos exteriores em torno dos quais se travou a velha luta do filho contra o pai – só que desta vez foram todos os filhos contra todos os pais, uma afirmação grupal e não mais individual. A família, como instância intermediária e defensiva colocada entre indivíduo e a sociedade, foi convenientemente neutralizada, para que as comunicações pudessem penetrar e ocupar seu espaço, veiculando os valores da sociedade de consumo. Depois dos anos 60, a família passou a ser um grupo de pessoas que vêem televisão juntas.” (MAURO, 1982, n. 60, p. 14).

No caso de *Os Incríveis*, as viagens internacionais começaram dois anos antes de a *Jovem Guarda* iniciar suas apresentações na TV Record⁵¹.

Com o declínio da *Jovem Guarda*, dois aspectos devem ser analisados: o relacionamento desse movimento com os universitários da época e o surgimento do *Tropicalismo*⁵². Os universitários, então, eram representantes de uma classe média politizada que apreciava Bossa Nova, Música Popular Brasileira (MPB)⁵³ e “música de protesto”.

No meio dessa cisão, o *Tropicalismo* começava a atuar nos festivais de músicas que ocorriam. E como um recém-integrado ao movimento, surgia o grupo *Os Mutantes*, que, na apresentação de *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, provocou perplexidade no meio daquele ambiente radicalizado:

A apresentação no Festival da Record foi marcada pelas divisões ideológicas que mapeavam a cultura juvenil brasileira nos meses que antecederam o AI5. Surpreendidos pela mistura musical entre guitarras distorcidas e musicalidades regionais da canção “Domingo no parque”, alguns membros da platéia começaram a vaiar Gilberto Gil e “Os Mutantes” mas logo as vaias foram substituídas por uma ovação. Diz a lenda que Rita Lee, Arnaldo e Sérgio se divertiram bastante com as contradições da platéia diante da sua irreverência. (JANOTTI JR., 2003, p. 74).

Sobre o assunto, Groppo constata:

A própria TV Record transmitia outro programa que polarizou as tendências principais de consumo do público mais chique e universitário, “O Fino da Bossa”. Segundo relatos, mais entre os diferentes públicos que entre os produtores de “O Fino” e “Jovem Guarda”, estabeleceu-se uma grande rivalidade entre a MPB engajada e o chamado inconseqüente iê-iê-iê, rivalidade que atingiu o máximo na passeata contra a guitarra elétrica e a decisão da proibição do uso das mesmas em festivais em 1969. Mais do que uma disputa estética ou até de mercados, o que havia era uma questão sócio-cultural: enquanto a juventude de classe média engajada investia no que considerava uma música popular autêntica, as classes populares preferiam as formas tradicionais de canção e, contradição suprema, amplos setores da juventude das classes populares urbanas preferiam o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Enquanto a esquerda universitária colocava a questão em termos de alienação, o que

⁵¹ Este grupo chamava-se *The Clevers*. Criado em 1961, mudou seu nome para *Os Incríveis* em 1964. “A primeira viagem internacional da banda aconteceu em 1963. [...] Percorremos palcos de quase 40 cidades italianas durante 3 meses junto com a Rita [Pavone, cantora italiana] e a mídia era intensa. [...]”. (THOMAZ, 2008, p. 101). Já com o nome de *Os Incríveis* o caminho foi ainda mais longo: o Japão. “Foram 36 horas viajando durante o dia, interrompendo o quadro de fusos horários, compensados depois na volta com duas noites de viagem. E com escala no Haway, quando chegamos a Tóquio era noite e uma comitiva de japoneses enfileirados nos esperava no aeroporto [...]. Viajamos para a ilha de Hokaido, onde nos apresentamos tocando nas cidades de Sapore, Asahigawa e Otaru. (THOMAZ, 2008, p. 125).

⁵² Tropicalismo = “Movimento da MPB do final dos anos 1960, foi liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso e constituiu um momento de profunda riqueza e renovação na cultura brasileira; mesclava elementos do chamado antropofagismo da Semana de Arte Moderna de 1922 às correntes da vanguarda internacional da música POP e experimental. Incorporou nomes ligados à formação erudita (como Rogério Duprat e Damiano Cozzela) a guitarras elétricas, abrindo caminho para invenções sonoras. [...]” (DOURADO, 2008, p. 345).

⁵³ “Música Popular Brasileira = Consensualmente, refere-se à música não-erudita e não-folclórica feita por brasileiros no Brasil ou mesmo no exterior. Na verdade, a expressão refere-se mais à produção pós-bossanovista, passando pelo Tropicalismo, a Jovem-Guarda e outras correntes.” (DOURADO, 2008, p. 219).

havia era um curioso fenômeno em que a melhor “brecha” encontrada pelo pop-rock internacional para penetrar no Brasil estava em setores jovens urbanos populares, e não como se deu tradicionalmente nos países centrais, na classe média. (GROPPO, 1996, p. 173-174)

Com a extinção da *Jovem Guarda* e o recrudescimento da ditadura militar, a partir do final de 1968 foi extinta essa radicalização em curso. O *rock* brasileiro chegava à década de 1970 configurado em duas frentes, conforme enuncia Groppo (ibidem). A primeira era definida por grupos que procuravam imitar ou recriar os estilos do *rock* internacional, ligados a uma estética *contracultural* brasileira, até a metade dos anos 1970. A segunda corrente, representada pelo surgimento de novos artistas, oriundos da MPB e que agregavam elementos do *rock*, alçou reconhecimento por parte de um grande público juvenil urbano e também pelas mídias daquela época. Nesse contexto, com a *Jovem Guarda* já extinta e o *Tropicalismo*⁵⁴ tendo sofrido um forte abalo, o panorama musical do *rock* brasileiro daquele período estava sem rumo definido⁵⁵.

Vários grupos surgiram nessa primeira leva emergente⁵⁶, buscando uma estética estritamente *roqueira*; apontados por Groppo como “rock imitação” (ibidem, p. 184). Entre os mais conhecidos, estavam *A Bolha*, *Módulo 1000*, *O Terço* (primeira formação)⁵⁷, *Casa das Máquinas*, *O Peso*, *Vimana*, entre outros. *Os Mutantes*, apesar de continuarem como referência importante, por estarem desfalcados de dois membros fundadores (Rita Lee e Arnaldo Baptista), já haviam se configurado em outra estética musical: o *rock progressivo*⁵⁸. Tornaram-se representantes dessa leva, abandonando a influência de gêneros musicais brasileiros.

⁵⁴ Há de ressaltar o legado que o *Tropicalismo* deixou para o *rock* gênero, conforme atesta Vianna: “O tropicalismo, apesar e por causa do escândalo inicial (e de sua vida curta, e da força das idéias que propõe para debate), foi um movimento artístico de grande influência no panorama da música popular brasileira universitária (que no final dos anos 60 passa a ser chamada pela sigla MPB). Essa música deixa, pouco a pouco, de ter preconceito contra o rock (que passa ser misturado a ritmos tão variados como o baião ou o samba) – as guitarras elétricas e os sintetizadores passam a ser um lugar comum em todos os discos. Mas os músicos que faziam apenas rock (sem misturar sua música com ritmos ‘nacionais’) continuaram à margem do mercado e da mídia, vivendo [...] em seu querido ‘underground’, raramente atingindo um grande sucesso.” (VIANNA, 1990, s/p).

⁵⁵ “Os lenheiros da *Jovem Guarda* enveredaram por canais lacrimosos ou rurais. A Tropicália foi expulsa do País. E os anos 70 encontrariam o pobre do rock brasileiro sem pai nem mãe. Equipamentos caros, um montão de empresários desonestos e as portas quase sempre fechadas das gravadoras só pioraram as coisas”. (CARVALHO FILHO, 1983, p. 138).

⁵⁶ O período é mencionado como *Pós-Tropicalismo* por autores como Heloisa Buarque de Hollanda e Gilberto Vasconcellos, em suas respectivas obras, *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde* (1979) e *Música popular: de olho na fresta* (1977). Refere-se à inclusão definitiva dos aspectos contraculturais na cultura brasileira daquela época.

⁵⁷ A partir de sua segunda formação, “o conjunto *O Terço* alcançou prestígio entre a crítica especializada ao mesclar o rock progressivo com o chamado ‘rock rural’ [...]” (RIBEIRO, 2009, p. 36).

⁵⁸ “Rock progressivo = (ing. *progressive rock*). Gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado ‘art rock’. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos e visuais. Sobressaíram-se os grupos Genesis, Yes, Pink Floyd, King Crimson e Emerson, Lake & Palmer.” (DOURADO, 2008, p. 284).

Por outro lado, outra corrente surgiu a partir da segunda metade dos anos 1970. Eram os chamados “híbridos”⁵⁹. Apesar de não estarem ligados diretamente à MPB, os grupos *Sá, Rodrix e Guarabyra, Novos Baianos, Secos e Molhados*, além de Rita Lee e Raul Seixas, também foram incluídos nessa relação⁶⁰.

Rita Lee e Raul Seixas acabaram por mudar sua estética musical, assim como seus respectivos públicos. Rita Lee, excluída de *Os Mutantes* ainda em 1972, resolveu apostar na carreira solo, acompanhada do grupo *Tutti-Frutti*. Raul Seixas fez uma carreira irregular, alternando altos e baixos no que diz respeito às vendas de seus LPs:

[...] até meados da década manteve-se no rock – vendendo 180 mil cópias do LP *Fruto Proibido* – para em seguida, cultivar um rock mais comercial e descartável. [...] Outra exceção foi Raul Seixas, que manteve-se um pouco mais coerente com seu trabalho inicial, mas que só conseguia vendas acima da média graças a uma certa penetração em públicos de classes populares. (GROPPO, 1996, p. 183).

Com o final da década, algumas alterações substanciais aconteceram no panorama musical. Com o advento da *discothèque* e, numa escala bem menor, do *punk rock*⁶¹ – aliados à modernização e à profissionalização da MPB – surgiram compositores egressos do Nordeste (Alceu Valença, Elba Ramalho, Belchior, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Ednardo, Amelinha etc.) e também provindos do samba e do chorinho. Todos esses artistas e gêneros foram direcionados principalmente para o público consumidor da época: jovens de classe média alta.

⁵⁹ Segundo Groppo, este movimento dos artistas *híbridos* iniciou em 1972, a partir do Festival Internacional da Canção (FIC). “Desde esta época, músicos como Fagner, Walter Franco e Raul Seixas, artistas situados a meio caminho entre a MPB e o rock, digerem junto ao pop-rock, o popular, o ‘rural’ e o sertanejo. São formas que começam a atrair públicos anteriormente estanques, ou interessados somente em rock, ou só interessado em MPB”. (GROPPO, 1996, p. 184). Também se podem agregar a essa lista artistas como Gal Costa, Jorge Ben, Alceu Valença e Belchior.

⁶⁰ *Sá, Rodrix e Guarabyra* alcançaram notoriedade por criarem o *rock rural*, misturando viola sertaneja com guitarras elétricas. Outros dois grupos também obtiveram sucesso nesta fórmula: “os Secos & Molhados, que utilizaram elementos visuais andróginos (entre eles o uso de maquiagem) do *glitter rock* de David Bowie e New York Dolls em um formato pop, flertando também com a música portuguesa: e os Novos Baianos que aconselhados pelo bossa-novista João Gilberto fundiram ‘sons progressivos com choro, frevo, samba e bossa nova dos 70’ (RIBEIRO, 2009, p. 36) Os *Secos e Molhados* tiveram trajetória excepcional: em pouco mais de dois anos de carreira, venderam um número alto de LP, rivalizando com Roberto Carlos, o artista de maior venda na época.

⁶¹ “A trajetória punk no Brasil está ligada a jovens de classe baixa da zona leste de São Paulo e da região do ABC paulista. Pela primeira vez na história do ‘rock’ tupiniquim irá se reproduzir por aqui a ligação seminal entre a falta de perspectiva que seduzia jovens carentes do mundo anglo-americano em direção ao rock. Até então, fazer ‘rock’ no Brasil era coisa de poucos adolescentes que dispunham de tempo para estudar música e acesso à informação. Para suprir essas lacunas começou-se a construir uma cadeia midiática que estava situada longe dos grandes conglomerados multimidiáticos e seus modismos musicais.” (JANOTTI JR., 2003, p. 80).

2.1.2 Dos anos 1980 aos 2000: a consolidação

Júlio Ribeiro e Ricardo Alexandre servem de guias para entender esse período, além de Janotti Jr. Para eles, com a chegada da década de 1980, surgia uma nova geração de representantes do *rock* brasileiro. O Rio de Janeiro, inicialmente, foi o epicentro dessa renovação, a partir de 1982:

O “rock carioca”, o primeiro a ter grande acesso às gravadoras instaladas no Rio de Janeiro, logo recebeu da imprensa paulista a alcunha de “rock de bermudas”, por ter um pretense descompromisso com assuntos mais sérios – a seriedade exigida pela maior parte destes nativos roqueiros era qualificada, neste momento, numa atitude mais inconformista ou de rebeldia anárquica – e optar, de modo geral por uma música “comercial”, de apelo pop, caracterizada pela irreverência suave e pela exaltação da “juventude carioca da Zona Sul”. A expressão assumia uma conotação pejorativa principalmente quando empregada com a intenção de classificar o trabalho de uma banda de “armação”, ou seja, destituída de “atitude”, *mise-en-scène* com vistas somente a alcançar o sucesso. Foram abarcados por este rótulo – embora, é claro, nenhuma dessas bandas reconheça esse enquadramento, e algumas tenham posteriormente fugido desse estigma – os grupos “Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens”, “Blitz”, “João Penca e seus Miquinhos Amestrados”, “Paralamas do Sucesso” e “Barão Vermelho”, e os músicos Lobão, Ritchie, Lulu Santos e Leo Jaime. (RIBEIRO, 2009, p. 50).

A cidade de São Paulo também contribuía para esse novo momento do gênero no Brasil:

São Paulo teve uma “cena” – articulada em torno do circuito das danceterias, onde diversas bandas iniciantes se apresentaram em um mesmo dia – de inclinações “vanguardísticas”, new wave e punk, sendo grande parte dos roqueiros (muitos deles críticos de música) antenados com as novas tendências européias e americanas. Destacaram-se para o grande público alguns conjuntos: “Titãs”, banda eclética, programaticamente camaleônica [...]; “RPM”, com balizamento sonoro e cênico no novo pop inglês, mas também com arranjos que lembram o rock progressivo; “Ultraje a Rigor”, que tanto por fazer um rock revisionista dos anos sessenta quando por criar letras de intenso bom humor lembrava mais (fora o sotaque) uma banda carioca; e Ira!, de ascendências *punk* e *mod* ressaltadas nas letras e no vestuário. (RIBEIRO, 2009, p. 51).

Embora muitos grupos começassem a surgir em outras capitais⁶², era o eixo Rio de Janeiro/São Paulo que capitaneava as novas bandas:

Rio de Janeiro e São Paulo foram o centro do “painel roqueiro” que se instaurou no país: as bandas de outros estados, antes de assinarem com qualquer gravadora, tiveram de peregrinar pelas danceterias paulistanas e/ou casas de shows cariocas

⁶² Foi o caso de Porto Alegre, responsável pelo surgimento de grupos como *Engenheiros do Hawaii*, *Nenhum de Nós*, *Replicantes*, *De Falla* e também de Salvador, que tinha o *Camisa de Vênus*. Apesar de esses grupos terem práticas musicais diferenciadas, todos tiveram inserção na mídia e também certo padrão musical direcionado para tocar em rádios.

(Circo Voador, Noites Cariocas etc.), além de enviar fitas demos para rádio desses estados, como a Fluminense FM. Muitos dos “principais discos” foram gravados no estúdio “Nas Nuvens” no Rio de Janeiro, sob a batuta dos produtores Peninha e Pena Schmidt, que ofereciam equipamentos modernos e larga experiência em gravação. Liminha era multi-instrumentista e exímio baixista – tocou com os Mutantes desde a fase áurea – e estava sempre atualizado com o pop internacional influenciando decisivamente no som de muitos artistas (Titãs, Ultraje a Rigor, Lulu Santos, etc.). (RIBEIRO, 2009, p. 52).

O *rock* brasileiro teve um marco divisor em um festival acontecido em janeiro de 1985: o *Rock in Rio I*, que significou o início da escalada do gênero na mídia brasileira. Esse evento também provocou um *boom* fonográfico do *rock*, como atesta Ricardo Alexandre ao enfatizar que “no janeiro do Rock in Rio, as vendas de discos foram 241% maiores que no mesmo período de 1984” (ALEXANDRE, 2002, p. 218).

No ano seguinte, com o *Plano Cruzado* em curso, as vendas de LPs expandiram-se de forma impressionante:

Com a inflação domada na marra, veio o aumento do poder de compra e uma injeção de novos consumidores no mercado. Até julho, a indústria de discos no Brasil já crescera 30% em relação ao mesmo período de 1985. No segundo semestre, com os lançamentos de “de peso” os números assombavam: 9 milhões de discos vendidos em relação ao ano anterior. [...] O Plano Cruzado e sua aparente estabilidade monetária foram um anabolizante e tanto para a indústria brasileira. A reboque, a música pop nacional viveu seus tempos de maior prosperidade. (ALEXANDRE, 2002, p. 239).

A prova de que o *rock* brasileiro desse período viveu um período de efervescência resume-se no fenômeno de vendas do grupo *RPM*, cujos dois primeiros LPs impactaram toda a mídia musical e também o público, através de uma superprodução:

[...] o RPM estreou seu show no Teatro Bandeirantes, em São Paulo [...]. Foi um evento. Mil e quinhentos lugares disputados a golpes de caratê. Chacrinha, mesmo doente, saiu do Rio de Janeiro só para assistir à estréia do grupo. Era algo coberto de ineditismo, pompa e circunstância. [...] Toda a imprensa, estupefata, vibrava com o detalhismo e a tecnologia envolvida na produção. “Há até um microcomputador no palco, fazendo as vezes de mais um instrumento, prometendo simular ao vivo, as condições de um estúdio de gravação”, dizia a matéria do Estadão. Luiz [Schiavon, tecladista do grupo], tocava com dois monitores de computador, um deles virado para o público, exibindo fractais e luzes piscantes. “Era um troço meio estúpido, mas era o Plano Real do rock brasileiro, tipo ‘Vamos entrar no Primeiro Mundo’”, acredita Paulo Ricardo. “O que importava era a sensação de modernidade. Vi um show de laser com o Genesis e depois com o RPM”. Sacou? Genesis... RPM... Criase uma ilusão de igualdade. O lance era que, depois de anos, o rock brasileiro não tinha mais cara de bandido. [...] Tínhamos todos aquela sensação de contemporaneidade com o que rolava no resto do mundo. (ALEXANDRE, 2002, p. 230).

Após o apogeu e o declínio do Plano Cruzado, o *rock* brasileiro entrou igualmente em queda. Essa tendência se manifestou a partir de 1987, mas foi no ano seguinte que o gênero “francamente perdia sua posição de exclusividade no mercado juvenil de classe média. Não era mais considerado pelos jovens e adolescentes, o mesmo que conquistou para o mercado fonográfico, como sua primeira preferência.” (GROPPO, 1996, p. 273).

Na década seguinte, as mudanças ocorreram pelo viés industrial: “Nos anos 90, o rock brasileiro ganharia em profissionalismo, mas perderia esse romantismo, esse período amador. Até bandas com formato de rock violento passaram a trabalhar em termos industriais.” (ALEXANDRE, 2002, p. 367).

Ainda assim, o *rock* brasileiro, se chegou enfraquecido à década de 1990, através dos grupos já mencionados⁶³, ele foi revigorado com o surgimento do grupo *Sepultura* e também do movimento *mangue beat*. Janotti Jr. observa que se trata de um exemplo típico do binômio envolvendo música e mundialização⁶⁴:

Abordar a trajetória da banda mineira “Sepultura” é um modo de exemplificar como as diversas ramificações do “rock” em suas relações com as tensões que envolvem o global e o local pode assumir contornos diferenciados de acordo com as cartografias dos diversos gêneros que transitam dentro do “rock”. Paradoxalmente, o “Sepultura” é uma banda com grande circulação em meio aos conglomerados multimidiáticos, mas pouco ouvida fora dos circuitos restritos de consumo especializado. Assim, esse parêntese, a trajetória do “Sepultura” e, em parte do heavy metal brasileiro, se justifica como exemplificação do consumo segmentado que caracteriza boa parte do “rock” produzido atualmente. (JANOTTI JR., 2003, p. 88).

Após lançar seu primeiro disco pela gravadora holandesa *Roadrunner*, passou fazer sucesso em todo o mundo. O trabalho fonográfico seguinte, *Arise*, vendeu no Brasil em torno de 100 mil cópias. No exterior foram 800 mil cópias.

O movimento *mangue beat*, impulsionado por grupos como *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.*, surgiu em 1993:

⁶³ A perda de mercado de grupos como *Paralamas do Sucesso*, *Titãs*, *Legião Urbana*, entre outros, foi afetada pelo esgotamento de uma fórmula que estava dando certo. Adotar o estilo *pop rock* acaba sendo uma estratégia utilizada em outros gêneros, como sertanejo, pagode e *axé music*, que estavam em voga naquela época. “Se o sertanejo, o pagode e a ‘axé music’ têm origens popularescas, no entanto recebem uma produção musical toda ela tomada do pop-rock (tecnologias de estúdio, instrumentos elétricos e eletrônicos etc.), assim como a divulgação (através das rádios FM, telenovelas, shows pirotécnicos) e o público alvo (a juventude de classe média).” (GROPPO, 1996, p. 282).

⁶⁴ Uma tendência que começou já na década anterior com os shows dos grupos *Jackson Five* (1974), Rick Wakeman (1975), *Genesis* (1977) e Frank Sinatra (1979). Nos anos 1980, a consolidação ocorre com o *Rock in Rio I*, que sinaliza com a incursão definitiva de artistas estrangeiros ligados ao pop e rock internacionais, e também a consagração de grupos como *Kid Abelha*, *Paralamas do Sucesso*, *Blitz* e artistas como Lulu Santos e Lobão. Antes, porém, os shows dos grupos *Queen* e *Kiss* – respectivamente de abril de 1981 e maio de 1983, já davam mostras que havia uma mudança em incluir o Brasil no circuito dos grandes shows internacionais.

[...] foram as bandas que impulsionaram o movimento oriundo de Recife, que misturava em seu início, jovens universitários, pessoas oriundas das cenas “funk” e “hip hop”, além de jovens da periferia [...]. Como na época a MTV possibilitava ao rock uma existência independente do grande mercado fonográfico, as gravadoras começaram a apostar em lançamentos segmentados. Assim, a gravadora Sony lançou em 1994 *Da lama ao caos*, primeiro LP de Chico Science & Nação Zumbi que deu novo fôlego ao “rock” nacional. As 30 mil cópias vendidas inicialmente demonstram que apesar da visibilidade e da influência conquistadas pelo álbum, o consumo foi segmentado, voltado para um público que troca informações via internet, que assiste MTV e compra revistas especializadas. (JANOTTI JR., 2003, p. 100).

Apesar da morte de seu principal idealizador, Chico Science, em janeiro de 1997, esse movimento “ajudou a cristalizar os mitos de sua genialidade e da cena recifense. O *movimento mangue beat* afirmou-se valorizando o particular como modo de inserção na teia global” (ibidem, p. 100).

Na última década do século XX, outros grupos surgiram com uma proposta de contestação. *Charlie Brown Jr.*, *Planet Hemp* e *O Rappa* “revitalizaram a contestação juvenil através do apelo à diversão, à descriminalização da maconha e às denúncias das desigualdades sociais em músicas agressivas e que não abrem mão da sonoridade distorcida sendo, em termos musicais, essencialmente bandas de rock” (ibidem, p. 101).

Atualmente, vários desses conjuntos continuam em atividade. Outros surgiram e desapareceram de forma abrupta. Porém esse ponto não será retomado posteriormente – serve para ilustrar a trajetória do *rock*, – já que este trabalho enfoca a relação entre a crítica musical e as revistas de música.

2.2 O pop e a mídia

Antes de abordar a questão específica da mídia, torna-se necessário tratar do conceito *música pop*. Da década de 1960 para a atualidade, o termo *pop* tornou-se recorrente em vários setores da imprensa, sendo um tema polissêmico:

O rock’n’roll nasceu da combinação de diversos fatores: elementos emotivos e rítmicos do blues, elementos folk da música country & western e certas formas do jazz, como o boogie-woogie. O pop surgiu com uma diluição do rock, uma versão mais suave, associado a um estilo mais rítmico e a uma harmonia vocal mais agradável – principalmente entre o fim da década de 1950 e o início da seguinte, com os ídolos das adolescentes, particularmente gêneros como dance pop [...] e grupos como os grupos vocais femininos dos anos de 1960. Ao lado de compositores, os produtores são frequentemente considerados as principais forças criativas por trás dos artistas do pop (por exemplo, Stock, Aitken, Waterman, Chinn e Chapman, Phil Spector). A maior parte da música pop é considerada descartável e as melhores delas sobrevivem como “velhos sucessos”. Musicalmente, o pop

caracteriza-se pelos refrões fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema. (SHUKER, 1999, p. 193).

Atualmente, é muito comum a utilização do termo *pop rock* em setores da mídia, como sendo sinônimo de *pop*:

O rock está completamente integrado à estrutura da indústria musical e aos meios modernos de comunicação – é a mercadoria musical mais bem elaborada desta estrutura. Mas entre os anos 60 e o início dos anos 80, “pop” (música comercial popular) e “rock” (música da cultura juvenil) significavam para os roqueiros, entidades antagônicas. (GROPPO, 1996, p. 7).

Para Simon Frith, um dos principais estudiosos sobre essa cultura musical, as razões históricas da divisão entre *pop* e *rock* começaram na década de 1960:

Até a tardia década de 1960, os músicos de ambos os lados do Atlântico distinguiam rock como forma de arte da forma como entretenimento: o rock era um estado de espírito musical e complexo; este gênero não poderia ser compelido pela tradição pop das canções, pacotes de viagens e reprodução de hits. Pop era associado a grupos como “The Monkees” para satisfazer uma mania [...]. No pop, ainda quando os músicos, eles próprios, são responsáveis pelo o que apresentam em público, eles tem que aceitar o que o público exige e o que o mercado jovem determina como nenhum outro. Em contraste, o rock, era uma forma de expressão da própria personalidade; ele não podia ser subordinado por nenhuma forma de mercado. Esta ideologia do rock era explicitamente anti-comercial, mesmo se o comercialismo significasse agradar uma audiência para jovens; e pela primeira vez, os músicos de rock começaram a experimentar uma contradição entre seus próprios impulsos artísticos e uma demanda para consumirem mercadorias [commodities] – como os músicos de jazz anteriormente, eles [roqueiros] passaram a se dividir entre si próprios, de forma ideológica, pelas circunstâncias pelas quais sua música foi produzida. (FRITH, 1981, p. 73).

Grosso (1996, p. 71) contribui para a discussão:

[...] nos anos 60, entretanto a internacionalização e o crescimento da indústria cultural foram acompanhados pelo aumento do poderio do rock. De um ponto de vista mais distanciado pode-se dizer que o rock simplesmente era a principal música pop produzida, pois o grosso da produção fonográfica era rock. Mas ao mesmo tempo, simbolicamente, para os consumidores, ocorria um distanciamento entre “rock” e “pop”, com a autonomização do rock diante do pop. O rock se transformara no olhar dos roqueiros no campo do “autêntico”, enquanto o pop era meramente comercial.

Ainda sobre os anos 1960, Regev (1994, p. 90) observa a inserção do rádio e do jornalismo voltado para a cobertura do *rock* nos Estados Unidos:

A contribuição do rádio para a produção do sentido artístico do rock tomou forma na emergência de transmissão de formatos especiais, que eram destinados por seus produtores em relação às formas ditas de “qualidade” ou “alternativas” de música

popular. A forma mais competente de promover o rock nos Estados Unidos foi o aparecimento, nos passados anos de 1960, das estações de rádios F.M., as quais eram destinadas a tocar músicas de LPs de rock, expressando um declínio das emissoras A.M. [...]. Aos editores de rádio, foi dada muito mais liberdade de decisão com relação ao que eles expressavam com a música, que significava que suas escolhas não eram necessariamente as canções mais bem sucedidas [...]. No Reino Unido (e outros países europeus) após a formação inicial de todas as estações de música popular em 1967 (BBC1, que serviu de modelo inspirada em emissoras “piratas” como Rádio Caroline) o formato do qual a maioria das vezes contribuiu para a produção de uma hierarquia artística, foi o programa especial, devotada por seus editores como “alternativo” ou “art” rock.

Juntamente com o rádio, surgiram “periódicos destinados a um tratamento ‘sério’ do rock – como oposição às chamadas publicações voltadas para o entretenimento” (ibidem, p. 90). A respeito da relação entre a música *pop* e a mídia, o predomínio em termos quantitativos acaba sendo o das revistas sobre música. Shuker (2000, p. 86) aponta as razões desse fato:

A mídia impressa pode ser mais fácil de suprir nichos lucrativos e audiências mais do que as mídias eletrônicas. Revistas, em geral, são mais baratas de produzir do que programas de rádio e televisão, e elas são consumidas de forma mais independente. Leitores procuram as revistas no seu próprio ritmo, selecionando itens para os quais eles querem se ocupar [...] e com qual grau de concentração. As revistas musicais não buscam simplesmente negócios com música, elas são fornecedoras de estilos. Através de suas características e anúncios, estas publicações divulgam modelos de vestidos, assim como cortes de cabelos para serem imitados, além de expressarem estilos de vida e atitudes, uma ideologia para seus leitores.

O autor atenta para um importante detalhe: o papel que os críticos exercem nestas revistas musicais:

Em relação à música, a atuação dos críticos exerce um papel influente como “guardiões do gosto” e árbitros da história cultural, e são funcionários adjuntos dos departamentos de marketing das grandes gravadoras. Estas mesmas críticas abastecem gravadoras (e artistas) que as utilizam como material para confecção para seus releases. Neste processo, os críticos também se tornam integrantes do esquema promocional, fornecendo apoio de cotas para anúncios, e formando parte dos “press kit” enviados para estações de rádios e outros mercados de imprensa. (ibidem, p. 86).

Ainda a respeito dos críticos e sua forma de atuação, Shuker destaca a forma como alguns dos mais populares críticos de música dos Estados Unidos atuam. Ele cita, por exemplo, a influência do editor da revista *Billboard*, Timothy White, que escreveu de forma elogiosa, em sua coluna *Music to My Ears*, sobre o CD *Jagged Little Pill*, da cantora Alanis Morissette, antes de essa obra ser liberada para o público. Ele acabou influenciando editores das revistas *Spin* e *Rolling Stone*, que repercutiram a obra nas respectivas publicações,

fazendo com as críticas impulsionassem a vendagem da referida obra, independentemente da qualidade musical do mesmo.

Shuker entende que, episódios à parte, existe uma ideia consensual a respeito do fato de os críticos musicais não serem tão influentes nos gostos dos consumidores de música *pop*. Para o autor, quem desempenha esse papel são os programadores de rádio e os DJs, graças às facilidades tecnológicas das gravações e do marketing – através das grandes gravadoras e também dos produtores. Apesar disto, ele ressalva:

Eu argumentaria que os críticos realmente influenciam os consumidores de discos, particularmente aqueles que procuram fazer o melhor uso de um poder de compra limitada. Muitos consumidores compram o mais recente lançamento de um grupo de garotos ou de Celine Dion como uma questão de curso, agindo como seguidores confirmados daquele artista, estilo ou cena. Mas outros estão explorando ativamente os atalhos de talentos frescos, novos hibridismos musicais, ou o catálogo de antiguidades. Tais buscas são ajudadas pela maneira com que “críticos de rock” não só operam na base de algum critério estético geral, mas também situando novos produtos através de constantes apelos a referências, tentando contextualizar o particular sob consideração. (SHUKER, 2000, p. 96).

Já para Simon Frith, seu destaque vai para os *escritores de rock* (rock writers), que possuem um papel fundamental na questão de uma imprensa voltada para o *rock*, sendo mediadores entre o mundo dos fãs e o mundo da música *pop*.

Jon Stratton considera que os profissionais – tanto de rádio quanto da mídia impressa – precisam estar atentos a fim de que não se confundam com meros vendedores das grandes corporações:

Escritores da imprensa musical e disc jockeys de rádio devem não agir somente como canais para a indústria, eles também devem definir suas próprias posições quanto ao que vem das gravadoras. Eles devem ser aptos a ver a si mesmos e serem vistos como entidades separadas, com seus respectivos papéis como membros de uma ou duas outras organizações capitalistas independentes que funcionam de maneira independente. Para tornar esse ponto mais claro, o trabalho de um periódico musical não é vender discos, é vender cópias de si mesmo; quanto mais for vendido, mais bem-sucedido ele se verá. O trabalho de um disc jockey é persuadir quanto mais pessoas possíveis a ouvir o seu programa, para aumentar a audiência da estação para a qual ele ou ela trabalha. Assim, escritores de análises e disc jockeys tendem a se identificar mais ou com os “artistas” ou com o “público” como uma estratégia para se manterem separados das gravadoras. Se jornalistas e disc jockeys estivessem identificados com a necessidade de vender discos, que é a preocupação necessária de uma gravadora sob o capitalismo, então eles perderiam o papel pelo qual eles são distinguidos, que é de agirem como mediadores ou agentes culturais entre as gravadoras e os consumidores de discos. É a percebida independência da indústria que legitima as suas posições e que, de maneira correspondente, fá a eles a credibilidade garantida ao que escrevem ou dizem. Como resultado, o que eles escrevem ou dizem têm mais peso que a mais claramente tendenciosa propaganda das gravadoras. (STRATTON, 1982, p. 271-271).

2.2.1 As revistas especializadas no pop

Frith sinaliza alguns momentos para a solidificação da crítica – privilegiando a imprensa – na história da música popular, tanto dos Estados Unidos quanto da Grã-Bretanha. Para uma noção clara da primeira, pode-se visualizar o caso da revista *Melody Maker*:

[...] começou em 1926 como um jornal comercial destinado a crescente quantidade de músicos de grupos e orquestras de jazz e, por um longo tempo, com a condição única de informar e fazer uma cobertura regular da cena da música popular – tornou-se em pouco tempo, uma publicação aproveitada também por apreciadores musicais. O jornal inicialmente entendeu o rock'n'roll como antítese da preocupação de seus leitores em relação ao excelente gosto e honestidade musical. [...] *Melody Maker* não era um jornal destinado ao público jovem, e tão precoce quanto em 1952, ela se juntou ao *New Music Express*, que naquela época, não muito mais entusiasmada sobre o rock'n'roll, mirou no novo mercado de adolescentes consumidores. (FRITH, 1981, p. 166).

Em seguida, o autor atenta para o fato de que na Grã-Bretanha, a partir da década de 1950, a imprensa musical, de maneira não intrincada, tornou-se uma faceta da indústria musical. A revista ainda continuou com sua cobertura jornalística destinada aos músicos e fãs de jazz. Porém, como o *rock* estava crescendo cada vez mais em termos mercadológicos, e como também não existiam rádios voltadas para a música *pop* naquele momento⁶⁵, a imprensa musical era o principal veículo destinado à informação dos apreciadores. Entretanto, a partir de 1952, ocorreria uma guinada:

*NME*⁶⁶ estabeleceu a primeira lista regular de modo lógico e exato referente à vendagem de gravações na Grã-Bretanha, e prontamente *Melody Maker* também compilou uma parada de sucessos, de uma “lista secreta” de varejistas. Estas listas tinham um efeito evidente nos estoques e controles promocionais – o mesmo expediente feito nos Estados Unidos por outra publicação, *Billboard*, estava sendo executado na Grã-Bretanha dos consumidores destas publicações. (ibidem, p. 167).

Assim sendo, os interesses comerciais dessas e de outras publicações (tiragem das revistas), e também o da indústria musical (venda de discos), passaram a convergir. Se, na década de 1950, esse processo começava a se delinear, em 1964, com o fenômeno da *beatlemania*, já havia a percepção por parte dos jornalistas de buscar inserir o *rock* como forma adequada de música. Um exemplo é “William Mann, o mais famoso crítico dos Beatles no *The Times* em 1963 (insere a palavra ‘rock’n’roll’ pela primeira vez nas páginas de artes) acostumado a utilizar o vocabulário crítico da musicologia clássica” (FRITH, 1981, p. 168).

⁶⁵ A exceção era a Rádio Luxemburgo, do principado homônimo (FRITH, 1981, p. 166).

⁶⁶ Abreviatura de *New Music Express*. Para mais detalhes sobre essa publicação, ver: <<http://www.nme.com>>. Acesso em: 23 out. 2010.

Na Grã-Bretanha, as publicações, com o advento da música *pop*, estavam tomando esse *status*. Nos Estados Unidos, havia duas formas de imprensa: as comerciais, como *Cashbox* e *Billboard*, e as voltadas para o público jovem, o caso de *Hit Parader*. Contudo, naquele momento – entre a década de 1950 e início dos anos 60 –, surgia a *imprensa underground*, analisadas por Frith:

[...] minha opinião é que os jornais *undergrounds* foram importantes como origens do que se tornou a ideologia dominante do rock. Esta ideologia foi confirmada e desenvolvida através de um segundo evento americano, a criação das novas revistas especializada em música: *Crawdaddy* começou a ser publicada em 1966 e foi seguida por *Mojo-Navigator*, *Fusion* e *Creem*. Estas revistas variavam enormemente em formato, estilo, prestígio e interesse comercial, mas tinham em comum a maneira de tratar seriamente o rock como manifestação cultural, e eles faziam por outro lado as mesmas conexões entre o rock e estilo de vida que a imprensa *underground* fez para si mesma. (FRITH, 1981, p. 169).

Steve Chapple e Rebee Garofalo (1989), na obra *Rock e indústria – História e política da indústria musical*⁶⁷, também abordam a imprensa ligada ao *rock*. Inicialmente, eles apresentaram duas modalidades diferenciadas de imprensa. A primeira são as “revistas de indústria” (trades): *Cashbox*, *Record World* e *Billboard*, esta já citada por Frith. Na concepção dos autores:

A indústria da música é um grande complexo de companhias, pessoas, dinheiro e produtos diversos. Necessita ter as suas próprias estruturas de comunicação interna. Necessita de uma grande quantidade de boletins, folhas informativas e revistas que prestem os seus serviços directos às companhias de gravação, aos retalhistas de discos, aos *disc jockeys* e aos directores das emissoras. De todas as revistas, as mais importantes são as chamadas “revistas de indústria” (trades): a *Cashbox*, a *Record World* e a *Billboard*⁶⁸. A *Cashbox* já existe há muitos anos. Dá cobertura de base aos acontecimentos da indústria e elabora tabelas de êxitos. A *Record World* começou nos princípios da década de 60, com Bob Allston e Sid Pernes, editores da *Cashbox*, até que um dia foram despedidos. [...] Além do relatório de Bill Gavin (uma venerável folha informativa) e de *Radio and Records* (um elaborado jornal noticioso editado por Mike Harrison) também a *Cashbox* e *Record World* oferecem ao pessoal da rádio um guia para programação. Mas a mais influente, a maior, a mais antiga revista da indústria é a *Billboard*, cujas tabelas são diligentemente lidas pela grande massa dos directores da indústria e que fala com uma voz que é tida como a “voz” deste ramo de negócios. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 214).

⁶⁷ O título original é *Rock'n'Roll is here to pay: The History and Politics of Music Industry*. A edição utilizada neste trabalho é de Portugal, por isso determinadas palavras possuem grafia diferente do que é conhecido no Brasil.

⁶⁸ Dessas três revistas, apenas a *Record World* deixou de circular, em abril de 1982. As outras duas continuam em atividade, sendo que *Billboard* passou a ter uma versão brasileira desde outubro de 2009. Disponível em: <<http://billboard.br.com>>, <<http://www.billboard.com>> e <<http://www.cashboxmagazine.com>>. Acesso em: 26 out. 2010.

A outra modalidade de imprensa musical mencionada por Chapple e Garofalo é a dita convencional, como *Hit Parader*, *Crawdaddy* e *Rolling Stone*. *Hit Parader*, criada por Jim Delahunt, é considerada a pioneira das revistas de *rock* nos Estados Unidos:

Circulou em meados da década de 60, até 1967 ou 1968, altura em que foi ultrapassada pela *Rolling Stone* e por outras revistas mais habilidosas. Por entre as letras dos mais recentes e pubescentes êxitos, Delahunt metia artigos sobre as pessoas – sobre os músicos do *rock'n'roll* e sobre as influências que eles recebiam da música anterior. A *Hit Parader* oferecia uma espécie de história actual do *rock'n'roll* e do *rhythm and blues* que era devorada pelos mais sérios adeptos da época. Muitos dos críticos de *rock* actualmente estabelecidos foram desmamados⁶⁹ nas páginas desse tablóide. (CHAPPLER; GAROFALO, 1989, p. 215).

A *Crawdaddy* não se tratava de uma revista, mas de um fanzine⁷⁰. Mesmo assim, merece registro pela sua importância histórica:

A *Crawdaddy* apareceu na Primavera de 1966. Era uma obra de amor ao *rock*, toda ela de autoria de um estudante de inglês [...] Paul Williams. Os primeiros números deste fanzine eram folhas copiografadas presas com um colchete. Tinha um estilo de prosa fervente e entusiástico e trazia longos artigos sobre as raízes do *rock* nos *blues* e na música negra. (ibidem, p. 216).

2.2.2 O caso *Rolling Stone*

Quase simultaneamente ao surgimento de *Crawdaddy*, em outubro de 1967, surgia a revista *Rolling Stone*:

A mais importante de todas as revistas-jornais que vieram dos anos 60, e o órgão proeminente da “nova” indústria *hippie* de discos é a *Rolling Stone*. O director da *Rolling Stone*, Jann (que se lê Yahn) Wenner, 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 ligada às companhias de gravação e aos fabricantes de aparelhagem de alta fidelidade para fazer a publicidade de uma cultura consumista para a juventude. (ibidem, p. 217).

Apesar das características voltadas para o público *underground*, o editor Jann Wenner negava, desde o início da revista, que tivesse uma postura condizente com seu público. Pelo contrário:

⁶⁹ No sentido de serem recém-nascidos.

⁷⁰ “Fanzines = São um tipo de publicação de natureza não comercial e por isso não são considerados parte do conjunto da imprensa musical. Com produção caseira, por uma pessoa ou um grupo de amigos, os fanzines trazem informações sobre um artista ou um grupo particular, e caracterizam-se por um fervor quase religioso.” (SHUKER, 1999, p. 125).

Não, nunca considere. Nunca me filei na associação da imprensa underground e nunca participei nessa coisa de reimpressão. Sentimos que estávamos a trabalhar para um público diferente, com uma atitude inteiramente diferente. Tentámos, desde o princípio... funcionar numa base muito sólida, muito comercial. Nós também queremos ganhar dinheiro. Estamos no negócio, não temos vergonha disso, e estamos a tratar de música. A música é a maior parte definível da cultura da juventude, é a coisa pela qual mais pessoas se interessam e, o que é mais importante, foi o método de comunicação de pessoas. (WENNER *apud* CHAPLER; GAROFALO, 1989, p. 218).

Um dos reflexos dessa declaração de Wenner foram os valores que a publicação conseguiu ao longo de sua existência. Roy Shuker (2000) registra os números do crescimento e da consolidação da publicação na mídia voltada para a música *pop*:

O desenvolvimento das “edições regionais” de *Rolling Stone* iniciou na Grã-Bretanha em 1969 e foi sucedida pela edição mensal australiana, juntamente como as subseqüentes edições japonesas e alemãs que refletem o crescimento da mundialização da música popular, assim como a predominância dos artistas anglo-americanos. No formato, *Rolling Stone* conserva sua natureza distinta através de suas capas características [...] mas os assuntos e a forma de apresentação são similares às modernas revistas semelhantes, como a *Q*⁷¹. [...] A edição americana vende em torno de um milhão de cópias por exemplares (1.221.000 em 1999) sustentando seu lugar como publicação desta categoria (comparada com *Vibe*⁷², a circulação é de 700.000 e da revista *Spin*⁷³ é de 535.000). (ibidem, p. 93).

Na concepção de Frith, a revista *Rolling Stone* começou com uma proposta de ligar os interesses da ideologia libertária do *rock* com as demandas promocionais da indústria musical. Tal tendência não tardaria a fracassar:

A dependência ideológica de *Rolling Stone* no mercado da música reflete sua situação material. Foi apoiada através de diversas dificuldades financeiras nos seus primeiros anos pelas empresas. A WEA emprestou 100.000 dólares, a CBS ajudou com a distribuição e a administração, e gravadoras supriram quase todas as consideráveis receitas publicitárias da *Rolling Stone* desde seu início. Elas acreditavam que “o jornal era bom para a música, e concordaram com Clive Davis, da CBS – se a *Stone* “nos atingiu ocasionalmente” era simplesmente “para proteger a si mesma contra as acusações de ‘vender-se’” pelos seus leitores alegadamente anti-establishment. (FRITH, 1981, p. 171).

Um exemplo do impacto que a revista exercia nos astros do *rock* americano dos anos 1960 é este episódio narrado por Robert Drapper no seu livro, publicado em 1990:

⁷¹ “‘*Q*’ apareceu pela primeira vez em outubro de 1986. Tinha como subtítulo ‘O moderno guia para música e algo mais. [...] As críticas são freqüentemente literárias na sua orientação, e mostram um forte senso da história da música popular além de uma interação dos gêneros musicais.” (SHUKER, 2000, p. 93). Para mais detalhes, ver: <<http://www.qthemusic.com>>. Acesso em: 24 out. 2010.

⁷² Disponível em: <<http://www.vibe.com>>. Acesso em 24 out. 2010.

⁷³ Disponível em: <<http://www.spin.com>>. Acesso em: 24 out. 2010.

As consequências de outras instâncias críticas em *Rolling Stone* eram seguidamente negligenciadas. Críticas negativas da estreia de Santana e de Led Zeppelin II não impediram a ambos de atingir os primeiros lugares nas listas de sucessos, por exemplo. Outros casos foram mais difíceis de acessar. O presidente da CBS Records, Clive Davis, estava furioso com a crítica *É um lindo dia*, de Lester Bangs, mas o grupo de mesmo nome recebeu pouco apoio de marketing mais tarde. E era conhecido que as frequentes depreciações da revista quanto a Big Brother and The Holding Company chatearam a vocalista principal da banda, Janis Joplin, que uma vez disse, “Rolling Stone? Aqueles merdas! Eles não sabem o que está acontecendo, eles estão em São Francisco se sentindo presunçosos porque eles acham que estão no lugar certo!”. (DRAPPER, 1990, p. 90)

Cabe destacar o dado apontado por Steve Chapple e Reebee Garofalo, que atribuem às grandes gravadoras como papel principal, deixando para segundo plano os outros componentes:

Os agentes artísticos, os empresários, os organizadores de concertos e a imprensa do *rock* são, todos eles, essenciais para a moderna indústria da música; mas o coração do negócio está evidentemente, nas próprias companhias de gravação. Embora os outros sectores da indústria da música – as agências, os empresários, a organização de concertos e, especialmente, a rádio – sejam de funcionamento autónomo, a fonte da música está na companhia de gravação. Como a companhia de gravação tem o poder de resolver que tipo de música será produzido, é ela quem determina, fundamentalmente, o que se ouvirá na rádio e na televisão e, em menor grau, nos concertos. A rádio, a televisão e as actuações ao vivo são instrumentos utilizados pelas companhias de gravação para vender seus discos; tomados em conjunto funcionam, com efeito, como uma infra-estrutura de promoção do negócio principal, que consiste na venda de discos. [...] a função da rádio no conjunto da indústria da música consiste em fazer vender discos. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 231).

2.3 O rock e a crítica especializada

Em seu livro de 1981, Simon Frith descrevia imprensa especializada no *rock* operando de forma nebulosa, em que os jornalistas estavam dependentes das grandes gravadoras. Steve Chapple e Reebee Garofalo detalham a questão, analisando a forma como os LPs chegavam aos críticos:

É prática corrente a inclusão dos críticos nas listas de envios das companhias de gravação, o que significa que eles recebem gratuitamente exemplares de discos ‘para efeitos de recensão’⁷⁴ [destaque do autor]. Claro que nenhum crítico pode ouvir todos os novos discos que vão saindo – nem está disposto a isso. Deste modo, a maior parte desses álbuns não é utilizada. Mas os discos podem ser trocados por dinheiro em qualquer loja. Esta prática tem sido para muitos jornalistas com fome, uma fonte de bastantes trocos. (ibidem, p. 227).

⁷⁴ A palavra *recensão* possui dois significados, de acordo com o dicionário Priberam. O primeiro é *recenseamento* e o segundo é *exame crítico de uma obra, de um texto* – o qual se aplica melhor ao sentido do texto em destaque. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em 11 nov. 2010.

Outro exemplo mencionado pelos autores diz respeito a outra forma de atuação dos críticos especializados:

A dependência económica dos críticos e jornalistas em relação à indústria – mais que às publicações para as quais eles escrevem – é exemplificada, ainda por outra prática também comum: os críticos escrevem os comentários de capa para os álbuns que as companhias publicam. Jerry Wexler foi o pioneiro disso junto dos críticos musicais da nova geração, quando conseguiu que o entusiástico Jon Landau escrevesse os comentários para a capa do álbum de Otis Redding. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 227).

Chapple e Garofalo ressalvam que escrever comentários elogiosos nas contracapas dos LPs⁷⁵ tem justificativa, contudo observam uma questão mais grave:

Redigir comentários para as capas dos discos pode ter justificação, para que o público compreenda o material – é claro que, nos extensos comentários que muitas vezes acompanham os discos de *jazz* ou de música clássica, se está a realizar uma certa função educativa. Mas o que não se pode justificar é que o crítico redija textos publicitários para publicações pertencentes às próprias companhias de gravação e que exerça funções de publicitário. Muitos nomes bem conhecidos da crítica de *rock* – da *Village Voice*, da *Rolling Stone* ou da *Creem* – estão actualmente, ou já estiveram, ligados desse modo a companhias de gravação. Stephen Holden faz trabalho de A&R⁷⁶ na RCA, Bud Scoppa faz publicidade na A&M. Gordon Fletcher, Todd Evertt e Gene Sculatti escreveram muito para a já defunta Circular da Warner Brothers. Marty Cerf e Greg Shaw, ao mesmo tempo que iam fazendo a *Phonograph Record* como publicação da United Artists, escreviam também para fora. Paul Nelson faz trabalho de A&R e de publicidade para a *Mercury* e escreve para a *Voice*. Wayne Robbins costumava escrever tanto para a *Creem* como para a folha interna da Columbia Records⁷⁷, *Playback*. (ibidem, p. 227).

Entretanto, se existe essa visão radical a respeito dos críticos de *rock*, segundo Chapple e Garofalo, em contrapartida destaca-se o que menciona Simon Frith (1981) a respeito do papel da crítica. De acordo com ele, a partir da década de 1950, fazer críticas nas revistas *pop* daquela época se definia em duas partes: escrever notícias em forma de releases e prognósticos de quem iria fazer sucesso. Os críticos não acreditavam que poderiam influenciar as opiniões dos leitores e provavelmente não os influenciariam. Mas para aqueles

⁷⁵ Ao contrário do que mencionam Chapple e Garofalo, o usual é o crítico escrever comentários na contracapa e não nas capas dos LPs.

⁷⁶ A&R = Sigla que significa “Artista e Repertório”. Trata-se de uma divisão existente dentro das gravadoras até pouco tempo atrás, quando estas companhias tinham o controle dos mercados e também do processo de produção dos meios. Conforme Jon Stratton, a função é de busca de artistas para gravar. Após a gravação ser feita, “sob a direção da de um representante deste setor, este encaminha o artista aos departamentos de promoção e distribuição da companhia dos quais a função é de divulgar as cópias feitas e vendê-las no varejo e também divulgar na mídia.” (STRATON, 1982, p. 270).

⁷⁷ Por se tratar de uma obra escrita originariamente em 1977, várias das empresas citadas não existem mais. Algumas faliram (o caso da *United Artists*) e outras foram adquiridas e mudaram de nome, como a *Columbia Records* que foi comprada pela japonesa *Sony* e atualmente tem o nome de *Sony Music*.

leitores da chamada *imprensa do rock*, eles escolhiam seus álbuns preferidos por dois quesitos: a identificação com seu ídolo e também o seu *status*.

Já sobre os críticos, Frith (1981) considera que tinham uma importância crucial naquele contexto, já que despertavam, embora não muito próximos ao público, a maioria de suas respostas nas páginas dos jornais musicais. O autor avalia qual é o efeito de uma crítica, ponderando que ela pode ter pequena influência direta nas vendas de álbuns de artistas, pois o gosto popular não é abalado por notícias ruins, atos impopulares, frequentemente privados do sucesso somente por uma imprensa bajuladora. Porém uma crítica forte no tempo certo pode valorizar uma gravação de um artista, muito mais que os setores de marketing das próprias companhias encarregadas de promovê-lo:

O elogio exagerado de Jon Landau a Bruce Springsteen foi eficaz em esmagar a indecisão da CBS a respeito de referido cantor e no maior compromisso da companhia em promover um esforço maior para divulgar o seu contratado. O elogio de Greil Marcus⁷⁸ publicado no *Village Voice* a respeito do primeiro LP de James Talley fez diferença na vendagem do mesmo, mas não mudou o caminho de ambos – Talley e sua gravadora não tiveram a mesma consideração sobre sua música e suas potencialidades. Críticos são muitos importantes, em outras palavras, para desorganizar ações, para aquelas pessoas as quais ninguém está completamente certo ainda sobre o que pensam a respeito – tudo mundo conhece quem e o que Led Zeppelin são; nenhum crítico vai mudar isto. (FRITH, 1981, p. 174).

De forma complementar, Simon Frith entende que os escritores de *rock* necessitam estabelecer uma ligação com seus leitores:

Como os DJs, escritores de rock têm que estabelecer suas credibilidades para seus leitores; suas críticas revelam seus padrões, suas individualidades; e escritores de rock (ao contrário de seus predecessores do pop) reivindicam uma postura crítica, mais do que elogios exagerados, como a essência dos seus trabalhos: a distância dos produtores é uma parte das suas autodefinições. O que tal crítica realmente significa, no entanto, permanece confuso, já que ao mesmo tempo os escritores buscam fornecer um guia do consumidor, comentar em uma cultura e explorar gostos pessoais. (ibidem, p. 174).

Por outro lado, Chapple e Garofalo minimizam o fato de críticos e jornalistas estarem ligados à indústria do *rock*:

Num sentido mais amplo, tudo o que se escreve para o povo acerca do *rock* faz parte deste sistema corruptor de borlas e favores, de conhecimentos pessoais e de agentes da promoção. No interior da indústria, que à superfície parece tão aberta, existe, na verdade, um fluxo de informação, apertadamente e regulado. Os críticos e jornalistas de *rock* mais bem pagos são aqueles que têm acesso à informação interna do

⁷⁸ A respeito das críticas de Greil Marcus, ver: MARCUS, Greil. **A última transmissão**. São Paulo: Ed. Conrad, 2006. Trata-se de uma coletânea de críticas editadas entre 1969 a 1987 pelos vários veículos de imprensa e, que trabalhou.

negócio. Parte desta informação é pura mexerique para os adeptos fanáticos que gostam de saber que raio é cada ídolo e quais são os seus gostos e hábitos pessoais. Uma pequena parte é constituída por dados em bruto – como, por exemplo, quando sai um álbum, quanto dinheiro se gastou com a promoção deste ou daquele artista, os pormenores dos contratos e coisas do género. Mas tudo isso ajuda a vender os jornais e as revistas do *rock*. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 230).

Tanto as colocações de Frith quanto de Chapple e Garofalo são atualizadas e relativizadas por Mark Fenster (2002, p. 83) nesta colocação:

Como trabalhadores capitalistas em empresas privadas, os críticos são compensados por suas habilidades em serem “populares” – isto é, por sua capacidade que aumenta, ou, nos piores casos em alcançar as constantes vantagens de seus empregos. Para fazer que retenha a posição econômica de empregados assalariados, os críticos devem ser vistos como falarem ao mesmo tempo *de e para* suas audiências, enquanto permanecem como vozes representativas de consumidores que devem ou não devem comprar as gravações em questão.

Fenster considera os críticos, de forma geral, simultaneamente líderes de opinião e empregados⁷⁹. Assim, eles representam seu fiel *eleitorado*, divulgando informações sobre lançamentos, além de divulgarem suas opiniões para o mercado de mídia. O autor amplia a questão para outro ponto que está intrínseco à relação dos críticos com o mundo da música, quando aborda a natureza comercial da música e das publicações direcionadas para a cobertura musical:

A natureza comercial da indústria da música e das publicações estrutura o possível conteúdo do jornalismo musical e das críticas. Falando de uma posição discursiva e econômica dentro das instituições de cultura de massa, críticos e jornalistas de música popular julgam gravações, apresentações ao vivo, notícias musicais, eventos atuais e as vidas dos artistas de acordo com certo critério de avaliação para os consumidores. As questões que um comprador de uma publicação como *Rolling Stone* e *Spin* (em oposição a publicações do mercado, como *Billboard*) perguntam e tentam responder são: Você deve comprar esse disco? Você deve ir a esse concerto? Esse cara é um idiota e, sendo assim, eu devo gostar e comprar mais ou menos a sua música? A crítica musical está no centro, ultimamente, do papel da música popular em uma sociedade de consumo. (ibidem, p. 85).

⁷⁹ Opinião semelhante tem Shuker (2000, p. 98): “Revistas musicais fazem sua parte na questão econômica da música popular, motivando leitores a comprarem gravações (e pôsteres, camisetas) e acabam por afundarem a si próprios como consumidores da cultura ‘pop’. De forma semelhante, críticos musicais atuam como prestadores de serviços para a indústria fonográfica, azeitando a vontade de ambos adquirirem produtos novos e escolherem outros produtos de catálogos antigos. Tanto a imprensa quanto a crítica, contudo, também exercem uma função ideológica. Eles distanciam-se como consumidores de música popular do fato que estão comprando uma ‘commodity’, pela pressão de um produto cultural significativo. Além do mais, esta função é sustentada pelo ponto importante de que a imprensa musical não é, de forma direta, integrada verticalmente na indústria da música (quero dizer, pertencente às gravadoras). Um sentimento de distância é mantido assim enquanto, ao mesmo tempo, a necessidade da indústria, de forma constante, em vender novas imagens, estilos e produto é encontrada.”

As considerações de Fenster, vistas de uma forma ampla, propiciam reflexões aprofundadas a respeito do papel da crítica em todos os gêneros musicais. O autor prossegue em questionamentos, mais especificamente sobre o *rock*:

Mais diretamente, o discurso de periódicos de rock e gravadoras de discos promove a noção de que a participação de alguém no rock and roll – ou mesmo a participação de alguém na cultura americana como um todo, dada a centralidade da música popular nas nossas vidas – começa e termina no momento em que decidimos comprar ou não um disco ou um ingresso para um show. Engajamento é igualado ao consumo. Isso não é para dizer que nos bons e velhos tempos (os anos 50, os anos 60, o apogeu do punk) as coisas eram mais revolucionárias ou coletivas. Claramente, desde seu começo, a música rock operou dentro da expansão de uma economia de mercado e aumento na renda disponível e no tempo livre de adolescentes – em variados graus que se pode dizer que sempre funcionou dentro de condições de produção e consumo de massa. Não é surpreendente, então, que críticos e jornalistas de música popular estejam implicados nesse sistema. (FENSTER, 2002, p. 85-86).

Apesar de serem estudos antigos, as obras de tanto de Frith quanto de Chapple e Garofalo são referenciais importantes para balizar questões teóricas. A prova é que apontam para uma tendência que desde a década de 1970 se instalou na imprensa especializada em *rock* e se consolidou até os dias de hoje, apesar da mudança radical que ocorreu nos fluxos de produção da indústria fonográfica. Desde os anos 2000, ocorre um declínio nas gravadoras, com a queda de vendas nos números de CDs, muito em razão ao processo de compartilhamento de arquivos musicais que acarretaram perdas imensas em seu faturamento.

Conforme Shuker, não só a indústria fonográfica foi atingida por essa mudança em suas configurações. A imprensa musical, através das revistas, também se modificou:

O papel ideológico da música na construção de um senso de comunidade e na manutenção de uma distância crítica das empresas musicais já havia sido silenciado no fim dos anos 1980. [...] Durante a década de 1990 a imprensa musical abandonou amplamente qualquer noção de antagonismo pós-punk contra a indústria, percebendo que eles compartilham um interesse comum na manutenção do consumo. Isso é alcançado sustentando um constante volume de negócios de novas tendências, cenas e artistas, enquanto mina o passado da música usando vínculos entre a nostalgia de consumidores, interesses de jovens ouvintes em antecedentes, e o catálogo antigo. (SHUKER, 2000, p. 95)

2.4 A crítica à música popular no Brasil

Os estudos específicos a respeito da crítica musical no Brasil ainda são muito precários em termos acadêmicos, sobretudo em relação à música popular, tanto dos tempos antigos quanto da atualidade. Isso se constatou quando foi iniciada a prospecção de material que contemplasse esse item.

2.4.1 Antecedentes

Inicialmente, serão abordados trabalhos a respeito da crítica musical no século XIX, principalmente o livro do crítico e jornalista Luis Antônio Giron, *Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*⁸⁰. Apesar de não tratar diretamente o tema proposto para esta tese, essa obra foi útil para explicar os motivos pelos quais a *crítica musical* ainda não foi trabalhada com a devida atenção em termos acadêmicos⁸¹:

O objetivo [...] é acrescentar um capítulo ignorado dos primórdios da história musical brasileira: o da crítica. O menosprezo à produção artística da época afigura-se grande, e ainda maior em relação àqueles que atuaram como folhetinistas de espetáculos de suposta pródiga vaidade. Verificar em que consistia a atividade destes primeiros críticos, reunir e analisar os textos à luz dos movimentos estéticos da época, interpretar sua origem, linguagem e estrutura e examinar de que forma ela influenciou a formação da idéia da nacionalidade no Brasil são os fins deste estudo. (GIRON, 2004, p. 15).

Para o autor, as dificuldades em pesquisar crítica musical começam quando já se inicia uma prospecção de trabalhos qualificados a respeito da crítica musical: “As referências são muito esparsas, citadas nos compêndios de história ou da estética musical. A dificuldade de pesquisar em jornais antigos fez com que os musicólogos preferissem cingir-se a obras publicadas em volumes de estética” (ibidem, p. 36).

Para o próprio autor, é a musicologia⁸² que acaba por absorver grande parte dos estudos referentes à crítica musical que possuem teor acadêmico. Giron aponta outro entrave

⁸⁰ Conforme o autor, esse livro “é o resultado de uma dissertação em musicologia histórica, apresentada à Escola de Comunicações de Arte de São Paulo em dezembro de 1999. [...] Mas o impulso inicial do ensaio não parte exclusivamente do trabalho acadêmico. Desde o princípio, foi pensado como uma contribuição ao estudo da crítica musical. Assim, as alterações para a edição em livro referem-se, sobretudo a notas de rodapé, providencialmente cortadas para liberar os parágrafos das amarras acadêmicas. O texto é endereçado a todo tipo de leitor, não apenas o universitário.” (ibidem, p. 14).

⁸¹ Trata-se de uma pesquisa documental calcada a partir de periódicos editados no Rio de Janeiro entre os anos 20 a 60 do século XIX. Nas palavras do autor: “Muito do que foi escrito sobre início da história do Brasil independente não consta de tratados ou mesmo de publicações especializadas. Está na letra efêmera dos jornais. Os periódicos de interesse geral constituem um universo fértil para a pesquisa sobre a vida musical. E esta não compreende apenas partituras, tratados, documentos manuscritos, como também tudo o que se refere à recepção do espetáculo. Aqui se enquadram crítica, crônica, resenha, ensaio – todos os gêneros enfim, que eram publicados nos folhetins de teatro dos jornais. Tais elementos encontram um escoadouro na chamada crônica teatral. É neste universo que a vida musical do Brasil dos anos 20 aos 60 do século XIX se afigura retratada e perpetuada. O material compreende o cotidiano no flagrante, na vertigem das vaidades que animava a vida artística da capital do Império, com seus teatros, companhias de ópera, orquestras, virtuosos e compositores e um público fascinando com as modas que eram trazidas por navio diretamente de Paris.” (ibidem, p. 15).

⁸² “Musicologia = Disciplina que se propõe a estudar e pesquisar música de um ponto de vista científico. O termo foi cunhado no século XX para designar o estudo multidisciplinar dos aspectos teóricos da música, notadamente a história, a notação musical, a estética e a bibliografia. [...] O termo atualmente refere-se de forma primordial ao estudo da música em nível acadêmico e, desmembrou-se em segmentos mais setorializados, a exemplo da Etnomusicologia, disciplina que envolve abordagens antropológicas.” (DOURADO, 2008, p. 221).

para o desenvolvimento de estudos sobre a crítica: a posição de historiadores da arte em relação à crítica.

Costuma-se citar passagens particularmente ridículas de críticos que condenaram obras que se tornariam em breve peças fundamentais da cultura. Os enganos são apropriados para o papel que serve de embrulho no dia seguinte e muitos foram cometidos ao longo da história da música. Mas o bom senso e o consenso acabam predominando, quando se observa o ciclo das opiniões no desenrolar diacrônico dos acontecimentos musicais. A crítica acertou, como errou. E será que os erros também não fazem parte de uma história do imaginário do público e do reflexo das grandes idéias estéticas musicais no plano da doxa? Uma história dos enganos da crítica poderia ser cômica, mas incorreria inevitavelmente em injustiça. (GIRON, 2004, p. 36).

Outro estudo é a dissertação de mestrado de Roberto Dante Cavalheiro Filho sobre a cobertura musical realizada no jornal *O Estado de São Paulo*, entre os anos de 1947 e 1968. O autor explana o que lhe motivou a escolher este periódico como objeto de análise musical:

Pretendemos neste trabalho levantar aspectos a respeito da categoria proposta, o jornalismo musical, através de exame de uma configuração concreta, ou seja, as matérias sobre música produzidas no jornal *O Estado de São Paulo* entre os anos de 1947 e 1969, período em que a divulgação musical foi intensa, tanto no corpo do jornal como, a partir de 1956, no Suplemento Literário, veiculado aos sábados. O período escolhido, ao mesmo tempo em que apresenta, em seu início, características ligadas ao passado do jornalismo musical como modalidade europeia burguesa, revela uma maior especialização, com a criação do “Suplemento”, e vai assumindo novas feições, a partir do final dos anos 50, quando a linha editorial procura conciliar música de concerto e ampliação da faixa de consumo, não, entretanto, pela vulgarização do produto, mas pela valorização do repertório erudito, através de técnicas jornalísticas modernas, e pelo engajamento decidido do jornal na promoção de eventos. Essa nova fase correspondeu também à constituição progressiva de um caderno cultural nos moldes de hoje, em que a música popular e os espetáculos teatrais, entre outros itens, ganharam espaço atendendo às demandas de um público mais amplo, e refletindo mudanças de orientação no consumo cultural, cada vez mais submetido ao impacto da visualidade. (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 10).

Apesar de ter sido criado em 1875, a opção do autor em escolher 1947 deve-se a uma questão histórica e política, tanto em termos nacionais quanto estrangeiros:

A data-limite de 1947, a partir da qual examinaremos mais perto a produção de artigos e críticas musicais nas páginas d’*O Estado de São Paulo*, oferece numerosos pontos de referência que permitem uma leitura de certa forma unificada da divulgação musical com faceta especializada e importante do jornalismo, em se tratando de um formador de opinião da magnitude d’*O Estado*. O período que consideramos iniciar-se naquele ano caracteriza-se no âmbito internacional como uma época de normalização das relações após o fim da Segunda Guerra, e no plano interno corresponde a uma era de restabelecimento democrático, após o Estado Novo getulista, terminado em 1945. Para o jornal *O Estado* representa a retomada de sua vida independente, após a intervenção federal sofrida de 1940 a 1945. (ibidem, p. 10).

O autor observa que apesar da fama de conservador, esse diário, no que diz respeito ao jornalismo musical, alcançou tons editoriais modernizantes. Por exemplo, o *Suplemento Literário* passaria a divulgar correntes musicais contemporâneas, como também festivais de música de vanguarda, atendendo à sua vocação de marco renovador dentro do jornalismo brasileiro⁸³:

A criação do “Suplemento Literário” que começou a circular em outubro de 1956, é, dentro da linha de jornalismo austero, seguida pelo jornal, um marco, tanto pela qualidade da diagramação, como pelo alto nível das ilustrações apresentadas. [...] A seção musical do “Suplemento” contou sempre com nomes vinculados aos movimentos de renovação do setor em São Paulo, constituindo em ponto de referência a respeito das novas tendências da composição e da musicologia. A partir de 1958 alternou artigos sobre música com resenhas discográficas abrangentes, que registram de forma completa os lançamentos, e por onde pode-se acompanhar a importância do mercado fonográfico erudito nos anos 50 e 60. (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 10).

Na fase posterior a 1958, o autor destaca a alta erudição de artigos como os assinados por Roberto Schnorrenberg, os quais

denotam erudição e atualização bibliográfica, dirigidos a um público especializado, e sem nenhuma preocupação “mercadológica”. Numa época em que inexistiam institutos e cursos de música, exerceram divulgação de alta qualidade, renovando a maneira de escrever sobre música. (ibidem, p. 269).

A partir dos anos 1960, Cavalheiro Filho sustenta que o jornal passa a ampliar a cobertura jornalística referente à música popular. Além das reportagens, são publicadas críticas de discos e de shows referentes à Bossa Nova e, posteriormente, aos artistas, como Vinicius de Moraes e o então iniciante Chico Buarque.

Já no final de sua análise – entre 1965 e 1968 – o autor afirma que

[...] sobressaem os grandes espaços, especialmente no “Suplemento Literário”, aos movimentos de vanguarda, como a entrevista de página inteira com os integrantes do Movimento Música Nova, realizada por Júlio Medaglia, “Música não Música Anti-Música” em abril de 1967, e a análise por Augusto de Campos do Tropicalismo, novo desenvolvimento da música popular brasileira, em “Viva a Bahia-ia-ia!” como autêntica continuação do movimento antropofágico, de Oswald de Andrade, unindo a música de popular à de vanguarda. (ibidem, p. 270).

⁸³ Trata-se de conceituado caderno de cultura semanal editado de 1956 a 1972. O próprio jornal comunicava a seus leitores: “O Estado publicará aos sábados [...] um ‘Suplemento Literário’ com o objetivo de prestar aos leitores mais um serviço, no campo das letras e das artes. [...] Pode-se afirmar que a publicação desempenhará certamente papel importante em nosso meio, inaugurando uma fase de remuneração condigna do trabalho intelectual e obedecendo a um planejamento racional, que exprime um programa.” (ESTADO DE SÃO PAULO *apud* CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 153).

O período observado por Cavalheiro Filho traz uma curiosidade: de 1957 (quando o *rock* brasileiro despontou) até 1968 (quando a análise do autor encerra), não foi encontrada nenhuma passagem comentando esse gênero. Disso se pode interpretar que, ou o pesquisador optou não analisar esse gênero musical, ou a cobertura jornalística do conceituado jornal relegou o *rock* a uma discreta cobertura durante 11 anos.

Ainda sobre o assunto deste item, há contribuições do ensaio *A crítica e a autocrítica*, de Enio Squeff, que integra o livro escrito em 1983, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música*. Ele traça um longo histórico a respeito da música clássica no Brasil e detalha as circunstâncias como a crítica musical se desenvolveu no Brasil, desde o Império até os primórdios da implantação da televisão.

Resumidamente, será destacada uma passagem do referido ensaio, apesar de envolver em sua totalidade o enfoque dado à música clássica⁸⁴ e à sua relação com a sociedade brasileira. O ponto que interessa aqui diz respeito à incorporação da música clássica pelos meios de comunicação de massa, especificamente sobre a televisão:

Refiro-me a tudo que está aí, mas principalmente ao seu corolário: os chamados concertos populares. Em nome de pretensas popularizações, vestiram-se Mozart e Beethoven de roupas aparentemente novas para que os andrajos da música dita popular pudessem encontrar o alvará de que indústria cultural de qualquer maneira necessita. (SQUEFF, 1983, p. 125).

Para o autor, essa atitude fez com que os músicos sinfônicos e também os críticos fossem seduzidos pela possibilidade de aparecerem na televisão, numa espécie de “demanda reprimida”, no que diz respeito à questão histórica:

Pelo isolamento a que se submeteram, primeiro pelo desprezo social de sua profissão, a seguir pela incompreensão do sucesso de astros construídos pela indústria, não foram poucos críticos e músicos que se entregaram à música de consumo como única solução. Muitos o fizeram para sobreviver: tudo bem, outros porém, cerraram fileiras em torno da ignorância deliberada de sua própria

⁸⁴ Por convenção, será adotada a denominação *música clássica*, já que existe um desacordo de normas, por alguns estudiosos que utilizam a denominação *música erudita*. A norma utilizada aqui decorre de dois verbetes publicados no *Dicionário de termos e expressões da música*, de Henrique Autran Dourado, obra usada como referência neste trabalho:

“Música clássica = 1. Música de concerto, basicamente a música chamada ‘séria’, erudita, culta, executada fora do contexto popular ou folclórico. 2. Produção musical do chamado período clássico, que vai aproximadamente de 1750 a 1830. O Classicismo protagonizou a supremacia da música instrumental sobre a vocal, consagrou as regras da forma de sonata, consolidou a sinfonia e o quarteto de cordas, entre outras conquistas, e produziu compositores como Haydn, Mozart, Carl Philip Emmanuel Bach, Johann Christian Bach, Luigi Cherubini e Beethoven”. (DOURADO, 2008, p. 215).

“Erudito = Música ou música de qualidades eruditas. Genericamente diz-se da música conhecida como clássica”. (ibidem, p. 121).

(in)formação. As sinonímias estabelecidas entre a música puramente artesanal e a outra, calcada num indiscutível virtuosismo e não raro em versos de certo valor, levaram muitos a confundir os termos da música em si mesma. (SQUEFF, 1983, p. 125).

Para Squeff, essa questão tem a ver com o desenvolvimento brasileiro, que vai da miséria absoluta à riqueza, em que a indústria cultural não entende a complexidade cultural do país. Nesse caso, ele cita a da televisão, que não promoveu o incentivo verdadeiro à correta inclusão da música clássica. E nesse processo, a crítica musical teria se omitido em não debater o papel da música clássica na cultura musical brasileira:

A crítica musical, sem dúvida, cedeu terreno exatamente por isso: não sentiu o alvará da sociedade para ampliar o debate da música de concerto nos termos em que talvez a sociedade devesse ser atingida. Mas sentiu-se também compelida a encolher-se pela avalanche da indústria cultural que restringiu os debates de músicos de concerto mais famosos (com raras e honrosas exceções sejam aqueles que se comprazem em repetir que a música de Beethoven é tão boa quanto a última canção de sucesso; nem todos os críticos os acompanham nos equívocos desta opinião; mas existem compositores e maestros que compartilham destas premissas. (ibidem, p. 126).

2.4.2 Contemporaneidade

Dessa fase, destacam-se dois trabalhos produzidos nos últimos tempos que tratam do tema que interessa a esta tese. O primeiro intitula-se *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*, de Rita Morelli, e o segundo, *Cultura, rock e arte de massa*, de Antônio Marcus Alves de Souza. Ambos foram produzidos entre o final dos anos 1980 e a primeira metade da década de 1990⁸⁵. Nas palavras de Morelli, o seu trabalho analisa:

[...] a indústria fonográfica no Brasil na década de 1970. Mais especificamente, a análise de produção existente entre artistas e gravadoras e sobre as alterações sofridas por essas relações no período considerado. Por outro lado, procura-se abordar também a questão da produção e da divulgação do que se chama a imagem pública dos artistas, recorrendo-se para isso a uma análise mais aprofundada dos casos de dois compositores-intérpretes da música popular brasileira surgidos nesse período: Fagner e Belchior. (MORELLI, 2009, p. 19).

⁸⁵ *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*, de Rita Morelli, foi originariamente uma dissertação de mestrado em antropologia social defendida em 1988 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título original era *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes da MPB na década de 70)*. Já *Cultura, rock e arte de massa*, de Antônio Marcus Alves de Souza, foi também uma dissertação de mestrado defendida em 1995 na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Ambos os trabalhos foram aqui analisados através de suas versões em livro.

Apesar da pesquisa de Morelli tratar de artistas ligados à MPB e aparentemente das relações entre gravadoras e a construção da imagem dos artistas, um ponto dessa obra passa pela crítica musical. Os dois compositores-intérpretes citados – Belchior e Fagner –, fora o fato de serem naturais do Ceará, tiveram uma enorme influência ao longo da década de 1970 na mídia e também entre o público de classe média alta⁸⁶.

A autora detalha como funcionou sua análise, que ela chama de “análise de conteúdos das imagens públicas de artistas”:

Para a identificação do conteúdo de tais imagens baseamo-nos principalmente nos comentários feitos pela crítica especializada, dado que conforme observarmos é de fato ela quem fornece publicamente uma palavra final sobre o artista, depois de reelaborar por conta própria as informações fornecidas por ele mesmo e por sua gravadora, informações as quais recorremos contundo sempre que necessário. Por outro lado, conforme já foi dito [...] Fagner e Belchior são os outros artistas cujas imagens públicas serão tomadas como objeto desta análise, tendo sido ambos escolhidos como representantes do grupo de intérpretes que identificamos como os compositores-intérpretes de MPB surgidos nos anos iniciais da década de 1970. (MORELLI, 2009, p. 180).

Para a autora, enquanto Fagner passou para o público e também para a crítica uma imagem de rebeldia que iria lhe acompanhar no restante da década, Belchior sofreu mudanças nessa figura, que inicialmente era de rebeldia:

É preciso ver contudo que essa rebeldia só lhe rendeu prestígio na medida em que se voltou contra o “esquema” das gravadoras, quer dizer, na medida em que corroborou a mesma inclusão de Fagner no campo de artistas de prestígio que já fora o alvo daquela estratégia anterior de apadrinhamento, tornando essa inclusão de simultânea no campo dos artistas comerciais. (ibidem, p. 183).

Rita Morelli chama a atenção para o fato de o cantor e compositor Fagner ter tido vários “padrinhos” quando se lançou na carreira artística.

Como estratégia, porém, isso se manifestou de maneira mais nítida no ano seguinte, quando para lançar o primeiro LP de Fagner, a Philips-Phonogram distribuiu às emissoras de rádio um compacto que continha a gravação de depoimentos pessoais de Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Chico Buarque e Afonsinho sobre o novo artista. (ibidem, p. 181).

⁸⁶ Fagner e Belchior começam a gravar nos anos 1970. O primeiro aparece em 1972, em um projeto intitulado *Disco de Bolso*. Era um projeto idealizado pelo extinto jornal carioca *O Pasquim*, no qual dois artistas – um consagrado e um iniciante – dividiam a gravação de um *compacto*. Tratava-se de um “disco de vinil de tamanho reduzido, que trazia geralmente apenas uma faixa por lado. Inicialmente em 45 rpm, o compacto passou a ser gravado também em 33 rpm nos anos 1960.” (DOURADO, 2008, p. 88). Belchior lançou um compacto em 1973 pela gravadora Chantecler. Dois anos antes, ele havia ganhado o IV Festival Universitário da TV Tupi. (MORELLI, 2009, p. 188-189).

O seu primeiro LP foi lançado em 1973 pela mesma *Philips-Phonogram*. Contudo o cantor rompeu com a gravadora e ressurgiu somente em 1975 quando lançou um novo disco pela gravadora Continental. Houve novo rompimento e, no ano seguinte, ele foi contratado pela CBS, onde permaneceria até 1986⁸⁷.

Morelli aponta que, apesar de Fagner ter sido contratado por uma poderosa multinacional, a imagem de rebelde não foi prejudicada, visto que ele já tinha a simpatia por setores da imprensa musical como um sujeito “rebelde”, que não aceitava as pressões de vendagens pela indústria do disco. Um exemplo é a citação do *Jornal da Música*, edição de 23 de setembro de 1976, a respeito do cantor:

A sombra do jagunço com mania de Dom Quixote, pronto para apontar as manchas no império multinacional das gravadoras, está agora apenas observando o desenrolar dos acontecimentos, diante da sua forte candidatura a novo *superstar* da MPB. (REYS *apud* MORELLI, 2009, p. 186)⁸⁸

Sobre Belchior, as considerações são mais extensas. Inicialmente, ele surgiu na cena musical juntamente com Fagner, mais precisamente em 1973, quando lançou pela gravadora *Chantecler* um compacto simples. No ano seguinte, saiu seu primeiro LP. Mas, ao contrário de Fagner, que adotou o discurso de contestação, Belchior foi por outro caminho:

[...] assim como a estratégia de apadrinhamento só seria vitoriosa em seu objetivo de agregar prestígio ao nome de Fagner quando complementada pela rebeldia declarada do artista diante do “esquema” das gravadoras e dos grandes meios de comunicação, também a contestação a alguns dos artistas já então estabelecidos no campo da MPB parece ter feito diminuir o prestígio de Belchior porque se fez acompanhar [...] de uma atitude de extrema aceitação desse mesmo “esquema”. Isso, de fato, terminou por radicalizar a exclusão do artista do próprio campo da MPB que ele já vinha contestando, num processo inverso ao ocorrido com Fagner, cuja rebeldia contra as gravadoras reforçou a mesma inclusão do artista em tal campo que já fora anunciada desde o início por seus padrinhos famosos. (ibidem, p. 190).

Essa perda de prestígio em relação a Belchior deve-se ao fato de ele ter mudado a temática das suas músicas e também em relação à sua imagem pessoal. Porém Morelli chama a atenção para este detalhe importante:

⁸⁷ “Fagner permaneceu na CBS até 1986 e de fato se transformou em ‘novo superstar’ da MPB a partir dos últimos anos da década de 1970, como o estouro de vendas do LP *Quem viver chorará*, de 1978, e a chegada da música ‘Revelação’ aos primeiros lugares de paradas de sucesso do todo o Brasil, sendo interessante assinalar que essa música era ao mesmo tempo tema da novela ‘Cara a cara’ da TV Bandeirante, e que a música ‘Noturno’, constante no LP seguinte, seria tema da novela ‘Coração Alado’ da TV Globo.” (MORELLI, 2009, p. 186). A gravadora, até então, não era bem vista pelo fato de agregar no seu elenco artistas como Roberto Carlos, e por não ter artistas voltados para o público de classe média.

⁸⁸ Ressalta-se que a autora menciona outras fontes de imprensa, não somente as especializadas em música, mas também com o perfil mais amplo como *Folha de São Paulo*, *Veja*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*.

[...] no início de 1976, ao ser interpretado por Elis Regina e lançar o LP *Alucinação*, Belchior era ainda muito bem quisto pela maior parte da crítica especializada, sendo saudado por ela devido sobretudo à força crítica das letras de suas músicas, ainda que algumas delas se voltassem também contra os “antigos compositores baianos”, como era o caso inclusive daquela que viria ser a mais executada do LP, qual seja, “Apenas um rapaz latino-americano”. (MORELLI, 2009, p. 191).

A mudança na carreira do cantor deu-se a partir do ano seguinte, quando lançou o LP *Coração selvagem*, terceiro de sua carreira e primeiro na gravadora WEA.

Belchior já demonstraria, nas letras das músicas do novo disco, estar abandonando o caminho da contestação – muito embora isso não tenha sido observado pela maior parte dos críticos, que chegou a afirmar inclusive o caráter repetitivo desse LP em relação ao anterior⁸⁹. De fato, o tema dominante nas letras do novo disco continuava sendo a experiência da juventude que tinha sido vivida pela geração de 1960. No entanto, não se encontrava mais nas referências a essa geração a mesma autocrítica encontrada no disco anterior. (ibidem, p. 194).

Porém, conforme Rita Morelli, tal mudança acabou ligada ao expressivo sucesso que esse disco alcançou, visto como uma moldagem do cantor ao esquema do *show business*. Reproduz-se, aqui, a crítica de Jary Cardoso, publicada na edição de 3 de setembro de 1977 do jornal *Folha de São Paulo*, sobre o show de lançamento do referido LP.

A impressão que tive ao ver “Coração selvagem” é que Belchior não parece mais convicto de que “nada é divino, nada é maravilhoso”. Ele está encantado com o rápido sucesso alcançado em poucos meses. Já não é mais “apenas um rapaz latino-americano” e muito menos “sem dinheiro no banco”. Pelas letras que se ouvem o tempo todo no rádio, Belchior é amargo, ressentido, desiludido e talvez fosse assim mesmo quando veio para o Sul, em 71, mas agora não é mais. No palco comporta-se como quem está nas nuvens, levitando com os aplausos, vaidoso, feliz e despreocupado. Porque não ser sincero, assumindo integralmente essa nova imagem e deixando de lado a morbidez? (CARDOSO *apud* MORELLI, 2009, p. 197).

Mas foi no ano seguinte, 1978, que ocorreu a grande mudança na imagem do cantor, quando foi lançado o LP *Todos os sentidos*, lançado pela mesma gravadora WEA⁹⁰. O que antes era uma tendência de rejeição do cantor pela crítica, agora estava se consolidado:

Em parte, a rejeição do novo trabalho de Belchior pela unanimidade dos críticos pode ser atribuída à própria adoção do ritmo *discotheque*, que não deixava de ser

⁸⁹ Edições de 26 abr. 1977 do jornal *O Globo*; Revista *Veja*, de 25 abr. 1977 e 27 jul. 1977; *Jornal de Música*, ago. 1977 (MORELLI, 2009, nota 60, p. 194).

⁹⁰ Em termos musicais, o LP conta com a participação do grupo *As Frenéticas* e do cantor Ney Matogrosso. Com a presença destes, somada à iniciativa do produtor Marco Mazzola, conforme observa a autora, “houve uma tentativa de explorar ao máximo o ritmo *discotheque*, que então fazia sucesso devido à exibição do filme ‘Os embalos de sábado à noite’ e da novela ‘Dancing Days’. E de fato, as três músicas do LP *Todos os sentidos* cuja temática é sensual, são também músicas que têm ritmo de discoteca.” (MORELLI, 2009, p. 199).

uma adaptação do conteúdo de sua obra no mercado, consistindo assim uma atitude artística extremamente desprestigiada. No entanto, o que parece ter causado maior repugnância à crítica foi na verdade a sensualidade e, acima de tudo, o fato de o artista tem aparentado explorá-la não apenas no conteúdo de sua obra mas também em sua própria imagem pública. O fato de Belchior ter aparentado estar querendo construir uma imagem sensual, e principalmente o fato de que essa imagem não parecia ser exatamente uma emanção direta e espontânea de sua própria personalidade devem ter sido, de fato, as principais razões da perda de prestígio. E isso porque, mais do que uma adaptação de seu trabalho artístico ao mercado, essa atitude podia significar, aos olhos da crítica, que seu trabalho estava perdendo a própria característica de trabalho artístico, através da perda do caráter autêntico de sua imagem pública [...]. (MORELLI, 2009, p. 200).

O impacto dessa situação é imediato ante a crítica da época. A própria autora relata:

[...] nas matérias publicadas pela imprensa paulistana às vésperas da estréia do *show* “Todos os sentidos”, em São Paulo, há referências críticas ou irônicas ao novo conteúdo da obra de Belchior, tanto no que diz respeito ao ritmo *discotheque* quando no que se refere à temática sensual das letras. “Estaria o cantor e compositor Belchior abandonando sua contestação para embarcar no alucinante ritmo discoteca?”, pergunta, por exemplo, o crítico do *Diário Popular*⁹¹. Já o da *Última Hora* parece ironizar: [...] Belchior que foi influenciado por Bob Dylan no início da sua carreira, agora está com Reich e não abre. O corpo, o prazer, os sentidos são inspiração para músicas novas e uma nova compreensão das coisas.⁹² No entanto, a ênfase dessas matérias é sempre a imagem sensual do artista e, principalmente, as artimanhas aparentemente empregadas por ele, com o objetivo de construí-la. (ibidem, p. 201).

Morelli relata que o investimento na imagem do cantor e as repercussões negativas na imprensa musical refletiram no LP seguinte. Em *Era uma vez um homem e seu tempo* essa postura foi deixada de lado, quanto à imagem do cantor e quanto à musicalidade⁹³.

Independentemente do encaminhamento da autora, cabe mencionar aqui o que diz Simon Frith (1996) a respeito da crítica. Apesar de ele falar especificamente do *rock* e do *pop*, a questão não se restringe a esses gêneros:

A crítica ao rock é induzida pela necessidade da diferença: a música é boa porque é diferente, diferente da tendência dominante no pop, diferente na intensidade especial de sensações que induz a partir disto. A crítica no caso é também parte de explicação da música: o julgamento é a explicação, a explicação é um julgamento. As descrições musicais são rotineiramente analisadas, por exemplo, em termos

⁹¹ *Diário Popular*, 2 ago. 1978 (MORELLI, 2009, nota 79, p. 201).

⁹² *Última Hora*. 2 ago. 1978 (MORELLI, 2009, nota 80, p. 201).

⁹³ “[...] apesar da presença esporádica de frases relativas à temática sensual em algumas letras, sendo uma delas inclusive inteiramente dedicada a isso (‘Medo de avião II’), e apesar de haver por outro lado algumas letras nas quais o tratamento dado à temática da juventude dos anos de 1960 é muito mais saudosista do que crítico, como é o caso da própria letra da música que viraria a ser a mais executada do LP (‘Medo de avião’), a maior parte das letras das músicas desse disco é voltada para a crítica social e política, havendo duas que questionam imagens estereotipadas do Brasil e dos brasileiros (‘Retórica sentimental’ e ‘Meu cordial brasileiro’), uma que ironiza a situação do povo nordestino em relação ao resto do país (‘Conheço o meu lugar’), outra que fala do cotidiano de um homem pobre e trabalhador numa cidade grande (‘Pequeno perfil de um cidadão comum’) e finalmente uma na qual se saúdam a anistia e a volta dos exilados ao Brasil. (‘Tudo outra vez’).” (MORELLI, 2009, p. 205).

sociológicos: “música ruim” não é taxada em referência a sistema “ruim” de produção ou tão “ruim” aos efeitos sociais; a avaliação crítica funciona pela referência as instituições sociais ou as maneiras pelas quais, a música simplesmente age como uma marca. (FRITH, 1996, p. 69).

Frith esclarece esse ponto. Para ele, música ruim é estandardizada ou significa uma *fórmula* de música, enquanto que a boa música remete a uma estética *original* ou *autônoma*. Nesse sentido, podem ser tecidas algumas considerações a respeito da associação entre esses dois autores, em esferas de análise compartimentadas.

No caso de Morelli, ela observa que a estratégia de Fagner foi permanecer como um artista “rebelde”, pois em “em várias entrevistas anteriores, datadas de 1976, Fagner já tivera oportunidade de comparar-se a Belchior e Ednardo⁹⁴ e de sustentar sua imagem de rebelde e seu próprio prestígio a partir dessa comparação.” (MORELLI, 2009, p. 211). Para a autora, Fagner restringiu seu discurso à justificativa de ser um artista rebelde, inclusive passando a adotar uma boina – associada geralmente com o líder guerrilheiro Che Guevara. Posteriormente, tal imagem foi deixada de lado e, gradativamente, Fagner passou a ser integrado às paradas de sucesso. Em relação a Belchior, a crítica não se limitava à questão musical:

[...] é preciso lembrar que mesmo a adoção de uma imagem e de uma temática sensuais por Belchior só foi depreciativa porque se tornou evidente o seu caráter artificial, isto é, porque se tornou evidente a existência de intenção e estratégia, não sendo a sensualidade uma característica inerente àquilo que se poderia considerar como a verdadeira natureza pessoal do artista. (ibidem, p. 214).

A *discothèque* – adotada por Belchior a partir de 1978 – era uma estética musical malvista por grande parte da crítica daquela época. A partir de então, o cantor passou a ser criticado de forma contundente por essa mudança, como já foi relatado.

Saindo do contexto do qual Morelli faz sua análise, a questão de Belchior, se direcionada para o âmbito deste estudo – a crítica musical –, pode ser traduzida perfeitamente através do enunciado de Simon Frith: “a avaliação crítica funciona pela referência às instituições sociais ou as maneiras pelas quais, a música simplesmente age como uma marca”. Em outras palavras, no caso do cantor, a atitude dos críticos musicais foi de questionar especificamente a mudança na sua imagem, em vez de estabelecer uma análise estritamente musical.

⁹⁴ Tanto Fagner, quanto Belchior e Ednardo são cearenses. Naquele momento, o acontecia era que Fagner fazia menos sucesso que seus conterrâneos.

Outro estudo acadêmico que trata sobre a crítica é o livro *Cultura, rock e arte de massa*, de Antônio Marcus de Souza. O objetivo do autor é “consideravelmente mais simples: pretendo discutir algumas questões da cultura rock no Brasil durante a década de 80, com um enfoque centrado a partir da trajetória das bandas ‘Paralamas do Sucesso’, ‘Legião Urbana’ e ‘Titãs’ (SOUZA, 1995, p. 19). Em sua obra, relata várias formas de criticismo envolvendo a música *pop* e também o *rock* que apareceu em nosso país nos últimos anos 30 anos.

Souza nos detalha os motivos de usar estes textos:

A minha tentativa será de mapear momentos em que a crítica expulsou, ou negligenciou, a polissemia da música popular (MPB ou rock) industrial e concentrou-se em um tipo de esforço para inaugurar, ou simplesmente dar continuidade, às atitudes contemplativas desta arte. O material que estou trabalhando é basicamente constituído de ensaios, artigos e entrevistas produzidos por intelectuais ou críticos de cultura. Discussões feitas às vezes para cadernos especializados do jornalismo cultural e posteriormente transformados em livros. É, na maioria das vezes, uma crítica organizada no meio da intelectualidade, da academia brasileira. É necessário antes de tudo, observar que o pensamento dos críticos selecionados não tem necessariamente estacionado no determinado momento histórico que escreveu o artigo ou ensaio – nada impede que os autores tenham executado outros movimentos teóricos ou estéticos e superado suas eventuais lacunas no entendimento dessa cultura. Os textos selecionados são, precisamente, indicações teórico-estéticas sobre o comportamento da crítica mais especializada no tratamento da música comercial brasileira, centrando-se sobretudo na novidade sonora feita a partir do fenômeno rock. (ibidem, p. 53).

Nos dois primeiros textos trabalhados pelo autor⁹⁵, identifica-se um traço comum em relação ao *rock* como elemento estranho à cultura musical brasileira. Apesar de terem sido escritos em épocas diferenciadas, Souza aponta justamente para a busca de uma base estética que enfrentasse os músicos brasileiros que integravam o *rock* brasileiro: as ideias antropofágicas criadas por Oswald de Andrade. E acrescenta, numa clara referência a críticos como Tinhorão e Tárík de Souza: “A questão das importações, que na verdade revela a relação cultural do Brasil com países do Primeiro Mundo, tem aparecido nos últimos anos como um fantasma para muitos críticos.” (ibidem, p. 56). Souza faz ressalvas à forma como Tárík de Souza faz críticas severas a toda e qualquer forma dos grupos de *rock* que surgiam nos anos 80 no país.

Ao agir desta forma, os dois autores [José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza] acabam promovendo a sacralização do ideário antropofágico e impedem que uma das heranças do modernismo se concretize contemporaneamente – ou pelo menos as novas gerações procurem o exercício dessa antropofagização. (ibidem, p. 59).

⁹⁵ *Tropicalismo*, de José Ramos Tinhorão, publicado no livro *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1986; *Punk, disco, reggae, new wave, nova jovem guarda*, de Tárík de Souza, publicado no livro *O Som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Júlio Medaglia⁹⁶ abordou em um artigo o *rock* mundial, fazendo um corte e inserindo grupos e artistas ligados ao *jazz-rock*⁹⁷ e ao *rock progressivo* como criativos, do ponto de vista técnico e artístico. O crítico cita os exemplos de *Pink Floyd*, *The Nice*, *Mahavishnu Orchestra* e Jean Luc Ponty. No entender de Julio Medaglia, o que seria o período fértil do *rock* foi dissolvido, a partir de 1975, pela introdução da *discothèque*. Com o declínio desta, o crítico e maestro avança em suas considerações sobre o *rock*, entendendo que é preciso resgatar este movimento do gênero voltado para a questão autoral⁹⁸.

No entender de Antônio Marcus de Souza, tal ideia é incompatível dentro da filosofia do *rock* brasileiro dos anos 1980, em que a base era a festa e o divertimento: “As experiências vanguardistas da música brasileira cederam espaço para o riso alegre de jovens saídos de uma ditadura e que precisavam cantar e dançar em um esforço de espantar as assombrações de duas movimentadas e fantásticas décadas.” (SOUZA, 1995, p. 64). Terminando a sua análise, Souza aproveita para dizer que isso mostra que a crítica jornalística se conecta com outras: sociológica, histórica, estética, musicológica etc.⁹⁹

O autor dedica especial atenção a um setor jornalístico de crítica¹⁰⁰, a ponto de nele focar o seu trabalho. Trata-se da revista *Bizz*¹⁰¹. Diferentemente do caso desta tese, a sua análise não se focou somente nas críticas musicais publicadas, mas também em outros gêneros jornalísticos. Nas suas palavras, a revista, “no entanto, mostrou-se importante

⁹⁶ *Rock: AIDS da música atual*, de Júlio Medaglia, publicado no livro *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988. Esse texto foi publicado novamente na coluna *Plenário*, da revista *Somtrês*, n. 121, p. 65-66, jan. 1989.

⁹⁷ *Jazz-rock* = também conhecido como fusion (palavra inglesa que significa *fusão*). “Genericamente, mesclagem de estilos musicais, especialmente entre o rock e o jazz dos anos 1970, com nas últimas fases de Miles Davis e, do lado do rock, nomes como Blood, Sweat & Tears, Frank Zappa e Chicago Transit Authority. (DOURADO, 2008, p. 142).

⁹⁸ Nas palavras de Medaglia, “como a força dos meios de comunicação de hoje é astronômica e penetra em qualquer universo, seja ele ocidental ou oriental, rico ou pobre, capitalista ou comunista, essa espécie de vírus atua de forma devastadora e castradora, quebrando impiedosamente as resistências regionais urbanas ou não, mandando-as toda para o museu e legando qualquer atividade criativa e submissa condição de marginalidade. Basta ver o que ocorre no Brasil atual. Um país que possuía umas das mais ricas e inventivas culturas populares deste planeta, ficou reduzido a um imenso e imundo páralama de sucessos (sic), através de um roquinho tupiniquim que nada mais é que um subproduto deste vasto detrito que é o rock internacional de hoje” (MEDAGLIA, 1989, n. 121, p. 66).

⁹⁹ *Cultura e Política*, de Roberto Schwarz, publicado no livro *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; *MPB: uma análise ideológica*, de Walnice Nogueira Galvão, publicado no livro *Saco de Gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Schwarz analisa o fato de que, apesar da ditadura, entre 1964 a 1969, houve uma relativa autonomia de certos setores de esquerda no que diz respeito à questão cultural, graças ao público que permitiu manifestações igualmente culturais da época. Sobre o ensaio de Walnice Galvão, Antônio Marcus analisa as canções de Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré, pois entende que estes integrantes da *Nova MPB* teriam construído um projeto para dizer a realidade do país. Estes dois ensaios são complementos às ideias do autor.

¹⁰⁰ Apesar de Souza afirmar que o artigo de Tárík de Souza “foi produzido inicialmente para jornal e depois transformado em livro”, o que consta no mesmo livro é apenas a data em que foi escrito, não aparecendo o nome de veículo, ao contrário dos outros artigos. É possível supor que o artigo não chegou a ser publicado anteriormente.

¹⁰¹ Embora ele não precise o período analisado, subentende-se que é compreendido entre 1985 e 1993.

enquanto um documento para esta pesquisa justamente naquele gênero jornalístico que melhor pontua as interpretações dos roqueiros deste período: a entrevista.” (SOUZA, 1995, p. 79).

O autor entende que a publicação se opôs às críticas que ele já havia analisado: “Onde, por exemplo, é passividade na cópia de modelos em críticos como Tárík de Souza, Medaglia ou Tinhorão, é no texto da *Bizz* instrumento inicial para circular e redimensionar o som.” (ibidem, p. 80).

Além de discorrer sobre as entrevistas, ele focou também críticas musicais e reportagens na revista, mas foi nas críticas sobre os grupos que eram objetos de seu estudo que o pesquisador teceu a maior parte de seus comentários. Em seu entender, a crítica musical de *Bizz*, referente ao *rock* brasileiro,

só raras vezes chega a “massacrar” uma banda e, quando o faz, procura fraquezas musicais (nos arranjos, no modo de cantar e no objeto do canto) ou da estética rock (que, além da música, inclui gestualidade, modos de vestir da banda, performances nos shows, capa de disco e letras de músicas nos encartes dos LPs) como acontece na análise das bandas Heróis da Resistência, Supla, Ultraje a Rigor, RPM, Finis Africae, Detrito Federal, entre outras. (ibidem, p. 81).

Ao contrapor as análises de Tinhorão, Tárík de Souza e Medaglia com as críticas que abordou em *Bizz*, o autor entende que os primeiros foram muito severos em relação ao que ele entende como sendo o *rock*, algo desprezioso. Para Souza, a crítica musical ligada ao *rock* deveria ser escrita de forma que não fosse excessivamente séria. Seu pensamento resume-se desta forma:

Não dá para exigir que um crítico de rock analise uma peça do Zero, ou dos Titãs ou da Legião (o nome não interessa) como se fosse a “Sagração da Primavera” de Stravinski – ainda que certa vez José Miguel Wisnik tenha brincado afirmando que a música do russo era heavy metal de luxo. (ibidem, p. 88).

Souza entende também que a crítica musical de *Bizz* “acabou aumentando o entendimento sobre o funcionamento da cultura rock no Brasil” (ibidem, p. 92). Para o autor, esse entendimento remete-se que ocorre dentro da esfera mercadológica, fator o qual os críticos – Tinhorão, Tárík e Medaglia – não observaram. Isto resultou em uma forma muito tradicional de analisar o gênero, destoando da *despreensão* que o caracteriza. Souza entende esse fato como uma postura herdada dos anos 1960 e 1970, em que se fazia uma leitura bastante ideologizada da música popular, postulando para enfrentamentos com a música estrangeira.

Após analisar devidamente a revista *Bizz*, o autor passou ao seu objetivo principal, de estudar a trajetória dos grupos *Paralamas de Sucesso*, *Titãs* e *Legião Urbana*, nos anos 1980. Souza aponta dois motivos para escolher esses conjuntos. O primeiro diz respeito às discografias:

[...] bastante representativa de um momento político e cultural do país. Até 1990, os “Paralamas do Sucesso” tinham gravado sete LPs. Em 1989, os Titãs recebiam os aplausos da crítica e do público pelo seu LP *Ô Blésq Blom*, o sexto de uma carreira que começou em 1982 no Sesc-Pompéia e percorreu todo [...] circuito *underground* paulista e carioca. Em 1991, a banda Legião Urbana mostrava ao público, o LP *V*, o quinto. (SOUZA, 1995, p. 19).

Outro motivo que fez com que ele optasse em estudar a trajetória de tais bandas diz respeito à crítica.

É que Paralamas, Legião e Titãs foram caracterizados pela mídia especializada como uma tríade de sustentação do rock nacional. Além de enfrentar algumas polêmicas com a crítica, foram também as bandas que afirmaram uma certa permanência no cenário do rock. Tudo indica ainda que conseguiram estabelecer uma frequência maior junto ao público e maior visibilidade em nível nacional. (ibidem, p. 19).

Na sua análise, ele engloba ainda elementos como capas e encartes dos LPs, letras de música, além de declarações e depoimentos dos componentes desses grupos, enfim, uma análise musical que foi além do processo midiático.

A análise de Souza, por um lado, fez um recorte severo, concentrando-se apenas em três grupos representativos, mas por outro agrega considerações a respeito do *rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, como um todo.

Uma destas considerações diz respeito às diminuições das fronteiras musicais entre o *rock* brasileiro e a MPB, como ocorreu na atuação do grupo *Paralamas do Sucesso*¹⁰². Outra consideração é que a “década de 80 [...] caracterizou a diversidade de sons, de posturas frente aos mídia [sic] das definições sobre o próprio rock e da perspectiva de relacionamento entre as culturas brasileiras e outras culturas”. (ibidem, p. 123).

Concluindo, Antônio Marcus de Souza enfatiza suas observações já mencionadas, quando de sua abordagem sobre a crítica em ensaios e artigos. O autor entende que um novo cenário é possível dentro do contexto do que ele chama de *cultura rock*, apesar do tratamento dado pelos críticos José Ramos Tinhorão e Júlio Medaglia. Para Souza, esses escritores, que ele denomina “parte da crítica” (ibidem, p. 137) entendeu o *rock* – tanto o estrangeiro quanto

¹⁰² Principalmente através do LP *Selvagem?*, que incorpora elementos musicais até então restritos à MPB.

o produzido aqui no Brasil – como uma recusa a legitimar o discurso musical e extramusical dos roqueiros, aliado a um processo geracional. Em síntese, críticas como as dos três autores não conseguem efetuar um distanciamento entre gerações – a dos anos 1960 e 70 com as da década de 1980. Ele é claro ao apontar o caso do maestro e crítico musical Julio Medaglia, que considera que a fase mais criativa do *rock* ocorreu até os anos 70. Posteriormente, na concepção deste crítico, o *rock* havia passado a ser algo doentio e devastador, como a Aids, evocada no título do artigo.

Para Souza, é importante analisar o contexto em que esses críticos foram formados, ou seja, os anos 1960 e 70, que se contrapõem à década de 1980, que foi um momento, nas suas palavras, “libertador e transformador”. Nesse ponto, o surgimento da revista *Bizz* trouxe um tipo de crítica musical que “se ergue dentro da própria indústria, mas vai criando tensões neste campo” (SOUZA, 1995, p. 138). Ou seja, na sua visão, as críticas de *Bizz* fazem parte de um novo contexto da crítica musical.



BIG BOY: "POR QUE ME CHAMAM DE CARÊTA?"

Joaquim Mello

Nave a esta da noite. No velho estúdio da Rádio Globo do Rio de Janeiro, um homem de seus quatro minutos quilos, cara de maucho, seleciona os discos que irão para o ar. Há cinco anos que essa cena se repete diariamente e, embora ele não lhe cause mais o entusiasmo dos primeiros tempos, ele a cumpre religiosamente, consciente de que nesta noite mudou, desde que pela primeira vez, em 1966, ele

se sentou para escolher os discos mais queridos para programar. Seu nome Newton Duarte. Para o Brasil todo, Big Boy. O homem respeitável, segundo ele, surgiu "pela mudança do rádio brasileiro". É sobretudo, o iniciador da cultura pop no nosso país. Big Boy, apesar de suas famosas lustradas, é um simples e se emburraça quando tem que falar no microfone à noite frente. A gravação é do programa

"Ritmos de Bossa" para a Rádio Tiradentes de Belo Horizonte. Uma série de cinco programas tem que ser gravada e ele se quita do estúdio. "Muito trabalho, trabalhoso mesmo. Depois a pouco eu vou embora". Está risonho e com arietas de alma. A gravação, no entanto, começa e ele grava suas partes, independentemente das músicas. Estas serão gravadas em outra fita e depois será feita a montagem final que irá

para o ar. "All Crazy People, esse é o som de Big Boy, pela respectivamente Rádio Tiradentes, a expressão do Belo". Tudo o que fala é absolutamente apaixonado. Ao fim da gravação do primeiro programa, descobre que a fita não está OK. O Big Boy que se controla tudo. A gravação anterior não foi longa de conteúdo e por isso de sua voz se fazem resumos da gravação an-

Continuar na pág. 8

Rolling Stone. Editora Campelopard, Rio de Janeiro. Ano 1. Número 1. 01/02/1972.

3 ROLLING STONE BRASILEIRA (1972-1973)

A versão brasileira da revista *Rolling Stone*¹⁰³ surgiu em fevereiro de 1972. Foram editados 36 números, publicados entre 1º de fevereiro de 1972 até 5 de janeiro de 1973. Antes desse período, porém, foi lançado um número lançado de forma experimental, em novembro de 1971, chamado de *número zero*. Essa publicação, como já foi dito, era uma versão brasileira da conceituada publicação surgida nos Estados Unidos, em 1967¹⁰⁴. Integrava a chamada *imprensa contracultural*, tendo como foco principal os astros da música daquele período:

A revista *Rolling Stone*, com o mesmo título da similar americana, e editada por Luis Carlos Maciel, foi uma revista de música, cujo interesse era, principalmente, divulgar informações acerca dos grandes astros da música pop internacional, os nomes famosos da música nacional, além de textos sobre literatura, cinema ou filosofia. Era também uma publicação voltada para a rebelião juvenil, mas sem as características de misticismo, magia, cabala e apocalipse. (BUENO, 1978, p. 58).

O pioneiro a quem a autora Patrícia Barros se refere é Luis Carlos Maciel, jornalista, filósofo, escritor, dramaturgo e roteirista de cinema. Além de ter sido o primeiro editor da versão brasileira¹⁰⁵ da *Rolling Stone*, foi um pioneiro no que diz respeito à divulgação das ideias contraculturais na imprensa brasileira, através da citada coluna *Underground*, publicada entre 1969 até 1971 no semanário carioca *O Pasquim*. Na sua coluna, Maciel formava com *Bondinho*¹⁰⁶ uma dupla que abordava assuntos ligados à contracultura, calcados no rock.

¹⁰³ Quando surgiu nos Estados Unidos, a publicação inicialmente foi concebida no formato de jornal, porque na época era editada neste formato, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. A transformação de jornal para revista ocorreu em agosto de 1973, transformação válida somente para os Estados Unidos. “O novo formato representou uma excelente oportunidade: a chance de repensar o *design* e os conceitos da revista de um ponto de vista renovado; focando completamente e exatamente na evolução de *Rolling Stone* em uma revista de interesse geral, cobrindo a cultura americana moderna, a política e as artes, com um especial interesse na música”. (FLIPPO, 1973, p. 279) [tradução minha].

¹⁰⁴ “[...] surgiu em novembro de 1967, em São Francisco, por Jan Wenner (que ainda é editor da revista) e Ralph J. Gleason. [...] Produziu a revista com 7.500 dólares coletados junto a amigos e, de interesse pessoal, a iniciativa passou a se tornar lucrativa atingindo seu ápice de vendas, depois da fase do *rockismo* e do *hippismo*, ao abordar assuntos como arte e política, tornando-se muito famosa nas décadas de 60 e 70. Já nos anos 80, a sua sede transfere-se para Nova Iorque, cidade situada mais próxima às agências de propaganda, e muitos afirmam que sua mudança de proposta começou a partir disso, o que lhe permitiu um caráter comercial.” (BARROS, 2007, p. 87).

¹⁰⁵ Como referido no título deste capítulo, a análise está concentrada no período de fevereiro de 1972 a janeiro de 1973. Uma segunda fase da publicação surgiu em outubro de 2006 e até dezembro de 2010 continuava sendo publicada. A versão americana, que deu origem a outras tantas versões, editadas em diversos países dos cinco continentes, surgiu em novembro de 1967 e perdura até hoje.

¹⁰⁶ “No *Bondinho*, foram publicadas longas entrevistas, literalmente transcritas do gravador, com artistas conhecidos (Caetano, Mautner, Bethânia), assim como matérias relatando experiência como a do Grupo Oficina de Teatro, dirigidos por José Celso Martinez Correia, quando da montagem do espetáculo “*Gracias Senhor*”, o

Fugiam da abordagem messiânica e mística, assuntos que eram veiculados nos já citados *Presença*, *Flor do Mal*, *O Vapor*, *Verbo Encantado* e *A Pomba*.

Nesta coluna, Maciel apresentava textos, informações, sugestões e teorias estreitamente vinculadas à utopia iniciada pela geração *beat*, continuada nos anos 60 com os festivais de rock, os *hippies*, os movimentos underground, assim como seus símbolos e os reflexos ocorridos no Brasil. E, como no Brasil, essas agitações nunca tiveram a extensão do que ocorreu principalmente nos Estados Unidos, a maioria dos textos era o respeito do que acontecia no exterior. (BARROS, 2003, p. 64).

Inicialmente, era uma ideia que poderia impulsionar a divulgação da cultura do rock e também de assuntos contraculturais. Conforme Luis Carlos Maciel, o projeto de lançar a publicação no Brasil aconteceu da seguinte forma:

Fui procurado em agosto de 1971, quando estava no *O Pasquim*, por Michael Killingbeck (o Mike), inglês, Theodore George e Steve Banks, americanos¹⁰⁷, que me disseram haver conseguido a concessão da *Rolling Stone* americana para explorar o nome da revista no Brasil. Estavam todos radicados aqui. Mick era engenheiro, tinha um cargo público e todos estavam querendo tentar o jornalismo, que nunca tinham feito antes. Fundaram uma firma própria, a CAMELOPARD PRODUÇÕES GRÁFICAS [...] e queriam que eu fizesse a revista. Eu estava duro, a revista *Flor do Mal*, que eu havia tentado, não tinha dado certo e eu resolvi aceitar a oferta. (MENDES, 1973, p. 4).

O *número zero* foi lançado antes, em novembro de 1971, descrito por Maciel a seguir:

Fizemos um número zero com direção de arte do Fortuna, que tinha a Gal na capa, uma longa matéria sobre a visita de Santana ao Brasil, uma crítica do Mick [Killingbeck] do show *Fa-tal* e outras matérias. Em seguida, Fortuna foi substituído pelo Lapi e, para a redação, contratei Ezequiel Neves e também Okky de Souza e Ana Maria Bahiana. (MACIEL, 1996, p. 245).

O número seguinte chegou às bancas em 5 de fevereiro de 1972. Tinha na capa o então consagrado *disc-jóquei*¹⁰⁸ e locutor *Big Boy*, cujo nome verdadeiro era Newton Duarte. Ele

último trabalho do grupo, antes de se retirar do Brasil. Nessa revista, que inicialmente circulou como publicação interna de uma rede de supermercados, para depois chegar às bancas com outro tipo de discurso, saíram também matéria referente ao “desbunde” nacional [...]. Nos seus poucos números de existência, a revista *Bondinho* conseguiu, sem apelar para apologias fáceis, captar o clima vivido naqueles anos posteriores a 1969, a nível de arte e suas manifestações mais ousadas, na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, na literatura, conseguindo marcar, como já fizera *O Pasquim*, novas características de linguagem e, sem nenhuma rígida limitação editorial, veicular um discurso que não era comportado pelos veículos existentes.” (BUENO, 1978, p.56-57).

¹⁰⁷ Neste depoimento de Luis Carlos Maciel, não consta um quarto integrante responsável pelo lançamento da publicação no Brasil: Stephane Gilles Escate,

¹⁰⁸ *Disc-Jóquei* era o termo utilizado na época. Atualmente, a abreviação *DJ* é veiculada amplamente, de forma bastante massificada.

trabalhava na Rádio Mundial AM e da TV Globo, ambas do Rio de Janeiro, que naquela época era capital do agora extinto estado da Guanabara.

No mesmo número, matérias sobre astros internacionais da música como Alice Cooper, Edgard Winter, Carole King, Bob Dylan e Pink Floyd, uma sobre a apresentação conjunta de João Gilberto, Gal Costa e Caetano, num programa especial gravado pela TV Tupi de São Paulo, outra, assinada por Jorge Mautner, sobre cabelos, um símbolo muito forte da rebelião juvenil e finalmente, duas a respeito de teatro. (BUENO, 1978, p. 58).

Mas o destaque nessa edição foi uma reportagem na página central sobre uma banda de *rock* brasileiro, em que se descreviam as dificuldades do grupo musical *A Bolha* em busca de afirmação no mercado musical daquela época.

No caso do *rock brasileiro*, por não estar ainda fortalecido nem como movimento, nem como indústria, calcado numa estrutura empresarial, acabou por refletir, em termos jornalísticos, a escassez desse período. Tal panorama foi originado da seguinte maneira:

Os lenheiros da Jovem Guarda enveredaram por canais lacrimosos ou rurais. A Tropicália foi expulsa do país. E os anos 70 encontraram o pobre do rock brasileiro sem pai nem mãe. Equipamentos caros, um montão de empresários desonestos e as portas quase sempre fechadas das gravadoras só pioraram as coisas. Mas o rock sobreviveu, independente e marginal. Um pessoal que sabia quem tocava na Bolha, qual o maior sucesso do Terço ou quem compunha as músicas da Barca do Sol. Uma turma que não contava com os programadores de rádio e o grande público. (CARVALHO FILHO, 1983, p. 138).

Denominados “segunda geração roquenrol” pela crítica musical Ana Maria Bahiana, esses grupos surgiram na esteira do Movimento Tropicalista, de 1968 até 1976, quando os chamados “nordestinos pop”¹⁰⁹ começaram a tomar parte no mercado musical destinado à faixa de consumidores/ouvintes do *rock*. Contudo há outro aspecto mais importante a se destacar:

A característica mais básica da segunda geração roquenrol é levar-se a sério. O punhado de grupos que emergiu na seqüência da abertura provocada pelo Tropicalismo – Mutantes à frente, Terço, Bolha, Módulo Mil, Som Nosso de Cada Dia, Vímana, Veludo, Made in Brazil, Peso e mil outros logo atrás – era a primeira leva a definir-se claramente contra toda a oposição, como músicos de rock. Não eram pessoas que estavam ou não na moda, mas artistas que haviam feito uma opção por um estilo, porque viam possibilidades de criação, de expressão. (BAHIANA, 1983, p. 143).

¹⁰⁹Como Alceu Valença, Ednardo, Zé Ramalho, Amelinha, entre outros, começaram a aparecer no cenário musical brasileiro. A conotação *pop* que a referida crítica menciona diz respeito ao fato de esses artistas proporem uma renovação estética na Música Popular Brasileira, agregando elementos musicais do rock.

Contra-pondo-se a uma proposta ingênua e também comercial do ponto de vista musical, surge nesse contexto a versão brasileira da *Rolling Stone*. Em princípio, era uma ideia que poderia impulsionar a divulgação da *cultura do rock* e também de assuntos contraculturais. De uma periodicidade inicialmente quinzenal, a partir de julho daquele ano passou a ser semanal.

Na análise dos exemplares, constatamos que a quantidade de críticas musicais sobre grupos e artistas brasileiros era escassa. Foram muitos poucos os exemplares publicados que contivessem críticas e reportagens sobre grupos e artistas que pudessem ser enquadrados como representantes do *rock* brasileiro de então¹¹⁰.

Quanto às críticas, igualmente se percebe uma forte escassez, talvez como reflexo de o *rock* no Brasil ainda não estar consolidado naquele momento. Não havia, de forma efetiva, uma articulação consolidada no que se referisse a uma gama de grupos de *rock*. O que havia, em termos musicais, nesse período denominado *Pós-Tropicalista*¹¹¹ – fora poucos grupos egressos da década anterior –, era o avanço da música estrangeira na cultura musical no mercado musical brasileiro, graças à política de como as gravadoras agiam no país¹¹².

Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que se iniciava então – a indústria do disco cresceria a uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 1970, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião de dois choques nos preços internacionais do petróleo. Por outro lado, o contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 – contexto esse que se prolongou até pelo menos meados da década de 1970, quando se iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana – impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira e ao mesmo tempo criou as condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros. 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 1970, quando não era mais possível explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira. Isso 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 país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil. E isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus

¹¹⁰ Uma característica peculiar que pertenceu a essa revista foi de publicar perfis com artistas considerados ultrapassados para a época. Nas páginas da revista, apareceram o sambista Néelson Cavaquinho, o sanfoneiro Luiz Gonzaga e o violinista Baden Powell. Também foi publicada reportagem sobre o músico Hermeto Pascoal, conhecido por suas extravagâncias, como trazer porcos para o estúdio de gravação.

¹¹¹ Com o Movimento Tropicalista extinto, criou-se uma espécie de vácuo ou vazio cultural. Isso não ficou limitado apenas ao terreno da música, pois outras áreas da cultura também foram atingidas. Esse período será chamado aqui de *Pós-Tropicalista*, marcado justamente por uma busca de uma nova estética musical, a qual muitos denominaram de *vanguarda*.

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 de investimento. A facilidade encontrada pelas grandes gravadoras decorria também de que, embora sempre tenha havido forte taxaço sobre a importação de gravações, sempre foi igualmente possível fazê-las entrar no país, como se fosse “amostras sem valor comercial” – prática essa que, por outro lado, embora sempre tenha sido proibida por lei, sempre foi também tolerada pelas autoridades competentes. (MORELLI, 2009, p. 62).

O que havia eram apenas alguns grupos em atividade que surgiram a partir do final da década anterior. *Os Mutantes* (1967), *The Bubbles* (1968)¹¹³, *O Terço* (1969) e *Som Imaginário* (1970) estavam entre os principais. Estes eram conhecidos por já terem gravado tanto LPs quanto compactos, contudo é de se ressaltar que quase não existia uma quantidade que pudesse ser considerada uma produção fonográfica significativa de música que estivesse focada no gênero *rock*.

A partir de 1971, surgiria um fenômeno muito peculiar e que viria a impactar o mercado fonográfico: o surgimento de artistas e grupos que, além de cantarem em inglês, seus componentes adotavam pseudônimos estrangeiros. Isso acabava confundindo até publicações como o *Jornal do Brasil*, que considerava tais artistas estrangeiros, e não brasileiros:

[...] uma parte do predomínio da música estrangeira era decorrente de lançamentos que aos olhos da indústria eram nacionais, dado que eram gravados no Brasil. Entre eles estavam, inclusive, discos de artistas brasileiros que não apenas compunham e interpretavam em inglês, mas também adotavam pseudônimos estrangeiros – como era o caso do conjunto Light Reflections, da Copacabana, que apareceria em 7º lugar no levantamento do JB, relativo ao segundo semestre de 1972, com o compacto *Tell me once again*; ou de Terry Winter, da Beverly, que apareceria em 8º lugar no mesmo levantamento, com o compacto *Summer holiday*. Tais discos tinham sido considerados estrangeiros pelo Jornal do Brasil no momento de fazer os cálculos segundo os quais se podia concluir pela perda de terreno da música brasileira no mercado de sucesso. (MORELLI, 2009, p. 65).

Esses grupos e artistas, além de criarem uma falsa visão a respeito *da música pop*, desencadearam um nítido processo que misturava aculturação com oportunismo mercadológico¹¹⁴.

¹¹³ A partir de 1971, o grupo abandona este nome e passa a adotar a versão brasileira *A Bolha*. Apesar do nome em inglês, eles compunham e cantavam em português.

¹¹⁴ Esses grupos e artistas, em reportagem da revista *Veja*, eram definidos desta forma: “Bastam um conjunto de guitarras (brasileiro) e algumas idéias (em inglês) na cabeça. Com variações não muito amplas, é a fórmula de uma nova corrente do mercado musical brasileiro: a dos falsificadores de gravações importadas. Sorrateiros, os paulistas do conjunto Sunday redescobriram há dois anos a mina que parecia soterrada desde Bob Fleming (Moacyr Silva) e seu sax espetacular. Com o Sunday, aliás Happiness, aliás Mustang, nasceu o selo ‘especializado’ Young da gravadora RGE, um indício da solidez do novo empreendimento” (*MADE in Brasil*, 1972, p. 104).

Apesar das vendagens expressivas, tais artistas acabaram sendo criticados de forma contundente por representarem uma forma nociva de fazer música. *Rolling Stone* publicou no número 12, de 4 de julho de 1972, uma crítica intitulada *Gravadora Lixão*, a respeito de como esses grupos atuavam:

Tem muito cara aí entrando numa de trouxa. A gravadora Beverly Discos, uma gravadora lixão, tá tapeando meio mundo, lançando compactos de caras aqui da brazuka, com nomes em inglês. Músicas que chegaram a primeiro lugar nestas paradas fajutas. Terry Winter com ‘Summer Holiday’, vendeu mais do qualquer outra boa gravação. Pois bem, esse bicho é aquele cantor da época da jovem-guarda, Tommy Staden. [...] Ainda lançaram um LP chamado ‘Love and Peace’ com vários fajutos. A primeira chama-se ‘Jeepster’ e o conjunto ‘The Rex’, é uma cópia lixo do ‘Tyranosauros Rex’. [...] Quem começou com isso tudo fazendo o maior sucesso foi a Fermata, lançando pela etiqueta Young o caretíssimo ‘Sunday’, mais Bob McKaye, tocado sob o nome de Napoleon. [...] A maior piada foi cometida no LP do Tommy Staden, agora Terry Winter. Inventaram mil negócios e lascaram na capa: **‘Producer’**: Oliveira Charles, o nome do cara é Carlos de Oliveira. **‘Engineer’**: Steve Marshall, o nome real é Estevão Márcio. **‘Recorded at Phenix Studios’**. Fica na rua dos Gusmões. Só não puseram **Made in England** para não dar o maior bode. [...] Toda essa transa começou em 1970 e pelo jeito andar (sic) muito. Os trouxas estão aí, gastando tutu com esses **Made In Brazil**.” (GOUVÊA, 1972, n. 12, p. 4)

Em que pese o palpite do crítico e apesar da expressiva vendagem¹¹⁵, essa fórmula acabou não se consolidando. Além de não poderem se apresentar em shows – pois eram apresentados como *estrangeiros* e portanto teriam que falar em outra língua que não fosse a portuguesa –, isso não lhes permitiria que vivessem como artistas comuns, concedendo entrevistas e realizando atividades normais comuns a qualquer artista ou grupo.

Entretanto o mais evidente na crítica do jornalista da *Rolling Stone* é o total rechaçamento ao estilo musical adotado por esses grupos. Além de ser discutível do ponto de vista da credibilidade, o estilo musical tinha, em grande parte, melodias calcadas em *hits* estrangeiros daquela época, sem qualquer relação com outros movimentos musicais voltados para a *cultura jovem* daquele tempo.

Quem contribuía decisivamente para a criação de uma música de fácil assimilação e, em consequência, de excelente vendagem era o produtor musical, como mostra a reportagem de *Veja*:

Antônio Paladino, 29 anos, produtor da Young, vendeu mais de 300.000 discos apenas com os conjuntos paulistas Sunday, Memphis e o cantor Napoleon (o guiano [sic] Bob McKay, aliás Hupert Wong). Paladino trabalha também com músicas compostas no exterior, como “I’m Gonna Get Married”, o maior sucesso do Sunday (101.000 discos), a que acrescenta “alguns ingredientes”. Compõe outras tantas (sob

¹¹⁵ Entre os grupos que surgiram neste contexto, estão, além dos já citados na crítica do jornal, *Mona*, *Kompha*, *My Mind*, *Watt 69*, *Jack Daniels*, *Bloody Hand*, *Lee Jackson* e *Light Reflections*. Este último chegou à expressiva vendagem de 100 mil cópias (*MADE in Brasil*, 1972, p. 106).

o pseudônimo de Anthony) e, em casos como o de “Let’s Make a Prayer”, ele fabrica uma segunda parte, o “detalhe comercial, um breque de ritmo mais marcado”. (*MADE in Brasil*, 1972, p. 106).

Em outras palavras, o que ocorria era a busca fácil de uma música geralmente melodiosa, mas sem uma estética contracultural, como o jornalista do *Rolling Stone* deixa transparecer no seu texto.

Outra observação sobre essa questão diz respeito ao fato de que tal fórmula aparentemente simples não se consolidou, já que manter a aparência de *grupo estrangeiro* evocava a descoberta da real identidade dos músicos e demais envolvidos na produção desses LPs. A reportagem de *Veja* dá detalhes de como esse tipo de música tinha o respaldo de diretores de gravadoras pequenas que existiam naquela época:

Harry Zuckerman, brasileiro apesar do nome, diretor da Companhia Industrial de Discos, do Rio, confessa a falsificação de Hugh Matthews, Break e Minority One, “conjuntos formados na hora, com gente de até sessenta anos.”. E depõe: “Não temos qualquer intenção de prejudicar ou enganar, apenas abrimos mais mercado de trabalho para os músicos, porque o público realmente gosta muito mais do que música instrumental”. Manuel V. Camero, dono da gravadora Tapeçar, tem opinião parecida: “A língua inglesa é muito mais musical que a brasileira e, para determinados tipos de público, a única vendável”. Como a maioria das gravadoras cariocas, a Tapeçar atribui a falsificação a um fenômeno paulista: Rosa Maria, a “Samantha”, gravou “See You on September”, na sucursal da gravadora em São Paulo. Há outros argumentos, como a economia de divisas ou o controle nacional do mercado e, apesar do largo faturamento, surgem pequenas queixas. João Araújo, da Som Livre, que prefere importar conjuntos internacionais desconhecidos, copiando os originais, reclama da má qualidade dos bateristas e baixistas brasileiros. Gadia crítica organistas e guitarristas: “Não conseguimos ninguém que imitasse a guitarra de George Harrison”. (*MADE in Brasil*, 1972, p. 104).

Embora não exista com precisão uma definição quanto ao desaparecimento desse tipo de música, a questão é que havia um forte atrativo pela música cantada em inglês¹¹⁶. O interessante é constatar que a proposta musical dos referidos grupos e artistas foi retomada mais adiante, no princípio dos anos 1990, através do surgimento das *bandas covers*¹¹⁷.

Por outro lado, os grupos de *rock* daquela época (início da década de 1970) que se propusessem a fazer uma música legitimamente autoral encontravam dificuldades. Era o

¹¹⁶ Posteriormente, esse gênero ressurgiria através de cantores românticos que adotaram nomes estrangeiros como *Mark Davis*, que na verdade era o hoje consagrado Fábio Júnior. Outro cantor que marcou época com a canção *Feelings* foi Morris Albert, cujo nome verdadeiro era Maurício Alberto.

¹¹⁷ “Cover: No jargão norte-americano, regravação de uma música de cantor ou conjunto famoso por artista ou grupo em geral pouco conhecido. Significa basicamente imitação, como em *cover* dos Beatles ou de Elvis Presley.” (DOURADO, 2008, p. 97). No caso do surgimento das *bandas covers* dos anos 1990, o repertório era composto integralmente por composições de astros consagrados da *cultura rock* dos anos 60, 70 e 80, ao contrário dos grupos que se travestiam de *estrangeiros*, mas que incluíam, em grande parte, composições autorais. Em comum estava o fato de cantarem em inglês, uma espécie de língua-mãe tanto do pop quanto do rock.

contraste de duas fórmulas musicais que se dirigiam para um mesmo público: jovem, de um grande centro urbano (capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Salvador, Porto Alegre) e com referenciais estéticos de grupos e artistas estrangeiros.

No entanto, no caso de grupos de *rock* brasileiros que surgiam naquele momento e que eram influenciados pelo *rock* estrangeiro, a característica era de buscar uma linguagem própria em termos musicais, apesar de os artistas internacionais, ao contrário de hoje, serem bastante desprestigiados em termos de vendagem:

[...] com um consumo numericamente baixo (os grandes vendedores estrangeiros do gênero, como os grupos Rolling Stones e Led Zeppelin, atingiram, no Brasil, marcas medíocres de vendagem, entre as 10 e as 30 mil cópias, no máximo, com uma saída média, mensal, entre 2 e 5 mil unidades vendidas) –, que acabou por conseguir passar de forma indelével e indiscutível elementos de sua linguagem, para a fala musical brasileira: o uso generalizado da eletricidade, de instrumentos eletrificados, a síntese entre as estruturas rítmicas e as do baião, do samba e até mesmo do choro. (BAHIANA, 2005, p. 53).

Foi nesse contexto que os poucos grupos brasileiros de *rock* daquela época estabeleciam suas atividades, em uma realidade economicamente adversa¹¹⁸. Apesar disso, os grupos que já citamos, e outros tantos que nem chegaram a gravar discos¹¹⁹, seguiam o “modelo rock – importado principalmente da América pós-San Francisco, pós-Woodstock – falam claramente dessa assimilação, nem tanto na música, mas na postura existencial” (BAHIANA, 2005, p. 54)¹²⁰.

¹¹⁸ O depoimento de Zé Rodrix é bastante ilustrativo: “Era dureza. Nesse tempo fazer rock no Brasil dava mais despesa que lucro, quer dizer, não era como é hoje. Menino, o que a gente sofria... Na sexta-feira santa de 1970 estreou no Teatro Opinião do Rio um show com Milton Nascimento e uma banda de profissionais transformados em roqueiros, chamada Som Imaginário. Foi do peru. Só que nós comemos merda durante um ano e meio ou dois. E ainda tinha gente que vinha dizer que era castigo pelo desrespeito de ter começado a trabalhar no dia em que se comemora a crucificação de Cristo. Naquele tempo, como hoje, Rock era mais uma postura que um jeito de fazer música. E nesses casos, a postura acabava sendo mais importante que a obra em si. De repente, qualquer um era rock. Até o Marcos Valle, cantando Dia da Vitória no palco do Maracanãzinho, usando uma roupinha igual à do personagem de PRIVILEGE, um filme-rock que já denunciava a dicotomia da música e da grana, e que, sinceramente, eu acho que ninguém entendeu. Nem eu.” (RODRIX, 1988, p. 12).

¹¹⁹ Dentre os que citamos estão *O Terço*, *A Bolha*, *Os Mutantes* e *Som Imaginário*, além de *Módulo Mil*, *Veludo*, *Sociedade Anônima*, *Liverpool Sound*, *Karma* e o trio *Paulo, Cláudio e Maurício*. Todos estes chegaram a lançar LPs por suas respectivas gravadoras. Entre os que não chegaram a gravar mas ficaram conhecidos, principalmente no Rio de Janeiro, estão *Scaladácida* e *Soma*. É interessante que, pelas deficiências estruturais, o jornal concentrou sua cobertura musical – críticas de shows, LPs e reportagens – na maior parte, vindo do Rio de Janeiro.

¹²⁰ Essa filosofia de estender para a questão comportamental foi divulgada no próprio jornal. Um exemplo é a crônica escrita por Arnaldo Baptista, líder d’Os Mutantes, naquele momento, o principal grupo de rock em atividade. “Qualquer um pode pensar: o que será do mundo quando todo mundo for maluco e cabeludo? Nada de mais; simplesmente como John Lennon disse, não haverá mais países e religiões. E eu digo que será instaurado o ‘Reinado do Presente’... O que é isso? É simples. Quanto mais malucos, menos passado, menos futuro, daí o reinado do presente da **freakness** e aquele barato de hoje, o primeiro dia do resto da minha vida e da sua também.” (BAPTISTA, 1972, p. 4).

A mesma autora aponta um segundo momento dessa assimilação e a busca de novas plateias que não são apenas ligadas ao público fiel e ligadas ao *rock* neste período:

[...] compositores e músicos que, reconhecidamente influenciados pelas formas musicais importadas, procuram digeri-las, entendê-las e não apenas cultuá-las. Daí surge um esforço de síntese, que acabará formando um dos veios principais de toda a música brasileira na década. (BAHIANA, 2005, p. 53).

3.1 A crítica do rock brasileiro

No que dissesse respeito a críticas tanto de shows quanto de discos, tudo se refletiu diretamente na quantidade de matérias publicadas nos exemplares analisados. Foram muito poucos aqueles em que se encontraram críticas sobre isso.

Observa-se que as críticas foram publicadas em três seções da publicação: *Discos*, *RS Recomenda* e na coluna *Toque*. Apesar de veicularem críticas de LPs – a maior parte de grupos e artistas estrangeiros do *pop* e do *rock* –, essas três seções possuíam características distintas.

Em *Discos*, a crítica voltava-se aos LPs, em que “inicialmente foram traduzidas resenhas norte-americanas em alternância com as nacionais” (BARROS, 2007, p. 91).

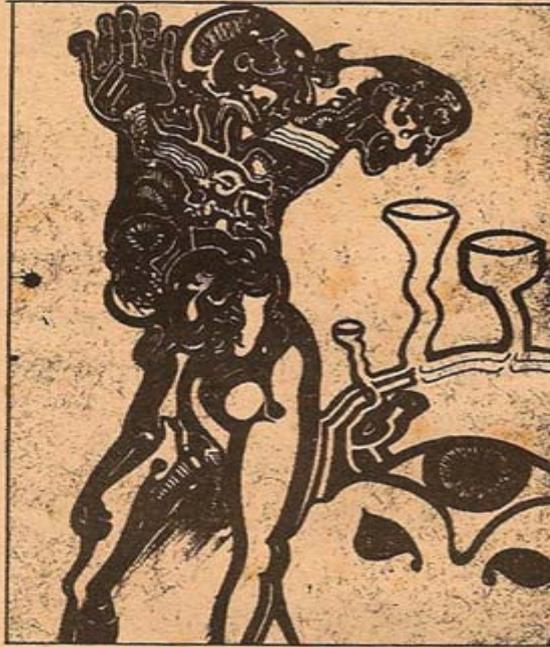
A segunda tratava-se de um guia de compras, embora pelo teor dos textos possa ser considerada, na prática, também uma seção de críticas. No subtítulo estava escrito:

Quinzenalmente, a equipe de ROLLING STONE vai selecionar para você os melhores LPs nacionais e importados que podem ser encontrados no mercado brasileiro. Use esta coluna como guia para suas compras. Como você pode ver, essas indicações nem sempre coincidem com as próprias críticas assinadas que publicamos, pois não constituem a opinião de ninguém em particular, mas uma média das opiniões colhidas entre a equipe. (EDITOR, 1972, n. 7, p. 25).

Por fim, a coluna *Toque*, assinada pelo jornalista Ezequiel Neves, apresentava a maior quantidade de críticas de shows e discos de grupos e artistas do *rock* brasileiro que estavam em atividade naquele momento.

TOQUE

EZEQUIEL NEVES



Hoje estou grilado com um monte de coisas. Não vou pedir desculpas porque não precisa. Se hoje eu estou assim, amanhã pode ser seu dia. E no mais, tudo bem, tudo bem.

Grilo nº 1

Tentei de todas as formas ouvir, ou me ligar, no novo LP de Tom Zé. Não deu pé. O disco é muito ruim, amador demais, uma encheção de saco do começo ao fim. Digo isso porque sempre me amarrei nas coisas que ele faz, mas desta vez foi impossível. No início do ano assisti a um show dele chamado *Com Quantos Quilos de Medo se Faz uma Tradição?* e gostei pacas. Esperava que o disco tivesse pelo menos a metade daquele clima maroto, espécie de marca registrada do cantor. Não tem nada. Silvião me chamou a atenção para a faixa *Se o Caso é Chorar*. Fui ouvir outra vez e não gostei. Falei com ele que no show eu tinha ficado arrepiado quando ouvi *Senhor Cidadão*. Toquei a faixa, ele não gostou, e eu também não. Bem, melhor desistir. Tom Zé fica nos devendo um bom LP no ano que vem.

Grilo nº 2

Atenção Pachanga: "On our first trip I tried so hard to rearrange your mind, but after a while I realized you were disarranging mine!"

Grilo nº 3

"A partir de hoje (22/11/72), o dólar norte-americano custará

exceci coisas de que tinha gostado. O *Concertò de Bangla Desh*, for instance.

Agora, com uma certa distância do "evento", a gente vê que Bangla Desh não passou da maior festa beneficente do universo do rock. George Harrison foi a hostess, e as patronesses Bob Dylan, Ravi Shankar, Leon Russel, Eric Clapton, Ringo Starr etc... etc... O Madison Square Garden estava lotado nas duas sessões e a renda atingiu a soma de US\$ 243,418,50, que foram destinados às vítimas de Bangla Desh. A Apple editou a festa em 3 discos e dois meses depois do lançamento dos LPs, ficou provado que pelo menos 2 dólares da venda de cada álbum ia para os bolsos do empresário Allen Klein.

A gente ouve os discos e conclui que quem acabou pagando pela festa foram os que pagaram 70 bagulhinhos pelo álbum lançado aqui pela CBS. Porque de música, para falar a verdade, houve o seguinte: Harrison e Russel abafaram (o segundo foi responsável pela inclusão dos Stones representados genialmente bem por *Jumpin' Jack Flash*, de Jagger/Richard); a guitarra de Clapton gently weeps; Ringo ficou sem saber se tocava bateria ou se cantava, e acabou não fazendo nenhuma das duas coisas; e Dylan, definitivamente, estava completamente brocha. Me recuso a comentar o disco inteiro ocupado por Ravi Shankar, porque soube que durante as ses-

onde nem sequer nos deram os talheres para petiscar alguma comidinha.

Grilo nº 5

Essa foi tirada do *Jornal da Tarde*, de São Paulo. É a carta de um leitor chamado Sérgio Henrique e tem por título, *A Violência de um Grupo de Policiais*.

"Sr.: É lastimável o que às vezes acontece com certos cidadãos, que, por infelicidade, cruzam o caminho de certos policiais (...) da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Hoje em dia, todo aquele que anda na rua está sujeito a ser assaltado (para provar isso, basta apenas que o interessado leia diariamente os jornais da capital). Pior do que qualquer assalto, porém, é ter-se o desprazer de encontrar pela frente um policial em patrulha, que talvez escudado pela farda ou então pelos enormes fuzis e metralhadoras, dirige-se ao infeliz cidadão, de maneira grosseira, aos palavrões e através de ações intimidatórias. E o que é pior é que os "machões" não se importam ao menos em identificar o infeliz ou pelo menos ver se quem o acompanha é uma senhora, uma irmã ou ainda a própria mãe. As ofensas morais vêm com todo o furor e se o cidadão abrir a boca para tentar ao menos defender-se, é encurralado pelos "machões" (normalmente comandados por um graduado), que lhe dão safanões.

Eu sei que reclamações deste tipo têm o mesmo efeito de "bater em ferro frio", pois no momento em que estou escrevendo, muitos outros casos parecidos estão acontecendo por toda a capital (sic), sem que ninguém tome conhecimento ou providências."

Grilo nº 6

Sábado passado fui ao Cine Bruni 70 tentar assistir *The Endless Summer*, um filme sobre surf. A sessão era à meia-noite, eu cheguei lá pelas 11 e comprei meu ingresso na maior facilidade. Depois de meia hora a porta do cinema estava cheia e a fila muito grande. Estava lá por perto e não entendia porque o diabo da fila nunca andava. Depois me explicaram: "É que pararam de vender ingressos". Mesmo assim um monte de gente não arredava pé da porta do cinema. De repente vimos um carro choque da polícia chegando e os gorilões no maior avanço de cacetes por cima da multidão. A porta de vidro do cinema espatifou-se e uma centena de gente ficou ferida pra valer. (Estado da Guanabara, 18/11/72)

3.1.1 A crítica na coluna *Toque*

Nos seus textos (críticas, reportagens e até relatos pessoais) Ezequiel Neves catalisou a sua inquietação. Através das suas observações, ele deixava transparecer suas principais características: a irreverência e o sarcasmo¹²¹. Um exemplo é esta nota publicada na edição número 26, de 24 de outubro de 1972, em que faz uma reclamação sobre a distribuição falha das gravadoras:

Estou esperando Zé Rodrix pintar aqui a qualquer momento, trazendo o último compacto do Sá, Rodrix e Guarabyra. Estou louco pra ouvir o disquinho, que segundo o Zé, já foi lançado, há uns 15 dias. Por essas e por outras, é que cada vez mais acredito que as gravadoras fazer o possível [sic] para atrapalhar, para sabotar mesmo a carreira de seus contratados. Já estou cansado de telefonar a várias delas pedindo informações sobre 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 de seus grupos que mais vende discos, o Sá, Rodrix e Guarabyra. A RCA não me enviou nem fotos, nem o LP gravado pelo **Karma**. Soube também que o ótimo trio, Paulo, Cláudio e Maurício, já gravou um compacto mas não faço idéia qual a bosta da gravadora que editou o disquinho. (NEVES, 1972, n. 26, p. 2).

Além de a reclamação explicitar o amadorismo do departamento de divulgação das gravadoras daquela época, há também de forma implícita dois pontos: a dificuldade de exercer a profissão de crítico musical, que esbarra em limitações desse tipo, e ainda que as gravadoras citadas não tinham uma preocupação clara em divulgar os grupos e os artistas ligados ao *rock* e derivados como *rock rural* – o caso de Sá, Rodrix e Guarabyra.¹²²

O crítico não se limitava a ser crítico musical ligado somente ao *rock* e à música *pop*. O cantor Roberto Carlos, que hoje é uma unanimidade (muito em razão da sua imagem do que de sua qualidade como artista) teve esta crítica publicada a seu respeito:

Um grilo enorme: o último LP de Roberto Carlos. Nunca ouvi nada tão decadente. Roberto Carlos chega aos 30 anos com uma cuca de 300. Fala em psicanálise, avisa que a estrada é um perigo e também agradece a “Deus por tudo isso!”. Realmente não dá pé, é uma bosta completa. E o pior é constatar que toda esta baboseira vender 1 milhão de cópias. É uma hecatombe! (NEVES, 1972, n. 35, p.2).

¹²¹ “Como jornalista e cronista, descobriu-se escritor bem-humorado, sem deixar de lado seu incendiário espírito crítico. Mudou-se em 1972 para o Rio de Janeiro, onde se uniu ao editor Luis Carlos Maciel [...]”. (NEVES; GOFFI; PINTO; 2007, p. 39).

¹²² No próximo item, será mostrada a crítica sobre este LP e também considerações sobre o *rock rural*.

Apesar de o foco desta pesquisa ser o *rock*, Ezequiel Neves deixa claro que o artista avaliado é um representante do *establishment*, pois crítica os valores que o cantor defendia nas letras de suas músicas.¹²³

Outra crítica de Ezequiel Neves trata do LP de Agnaldo Timóteo, *Os Brutos Também Amam*, lançado pela Odeon, em 1972:

Os Brutos Também Amam (!), de Agnaldo Timóteo inaugura um gênero que a gente poderia chamar de “cafonália cósmica”. A hecatombe começa pela capa de Joselito, um retrato de Timóteo (agora é só Timóteo, o Agnaldo caiu fora) com cara de dez anos de idade. Atrás dele estão dois leões – deve ser pra fazer um clima “selvagem”. A contracapa é ainda mais chapante. Tem close de um (outro!) leão rugindo. [...] Os Brutos Também Amam traz a assinatura de Roberto e Erasmo Carlos, e eu nem sei, nem quero saber, se eles tinham intenção de “criticar” o estilo de Timóteo. Só sei que a canção é muito ruim e eles deveriam se cuidar. [...] Agora, o caso de Timóteo é outro. Ele sabe para quem está cantando, sabe que seu disco vai vender aos montes, e que tudo está muito certo. Afinal, seu público, as pessoas que se amarram nele, merecem isso mesmo. (NEVES, 1972, n. 23, p. 2).

Ao transpor essa crítica para os tempos de hoje – em que o cantor Agnaldo Timóteo é um político consagrado nas urnas e um dos principais representantes de um estilo musical que alcança cada vez mais prestígio não só na mídia¹²⁴, mas também em trabalhos acadêmicos¹²⁵ – pode-se, dizer que é uma crítica dissonante. Contudo, para aquele momento, representa claramente uma crítica extremante radical contra Agnaldo Timóteo e também Roberto Carlos, visto que eram considerados artistas ligados ao *establishment*. Isso não deixa de ser surpresa e uma constatação natural, sob o prisma do caráter contracultural.

Notoriamente, a coluna *Toque* assemelha-se a outro espaço na imprensa brasileira daquela época: a coluna *Underground*, escrita pelo editor da *Rolling Stone*, Luis Carlos Maciel¹²⁶. A diferença é que Ezequiel Neves abordava somente assuntos ligados a música,

¹²³ O crítico musical Tárík de Souza define este LP de Roberto Carlos como “os primeiros sinais de incompatibilidade entre Roberto e a jovem geração hippie brasileira” (SOUZA, 1972, n.222, p. 104). Tanto Tárík de Souza quanto Ezequiel Neves apontaram para um rumo conservador na figura desse cantor. Atualmente, com o grau de celebridade que ele possui, a mídia divulga de forma sistemática somente seus sucessos musicais, ignorando totalmente a sua representatividade e também seus valores.

¹²⁴ Trata-se da chamada *música brega* ou *cafona*, que adquiriu o status de *cult* por parte de uma faixa econômica que naquele período – início dos anos 1970 – a rechaçava. No caso da mídia, os exemplos que cito é o documentário de Patrícia Pillar sobre o cantor Waldick Soriano (*Waldick Soriano - Sempre no Meu Coração*, de 2006) e também a regravação do cantor Caetano Veloso da música *Você não me ensinou a te esquecer*, composta originariamente em 1979 por outro ícone da música cafona ou brega, Fernando Mendes.

¹²⁵ É o caso do livro *Eu não sou cachorro não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar*, escrito por Paulo César Araújo. Nesse livro, originariamente uma dissertação em História Social, o autor defende a ideia de que a música brega ou cafona teve uma importância capital ao longo da ditadura como forma de alertar sobre as mazelas do regime.

¹²⁶ Sobre essa coluna de Luis Carlos Maciel no jornal *O Pasquim*, ver: BARROS, Patrícia Marcondes de. **A Contracultura na América do Sol: Luiz Carlos Maciel e a coluna Underground**. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis/SP, 2002.

especificamente aos grupos de *rock* que “viviam no *underground*”¹²⁷. Por exemplo, na edição número 20, ele comenta:

Muita transação em São Paulo. E eu me amarrando em todas elas. É sempre assim, chego, dou uma olhada e quando vejo estou envolvido. [...] Entro de sola: nunca ouvi tantos grupos de música pintarem de uma vez só. [...] Muitos desses já gravaram compactos mas acho que só compacto não dá pé. O Mona por exemplo... O grupo está estalando de tão quente e não apareceu nenhuma gravadora interessada nos garotos. Marcaram uma touca incrível lançando estas bostas chamadas “Sucessos do Hit Parede” e “Sucessos da Cash Box” e não perceberam que o Mona lhes daria um montão de dinheiro gravando justamente um som da pesada que vende bem. E sem ser preciso descer ao nível poplaresco tão de agrado de nossas fábricas. (NEVES, 1972, n. 20, p. 2).

Podemos analisar esse trecho sob dois aspectos. O primeiro é o da inquietação, já que o crítico não era nada conformado em registrar somente o que as gravadoras disponibilizassem a ele, e sim o de buscar outros grupos de *rock* que fossem integrantes do *underground*¹²⁸. Na mesma linha, destaca-se também a crítica ao show do grupo carioca *Rock Ebó*, publicada na edição 31, de 28 de novembro de 1972:

Fui ver o Rock Ebó no Teatro de Bolso e me esbaldei. Compreendi também porque o Luis Carlos anda tão ouriçado com o grupo, dando mil e um saltos, se equilibrando na corda bamba a fim de promover a banda. Acho que ele fez muito bem em dar esse duro, pois o Rock Ebó merece. Achei a guitarra de Perinho o maior barato, ele é instintivo e exato, lança as maiores pedradas com uma classe totalmente desbudante. [...] O baixista Luciano é também uma parada! Ele ama Jack Bruce e provoca Perinho com um cinismo moleque. [...] O som do Rock Ebó é heavíssimo, as paredes do T. de Bolso ficam tremendamente eletrificadas. Fiquei duas horas pulando na cadeira. Quero mais! (NEVES, 1972, n. 31, p. 2).

Contudo o crítico não se limitava a ficar somente divulgando e criticando grupos com essas características. Outros já conhecidos, como *Os Mutantes* (na época, considerado o principal grupo de *rock* brasileiro) e *O Terço*, que já tinha gravado LP em 1969 e já era

¹²⁷ *Underground* é um termo em inglês que significa subterrâneo. Era a forma de designar manifestações culturais daquela época ligadas à contracultura. O sentido dessa expressão remetia a algo não visto ou ignorado pelos meios de comunicação de massa.

¹²⁸ O próprio Ezequiel Neves faz a listagem desses grupos, todos então radicados em São Paulo: “A lista é grande e por isto eu cito de cabeça só alguns. Isso para os olhos irem se acostumando e pra eles irem se acostumando a cuca da gente: Lá vai: *Lee Jackson, Alpha Centuari, Eyes, Porão 99, Escória* (essa é da pesada), *Mako Shak, Koumpa* [sic], *Buttons, Memphis, Fush, Made in Brasil, Nektar, Sunday, Mona, U.S.Mail, Strip-Tease de Plantas Carnívoras* (uma loucura com Roberto Piva no vocal!), *Blow-Up, Urubu Roxo, Stilo Set e as Coristas do Inferno*.” (NEVES, 1972, n. 20, p. 2). Convém ressaltar que os critérios de Ezequiel Neves, nesta lista, agregam não somente *grupos underground*, mas também os que eram representantes do movimento de brasileiros que se apresentavam como sendo ingleses. Embora esses grupos tivessem ressalvas por adotarem tal postura, e que a própria revista condenara – grupos como *Kompha, Lee Jackson, Memphis* como sendo integrantes das “gravadoras lixão” – tinham uma estética musical mais agressiva, voltada para o *hard rock*, contrapondo-se à estética musical de grupos como *Light Reflections* e cantores.

conhecido pela apresentação no V FIC (V Festival Internacional da Canção) por apresentar a canção *Tributo ao Sorriso*.

Nos dois textos opinativos, traz uma discussão constante não somente nas críticas de *RS*¹²⁹, mas em outras revistas: a questão da influência estrangeira. Uma dessas críticas é a da edição número 23, de 3 de outubro de 1972, em que Ezequiel Neves escreve sobre o novo compacto do grupo *O Terço*:

Saiu pela Philips, um compacto simples (mas muito complicado) do 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 de Vento 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 em Juiz de Fora. Eles estraçalharam, minha cuca ficou com um som diabólico, fiquei completamente maluco. Acho que se eles tiveram oportunidade de gravarem um LP farão a coisa com uma classe incrível. As improvisações instrumentais são o forte do grupo, coisa que pode ser feita mesma num álbum. E tomara que gravem logo. (NEVES, 1972, n. 23, p. 2).

Na edição número 8, de 23 de maio de 1972, outra crítica aponta para o mesmo problema: a adoção de fórmulas já prontas. Neste caso, Ezequiel Neves, escreve sobre o LP dos *Mutantes*, intitulado *Mutantes e Seus Cometas no País dos Bauretz* (Phonogram/Philips, 1972) e também o do grupo *Módulo Mil*, chamado *Não Fale com Paredes* (Top Tape, 1972):

O rock tupiniquim, a julgar pelos dois últimos lançamentos do gênero, Não fale com paredes, do Módulo Mil, e Nos País dos Bauretz, 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 a espécie de som que sai no exterior. Se isto 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. Isto só acentua a falta de talento, a incompetência mesmo, dos componentes do grupo como instrumentistas e compositores. [...] O caso dos Mutantes é diferente. Eles têm um background, têm talento, são instrumentistas versáteis e compositores razoáveis. Isso tudo está presente no seu No País dos Bauretz, mas não consegue salvar o disco. [...] Os Mutantes estão correndo um sério risco: têm plena consciência do seu talento 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, 1972, n. 8, p. 2).

Na edição número 21, quando do lançamento do segundo LP solo de Rita Lee, Ezequiel Neves escreve na sua coluna opiniões favoráveis aos *Mutantes*:

¹²⁹ Abreviatura de *Rolling Stone*.

Primeiro achei que a voz da menina estava um pouco fracota, mas de forma engraçadinha. [...] Mas isso foi só uma primeira impressão porque depois ela entra nos eixos e fica tudo legal. Gostei também das muguices¹³⁰, dos mil e um meandros criados no sintetizador (ouricado e acrobático) de Arnaldo. Isso e mais a guitarra satânica de Sérgio Diaz e o rolo compressor detonado pelo baixo de Liminha e a bateria massacrante de Dinho. Logo em seguida comecei a ouvir com um pouco mais de atenção a faixa Frique Comigo [...] cheguei à conclusão (não é definitiva porque nada é definitivo) que este LP de Rita Lee não é de Rita Lee coisa nenhuma. É o Sargent Peppers dos Beatles (ou se os addicts preferirem, Their Satanic Majesties Request) dos Mutantes. [...] O título do LP sugere uma opção ao desbunde bem humorado e juvenil [...] Fico torcendo para que esta “nova vida” de Rita e dos Mutantes seja longa. Aliás, longuíssima. (NEVES, 1972, n. 21, p. 2).

Além desses grupos de *rock* brasileiros, Ezequiel Neves abordava críticas de LPs e também de shows de artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, considerados *Pós-Tropicalistas*, da mesma forma que de Tom Zé, de Caetano Veloso e do sambista Paulinho da Viola. Além disso, deu atenção a outros estilos, como o *rock rural* de Ruy Maurity. Também escreveu comentários sobre o Festival de Música de Juiz de Fora (MG), que, embora esquecido por muitos estudiosos, foi um festival importante para a Música Popular Brasileira.

3.1.2 A crítica na seção Discos

O *Rolling Stone*, como já foi mencionado, foi um dos principais órgãos da imprensa voltada para a contracultura. Porém as críticas sobre grupos e artistas representantes do *rock* brasileiro não eram elogiosas e superficiais. É digno de registro e também de surpresa notar que grupos hoje vistos como unanimidade por dos adeptos da *cultura rock*, tiveram LPs recebidos com frieza ou ressalva por parte de seus críticos.

O predomínio de críticas dos discos de artistas e grupos estrangeiros, se comparado com os brasileiros, era muito grande. Inicialmente, quem escrevia tais opiniões eram os críticos da própria *Rolling Stone* americana¹³¹. Mas nas últimas edições percebemos que muitas delas, tanto de LPs estrangeiros quanto brasileiros, foram escritas por pessoas que eram leitores atentos da publicação. Foi o caso de Jamari França – que se tornou crítico musical – ou de Roberto Navarro – que se tornaria produtor de televisão e viria a integrar o grupo *Esquadrilha da Fumaça* nos anos 1980.¹³²

¹³⁰ Referência aos timbres do sintetizador Moog, muito utilizado naquela época.

¹³¹ Alguns LPs que podemos citar ao examinarmos os exemplares de RS são: *Led Zeppelin*, por Lenny Kaye; *Santana*, por Ralph Gleason; *Islands*, LP do *King Crimson*, por Lester Bangs; *Full Circle*, LP do grupo *The Doors*, por Chet Flipo; *The Slider*, LP do *T.Rex*, por Mike Touches; *Bares Trees*, LP do grupo *Fleetwood Mac*, por Bud Scoppa; *School's Out*, LP de *Alice Cooper*, por Jamari Cassiel.

¹³² A sua crítica foi publicada no número 33, em que analisava o primeiro LP de Jards Macalé.

Essa questão pode ser melhor esclarecida a partir da análise deste anúncio publicado na página 2 da edição número 34, recrutando pessoas para fazerem críticas musicais. Intitulado *Queremos sua crítica musical*, fazia a seguinte proposta:

A página de críticas da revista 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, lançado recentemente entre nós e escreva sua crítica num máximo de três laudas [...] batidas à maquina. Nós publicaremos os melhores trabalhos e seus autores receberão pelo correio, três LPs escolhidos entre os lançamentos mais recentes. É nosso objetivo, com o tempo, formar uma equipe de críticos que examinem a evolução da música popular numa perspectiva moderna e ligada à nossa realidade imediata. [...]. (NÓS queremos sua crítica musical, 1972, n. 34, p. 2).

A questão, em princípio, parecia sedutora. Contudo era uma evidência dos graves problemas financeiros pelo qual o jornal passava. Tais dificuldades começaram já na concepção inicial da publicação e progrediram paulatinamente:

Inicialmente, a revista brasileira teve, como administradores, o inglês Michael Killinbeck e o norte-americano Theodore George, que firmaram contrato e dispuseram-se a pagar pelas matérias. Contudo, o pagamento não teria ocorrido e, depois de dois meses, o material não chegava mais. A opção, neste contexto, foi a de escolher as matérias que interessavam na *Rolling Stone* americana, como também em outras revistas de rock, traduzi-las e recortar as fotos. A *Rolling Stone* foi pirata desde os primeiros números¹³³ [...], começando com uma periodicidade quinzenal (a mesma da matriz norte-americana) e tendo como público-alvo os fãs de rock antenados com o movimento da contracultura e que não eram tantos assim para tirar a revista das oscilações financeiras. (BARROS, 2007, p. 88).

Ezequiel Neves confirma esse dado sobre o jornal já ter sido criado sem projeto financeiro. Em 2004, em uma entrevista publicada na revista *Trip*, afirmava: “A Rolling Stone já estreou falida! Só quem pensava que ia dar dinheiro eram dois americanos malucos.” (NEVES, 2004, p. 18). Ao responder à pergunta sobre quem editava as fotografias que eram publicadas, afirmou: “A gente pegava uma tesoura e roubava as fotos. Pirataria total. Nunca pagamos um tostão aos americanos. Eles vivem reclamando (risos). [...] Eu trabalhava de tesoura na mão, picava o *Melody Maker* todo!” (NEVES, 2004, p. 18).

Entre os que faziam críticas de LPs, havia nomes como o próprio editor-chefe Luis Carlos Maciel, o músico Jorge Mautner, Eric Nepomuceno, Ibanez Filho, Maurício Kubrusly e Okky de Souza. Entre os títulos analisados, LPs de Caetano Veloso, Gal Costa, Dori Caymmi, Zimbo Trio, Jards Macalé e o trio *Sá, Rodrix e Guarabyra*. No caso dos discos

¹³³ Precisamente a partir do número 14, conforme relato de Ana Maria Bahiana (BARROS, 2007, p. 88).

brasileiros de *rock*, como havia poucas bandas desse gênero que gravavam, raramente eram publicados nessa seção.

O exemplo principal é do grupo *Os Mutantes* e seu LP *Mutantes e Seus Cometas no País dos Bauretz* (Phonogram/Philips, 1972). Na edição número 12, de 4 de julho de 1972, um crítico que assina com Mike Atkins¹³⁴, escreve:

Ao longo do disco, a desagradável sensação de déjà vú. Em vários momentos surgem inevitáveis lembranças dos Beatles, o baixo de gravação de algumas gravações de Jimmi Hendrix, o piano de Elton John e seus semelhantes etc. Tudo isto é muito incômodo. [...] O disco realmente é equilibrado... no mau sentido, nenhuma surpresa. A não ser, claro, o exagerado convencionalismo de quase todas as intervenções do órgão. [...] É bom que o conjunto como os Mutantes sobreviva, com este quinto LP. Mas sobrevivência não basta. Esperamos um sexto LP, com um trabalho mais consistente. Eles podem conseguir isto. (ATKINS, 1972, n. 12, p. 20).

A crítica segue a mesma linha de pensamento do que já escrevera Ezequiel Neves, embora num espaço menor, sobre o referido disco. Ou seja, consideram que a obra possuía dificuldade em incorporar elementos musicais originais, em vez de copiar músicos consagrados do *rock*.

Apesar de este levantamento não ter conseguido contemplar a totalidade dos números editados, a leitura sobre a escassez de críticas de discos remete à ideia de que ocorreu uma *confusão editorial*. Ou seja, como se não bastasse a carência de LPs existentes, a principal seção de críticas – tanto de discos quanto de shows – dos grupos era a coluna *Toque*, conduzida por Ezequiel Neves. Em suma, muito espaço jornalístico destinado à crítica para pouco material fonográfico gravado.

Fica então a pergunta: por que não editar as críticas em um único espaço? Fica difícil responder a esse questionamento, sem se remeter diretamente ao responsável pela publicação.

3.2 Rolling Stone e a nova estética do rock brasileiro

Apesar da insuficiência de discos lançados, uma tendência daquela época merece destaque, isto é, a assimilação do *rock* por grupos brasileiros nos anos 1970, que ocorreu em dois momentos:

compositores e músicos que, reconhecidamente influenciados pelas formas musicais importadas, procuravam digeri-las, entendê-las e não apenas cultuá-las. Daí surge um esforço de síntese que acabará formando um dos veios principais de toda a música brasileira da década. (BAHIANA, 2005, p. 55).

¹³⁴ Não foi possível identificar quem é esse crítico, o que levanta a hipótese de se tratar de um pseudônimo.

Em 1972, ocorre um dos primeiros sinais de síntese entre o estrangeiro e o nacional:

[...] o encontro aparentemente improvável entre João Gilberto e o grupo Novos Baianos – que desde a sua criação, em 1969, tinha se dedicado exclusivamente a formas musicais elétricas, pesadas, até propositalmente distantes dos padrões vigentes na música brasileira [...]. O fruto desta união está no LP *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) não recebeu a atenção devida, como arauto das primeiras mudanças e tentativas de digestão das informações estrangeiras. (BAIANA, 2005, p. 55).

Sobre o disco citado, *Acabou chorare*, lançado pela gravadora Som Livre, a crítica de Ezequiel Neves desmente a afirmação de Ana Maria Bahiana:

[...] A convivência foi a melhor coisa que aconteceu com eles – e a voz de Moraes [Moreira] não me deixa mentir. Os ataques desta turma estão uma paulada de tão exatos, o som vai nascendo limpo, tomando forma à medida que os instrumentos se manifestam. [...] Eu detesto rotular a nacionalidade das coisas, mas é que este disco é brasileiro demais – em todos os sentidos! [...] (NEVES, 1972, n. 28, p. 2).

No mesmo ano, ocorre o lançamento de outro LP que também não é considerado um trabalho ligado à estética dita roqueira via importação. Trata-se do já mencionado álbum do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, intitulado *Passado, presente e futuro* (Odeon, 1972) e seu *rock rural*, assim definido por Ana Maria Bahiana:

[...] há uma outra tentativa de síntese mais diluída, mais intermediária – porque parte de músicos que tinham uma formação anterior não-roqueira, que tinham aderido ao rock mais recentemente: é o esforço do trio (Luís Carlos) Sá, (Zé) Rodrix & (Gutemberg) Gurabira [sic] de fundir os instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o rasqueado e o baião, numa forma que foi chamada por algum tempo de *rock rural*. De forma como é enunciado, o *rock rural* repercute pouco, deixando como únicos sinais visíveis de sua presença o trabalho futuro da dupla Sá & Guarabira, remanescente do trio original e o interesse maior dos músicos essencialmente roqueiros do grupo Terço – que trabalhava com o trio e a dupla – em se aproximar de formas mais artísticas e menos copiadas. (BAIANA, 2005, p. 55).

Na edição número 6, Ibanez Filho avalia desta forma este LP:

Quando no último FIC, Zé Rodrix cantou uma música que falava de uma casa no campo com carneiros e cabras, poucas pessoas prestaram atenção. E mesmo quando Elis Regina, mais tarde, gravou esta canção, poucos levaram a sério. Parecia mais uma molecagem do inconseqüente Zé Rodrix [...]. Com o lançamento de *Passado, Presente e Futuro* [...] 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, pelos menos como um comercial bem elaborado se ela não se desenvolver por caminhos mais sérios. [...] Os arranjos de Rodrix foram cuidadosos e inteligentes apesar de muitas vezes criarem um som Sargent Pepper (1967) um

pouco desgastado, e em outros momentos lembrarem Crosby, Stills and Nash. Mas de qualquer forma deve-se levar em conta que o disco não pretende ser definitivo, mas o começo de alguma coisa como é sugerido pelo próprio título do LP. [...] Finalmente, deve-se notar a influência da música rural, tanto na melodia como nas letras, que não se apresenta em verde-amarelismo mas como um novo elemento, rico e ainda pouco explorado que vem se unir a conceitos de música *pop*, nacional e estrangeira, definindo as características desses compositores. (IBANEZ FILHO, 1972, n. 6, p. 33).

Em ambas as críticas, percebe-se que os textos apontam para um relativo entusiasmo, porém cercado de cautela. Esta mescla de ritmos abriria um novo caminho musical dentro do cenário musical. Dessa forma, surge um novo cenário, agregando uma nova estética musical que consistiria em uma amplitude de um novo público que não comungasse somente com os valores contraculturais do *rock brasileiro*, conforme observação de Ana Maria Bahiana, no ensaio publicado originariamente em 1979, intitulado *Importação e assimilação: rock, soul, discotheque*¹³⁵.

Nas críticas de *Rolling Stone*, o enfoque no *rock* esteve, sem dúvida, na coluna *Toque*, o grande polo de discussão, graças à figura de seu titular maior, Ezequiel Neves. Enquanto isso, na seção *Discos*, pela própria fragilidade da *cultura rock* daquela época, não há como fazer uma análise mais detalhada, dada a escassez de opiniões sobre álbuns do gênero que foram publicadas.

Ainda assim, as críticas sobre o trio *Sá, Rodrix e Guarabyra* e o grupo *Novos Baianos* sinalizavam para um novo público que acabou consumindo a música produzida pelos artistas que surgiram a partir da segunda metade da década de 1970¹³⁶.

3.3 O fim da revista

Faltando pouco menos de completar um ano de circulação, RS teve sua publicação encerrada por diversos fatores, como o declínio nas tiragens¹³⁷, mas acima de tudo a total precariedade em conseguir se sustentar financeiramente.

A inviabilização de *Rolling Stone* nesse momento foi um dos fatores determinantes que a cultura do *rock* sinalizava, com a fragilidade que era ter um veículo impresso voltado

¹³⁵ Este e outros ensaios sobre cultura brasileira foram reeditados em 2006.

¹³⁶ A reportagem da revista *Veja* intitulada *Andarilhos solitários*, publicada em 24 de setembro de 1975, enfoca artistas da MPB que buscavam uma inserção no mercado fonográfico com uma estética renovadora, como era o caso de Walter Franco, Luiz Melodia, Fagner e Belchior. Contudo a mesma matéria cita outros grupos que surgiram na esteira dessa estética musical aberta: *Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, Almôndegas, Grupo Capote e A Barca do Sol*.

¹³⁷ “A tiragem inicial da revista (sic) foi de 25 mil exemplares e com as edições seguintes foi baixando até chegar a 10 mil.” (BARROS, 2007, p. 93).

para divulgar esse gênero musical no Brasil. Tal instabilidade é visível, por exemplo, no editorial da edição número 33, uma das últimas a serem lançadas:

[...] 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. Vocês sabiam, por exemplo, que este ano, coincidindo com o aparecimento da ROLLING STONE, a venda de discos de *rock* subiu em 70% neste país? Naturalmente, isto indica uma formação de um mercado novo, i.e., significa dinheiro e justifica o interesse das fábricas que anunciam nas 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 cair ou mesmo baixar. Que Deus queira que possamos continuar juntos nessa viagem, sem paranóias, recuos ou vacilos. É para frente que se caminha. Paz. (MACIEL, 1972, n. 33, p. 2).

Não foi o que aconteceu. Três exemplares após a publicação desse editorial, encerrou-se a existência da primeira fase de RS no Brasil, que voltaria a ser publicada somente em outubro de 2006 e que continua circulando até o momento (dezembro de 2010).

Apesar do espírito de renovação, o mesmo Luis Carlos Maciel declarou, em uma entrevista concedida logo após o encerramento das atividades da publicação, que “a transação do rock é culturalmente revolucionária, mas é completamente ligada à estrutura capitalista americana. É impossível fazer alguma coisa pela cultura do rock sem sujar as mãos” (MACIEL, 1973, p. 4).

No bojo dessa declaração, quem assume o papel de continuar a publicação voltada para o *rock* e também para o comportamento é a revista *Pop*, que será analisada no próximo capítulo.

Na verdade, fatores mais profundos podem ter influenciado no desfecho da história do veículo, visto que enquanto veículo da chamada contracultura, RS virou realidades diversas, quando comparamos Brasil e Estados Unidos. Na origem deste termo, diz Shuker:

[...] um movimento social amplo e expressivo, o termo contracultura designou inicialmente determinados grupos, com os beats nos de 1950, e, posteriormente, as subculturas da classe média de meados ao fim da década de 1960. Nos Estados Unidos, a contracultura dos anos de 1960 caracterizou-se por estilos de vida comunais e não conformistas. No Reino Unido era denominada *underground* e sua presença foi marcante. O termo contracultura continua a ser usado para designar diversos grupos e subculturas que não se integram ou que se integram ou que se opõem ao *mainstream* social e econômico. A origem da contracultura está nos beats (ou beatniks) da década de 1950. [...] Centrada em valores existencialistas, da inutilidade da ação e do niilismo em relação à mudança social, os beats também adotaram o misticismo oriental, o jazz, a poesia, as drogas (principalmente a maconha) e a literatura. Nos anos de 1960, o termo contracultura foi usado por teóricos – Roszak e Marcuse, entre outros – como um rótulo genérico para os diversos grupos e ideologias presentes no movimento norte-americano. A

contracultura foi considerada um movimento de união da geração jovem em que ‘a cultura jovem’ desafiava conceitos tradicionais como carreira profissional, educação e moralidade em busca de identidade fora de um papel profissional ou da família. A contracultura e o underground dos anos de 1960 abrangeram vários grupos e estilos de vida, que partilhavam valores comuns sobre uso de drogas, liberdade e uma postura anti-classe média. (SHUKER, 1999, p. 79-80).

Já no Brasil vivia-se uma realidade bem diferente da dos Estados Unidos.

A diferença entre o que foi o Underground americano e a precária CONTRACULTURA brasileira está nos diferentes estágios de organização, avanço social, tecnológico, político e cultural dos dois países. Os EUA estavam vivendo um estágio de sociedade capitalista altamente desenvolvida e industrializada, um apogeu produtivo-consumista e, diante de suas diversas contradições, grande parte da juventude se rebelou, propondo diversos tipos de contestação. Surgiram, a partir disso, minorias politizadas, com uma continuidade de trabalho, fossem elas formadas por negros, homossexuais, pacifistas, místicos ou facções de esquerda. Importa reter disso tudo, sem aprofundar, que se formou uma nova consciência política, no mais amplo sentido dessa palavra, como questionamento aos valores básicos daquela sociedade capitalista e suas contradições: a exploração, o trabalho alienado, as guerras imperialistas, a moral repressiva, o recalçamento do prazer, as conseqüências destrutivas do desenvolvimento tecnológico-industrial, que devastava a natureza, poluía os centros urbanos, resultava num estilo de vida consumista e padronizado, paranóico e neurotizante e, além do mais, excluía vários grupos sociais deste “progresso”. A diferença está em que o Brasil não estava num tal grau de desenvolvimento, nem estava experimentando as mesmas contradições que os EUA, mas sim integrado através de um processo violento, ao sistema capitalista internacional, sem levar em conta suas contradições e desigualdades sociais básicas, acentuando-se assim sua tradicional dependência em todos os níveis. (BUENO, 1978, p. 36).

Em termos sociológicos, essa abissal diferença dos países fez com que o fluxo de informações sobre a contracultura aqui no Brasil tivesse a seguinte interpretação:

[...] no Brasil dos anos 60 havia uma carência de informações a respeito do underground; não havia muita visibilidade na grade imprensa, e as informações circulavam geralmente através “do ouvido”, dos discos, de conversas informais, de produções independentes (de cunho efêmero e sem grande circulação) e também dos “gurus de plantão”. Estas informações, advindas do movimento *hippie* dos Estados Unidos, chegaram em terras brasileiras, adquirindo cores locais, “mal vistas” e incompreendidas por grande parte da população brasileira. A contracultura era tida como algo exótico, um “enlatado americano”, uma moda burguesa considerada um verdadeiro perigo para a sociedade, devido às suas idéias desagregadoras [...]. (BARROS, 2003, p. 35).

No quesito musical, o *rock* era o gênero que fazia parte desse contexto contracultural. Porém sua aceitação, tanto em termos mercadológicos quanto em termos midiáticos e também no que diz respeito a público, nunca chegou a se transformar em *boom* musical, muito pelo

contrário. O *rock*, como representante da música nesse movimento¹³⁸, viveria, como outras manifestações da contracultura – cinema, teatro, literatura, poesia, contos –, um processo de divulgação muito restrito. Conforme Bueno (1978, p. 37), isso se devia à forma de como eram produzidos tais produtos culturais:

Diante do papel da cultura, as diversas propostas contraculturais foram uma tentativa de ser a margem da margem, sem dúvida precariamente, e, além do mais, assumindo um discurso ambíguo. Mesmo que esse rótulo não tivesse sido reivindicado, pode-se dizer que contracultura, no seu sentido mais amplo, extensível a toda uma geração, foi tudo que uma geração, emergente e marginalizada, tentou no sentido de produzir e difundir informações: improvisando shows, espetáculos teatrais, produzindo filmes em super-8mm, abrindo espaço através de publicações independentes (as edições de autor, muitas vezes quase que simples folhetos), fossem elas de poesia, contos, textos ou quadrinhos, que raramente chegavam às livrarias, porque não tinham esquema comercial de distribuição, e contando, algumas vezes, com o apoio de áreas já estabelecidas da arte e da cultura no Brasil. Já as minorias que produziam e consumiam essa informação eram, como ainda são, predominantemente estudantis, de classe média, que pode assistir shows, espetáculos teatrais, comprar livros e discutir essas informações.

A circulação dessas manifestações restringia-se a círculos muito específicos. No caso específico dos textos impressos, como é o caso de jornais e livros, aqueles que chegaram a uma divulgação enquadrada no meio convencional de distribuição e produção são estes títulos:

A começar pela coluna *Underground*, de Luiz Carlos Maciel, que surgiu praticamente junto com o pioneiro da imprensa independente ou “nanica”, *O Pasquim*, em 1968, e que foi publicada até, mais ou menos, 1972, catalizando [sic] todo o tipo de informação vinculada ao surgimento de uma nova consciência. Depois no período 1969-1974, alguns jornaizinhos: *Presença*, *Flor do Mal*, *O Vapor*, *Verbo Encantado*, *A Pomba*, *Rolling Stone*; a revista *Bondinho*; as revistas mais marcadamente artística [sic], que formam *Navilouca*, *Polem* [sic] e *Código*; finalmente, alguns livros, bem característicos do momento, que foram *Me Segura Que Vou Dar Um Troço*, de Waly Sailormoon; *Últimos Dias de Paupéria*, de Torquato Neto; *Fragmentos de Sabonete*, de Jorge Mautner; *Urubu-Rei* e *Os Morcegos Estão Comendo os Mamãos* [sic] *Maduros*, de Gramiro de Matos. No limite deste período, o surgimento do jornaizinho *Ex*, marcando a transição para um outro momento, posterior a 1974, no qual a Utopia já estava superada. (BUENO, 1978, p. 39).

Apenas por esclarecimento, quando se menciona a questão da contracultura no Brasil, o período citado por Bueno (1969 a 1974) é frequentemente considerado como o mais conturbado, por agregar basicamente duas frentes de forte questionamento ao sistema vigente naquela época:

¹³⁸ “Musicalmente, a contracultura identificou-se como os gêneros do rock progressivo e do rock psicodélico. A referência dos hippies pelo rock psicodélico era coerente com os outros valores da subcultura, particularmente o desejo de ‘voltar ao passado’ e o uso de drogas.” (SHUKER, 1999, p. 80)

No período de 1969 a 1974, apenas a luta armada – além da contracultura – procurava combater a sociedade vigente. Mas, ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao aparato repressivo do Estado, a contracultura dirigia-se para o que, de acordo com a sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social. O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática social aparecia nas suas principais características: a ênfase na subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas. (COELHO, 2006, p. 41).

Já para Edélcio Mostaço, o período em questão:

[...] pode ser considerado a fase heróica da contracultura no Brasil, período onde assumiu uma decidida feição e configuração estético-política, e um rol de realizações, muitas das quais epifenomênicas que tornam difícil a realização de um balanço genérico. [...] Não distinguindo mais limites, da arquitetura às artes plásticas, das artes gráficas à poesia, não houve segmento que tivesse ficado intocado pelo movimento ou por uma outra variante que dele se formou, constituído uma interação muito densa e inextricável de caminhos – e descaminhos. (MOSTAÇO, 1982, p. 138).

Rolling Stone visava atingir especificamente a um tipo de público capaz de se enquadrar na denominada “contracultura”. A crítica musical da revista se dirigia para um público capaz de adotar a postura do apreciador de *rock* brasileiro daquela época.

Isso fica muito claro nas críticas de Ezequiel Neves, em que pese a sua nítida postura de elogiar grupos voltados para o “underground”, e também no cultivo de certo hedonismo caracterizador do público para qual o era dirigida a publicação idealmente. Neste ponto, podemos associar com a idéia de Frith (2002, p.245) ao lembrar que críticos musicais com este perfil são celebrados por adotarem este estilo descompromissado para a realidade objetiva do público a quem se dirige, dando como exemplo, às vezes seguido pelos jornalistas brasileiros, do crítico americano Lester Bangs.¹³⁹

Pela sua natureza, o rock é relacionado como se fosse uma constante fonte de convulsão, voltando-se para contra o sistema vigente. Em tese, ambos os críticos serviam como atrativos em termos de vendagens, por suas personalidades excêntricas.

¹³⁹ Jornalista e crítico musical americano, “apaixonado pela música, acreditava poder escrever textos tão poderosos e marcantes, quanto as canções que ouvia. Da escrita e conduta suicida, não se importava em ser o personagem principal de suas reportagens, tornado-se um de seus ícones do jornalismo gonzo. Roqueiros o alçavam ao mesmo patamar da importância dos músicos. Escreveu para diversos jornais e revistas, como a *Rolling Stone*, *Creem*, *New Musical Express* e *Village Voice*. Impiedoso, abalou o estabelecido com suas resenhas ferinas. Como um autêntico rock star, abusou das drogas, do álcool e do sexo fácil. Em abril de 82, desiludido com o jornalismo roqueiro, decide se tornar um escritor ‘sério’. Abandona as drogas e dedica-se ao seu trabalho. No dia 30 daquele mês é encontrado morto em seu apartamento em Nova York, vítima de uma overdose acidental de medicamentos.” (PETILLO, 2002, n. 1. p.25)



Revista Pop. São Paulo, Editora Abril. Número 2. Dezembro 1972

4 REVISTA POP (1972-1979)

Se com *Rolling Stone* a questão contracultural se fez presente até na forma que as edições foram geridas¹⁴⁰, com a revista *Pop* aconteceu o contrário. Quando foi lançada, em novembro de 1972, veio tomar o lugar das duas principais publicações destinadas ao público jovem: a revista *Bondinho* já não existia mais¹⁴¹ e o jornal *Rolling Stone* começava a se encaminhar para a sua extinção.

Ao contrário das já citadas, *Pop* era uma publicação da Editora Abril, um dos principais grupos brasileiros de comunicação. Portanto o diferencial em relação a *Rolling Stone* era financeiro. Enquanto *Pop* tinha a favor de si um confortável aporte monetário, o jornal naufragava nos devaneios de seus donos. Contudo isso não resultou em vida longa para a publicação:

A revista, pelo que indica a declaração da editora, vendia pelo menos 100 mil exemplares mensais, uma tiragem bastante expressiva para a época. Mas teve vida curta em relação às demais publicações da Abril [...]. Apesar de breve, Pop foi importante por ser a percussora de todo o gênero de publicações para jovens que apareceram depois, como se tivesse sido dividida em várias partes. [...] Trazia um pouco de comportamento, moda, lazer, artes, esportes, roteiros de viagem e surfe. Porém, o principal elemento de ligação com seu público era a música pop. (MIRA, 2003, p. 155).

Em *Pop*, interessa sobretudo o conteúdo do suplemento *Hit Pop*, do qual se falará adiante. Porém é oportuno ressaltar que essa revista focava especificamente no público jovem com certo poder aquisitivo, ou melhor, era direcionada ao jovem brasileiro dos grandes e médios centros e das classes média e alta. Um exemplo disso é o texto presente no anúncio de lançamento da revista:

Pop nº 1. Só para nós. Tem o Chico Buarque em pôster. Bem dramático sem pose. Informações do nosso território – os discos, os filmes, o teatro, os livros. Som. Tudo sobre cassete. Som barato e divino. Moto paca. Bancos de motos. A favor e sem preconceito. Grupos de música da mais alta temperatura. Uma tremenda viagem à Bahia. Sem grana, com carona, como se virar em hotel e sem ter tios em Salvador. Capoeira. O estilo da gente dar uma rasteira antes que o concorrente a faça. B.J. Thomas. Sua música. A vida. As fotos, A moda que você próprio inventa. Vale tudo. Viva a mistura. Profissões para você escolher. Muitas em que você nunca tinha pensado. Horóscopo jovem. Onda astral.¹⁴²

¹⁴⁰ Editora Camelopard, que com aporte financeiro precário, editou *Rolling Stone* de forma deficitária.

¹⁴¹ Conforme nota 23 desta pesquisa.

¹⁴² Conforme anúncio publicado na revista *Veja*, n. 219, 15 de novembro de 1972, p. 114-15. O editorial publicado no primeiro número da revista não difere muito do que foi publicado nesse anúncio: “Este é o primeiro

Por outro lado, o fator de crescimento econômico, a partir de 1968, provocou uma mudança no setor fonográfico brasileiro e, por conseguinte, em outros setores da nossa economia:

O período foi marcado por um crescimento setorial, pela ordem dos ramos da construção civil (que ganhou créditos do BNH), da indústria automobilística e mais tarde todos os produtores dos chamados “bens de consumo duráveis” como eletrodomésticos, aparelhos eletrônicos, TVs, etc. No ufanismo da propaganda militar, saudava-se o momento como o “milagre brasileiro”. A produção de bens de consumo duráveis cresceu duas a três vezes mais que a de bens não duráveis, no período 1968-71. A indústria de material elétrico (na qual se incluem rádios, toca-discos e toca-fitas) cresce 13,9% no período, menos que a de material de transporte (na qual se incluem os automóveis, com 19,1%), mas mais que o ramo têxtil (7,7%), alimentos (7,5%) ou vestuário e calçados (6,8%). Estes dados indicam inicialmente um modelo econômico que privilegia as camadas de maior poder aquisitivo como aliás foi comprovado pelo censo de 1970, que apontou ter aumentado a concentração de renda em relação a 1960. Os números também explicam o desempenho da indústria fonográfica: a explosão do mercado de discos a partir de 1970 se dá em seguida ao crescimento do número de toca-discos e toca-fitas no país. [...] Na verdade, a ampliação do consumo da sociedade alcançou camadas bem mais amplas do que gostaria-se de acreditar inicialmente, e uma pesquisa cuidadosa considerou que em 1970, 60% de todas as famílias brasileiras faziam parte do mercado de bens de consumo “modernos” – ou seja, tinham pelo um dos seguintes bens: rádio, geladeira, TV, carro – negando a hipótese de que o crescimento econômico tivesse excluído totalmente os estratos inferiores. (PAIANO, 1994, p. 195).

Se a respeito dos bens de consumo ocorreu tal euforia, o mesmo atingiu a produção cultural daquele momento, conforme atesta Heloisa Buarque de Hollanda:

A modernização, levada em ritmo de “Brasil grande”, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres, em “fascículos semanais”, das editoras Bloch, Abril, etc. A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para “um país que vai pra frente”. As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado como os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde em muito sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar os setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. (HOLLANDA, 1992, p. 91).

Na música, essa modernização, no que diz respeito ao consumo, também ocorreu:

número da primeira revista da nossa idade. Feita especialmente para você jovem de quinze a vinte e poucos anos de idade. Com coisas do seu interesse que, além de informar e divertir, também sejam úteis. Indicações para você comprar as últimas novidades em discos, livros, aparelhos de som e fotografia, máquinas e motocas, roupas incrementadíssimas. Orientação na escolha de uma profissão, reportagens sobre assuntos da atualidade. E muita música, claro. Veja a revista. Depois, escreva para a gente. Nós queremos saber o que você achou.” (EDITORIAL, 1972, n. 1, p. 12)

Os anos iniciais da década de 1970 foram marcados por um crescente aumento da produção e do consumo de discos no Brasil. Em 1972, informava-se que o mercado crescera 7% em 1970, 19% em 1971 e 26% somente no primeiro semestre do ano em curso. Ao mesmo tempo, o diretor da Philips-Phonogram, Sr. João Carlos Müller Chaves, informava que o aumento nos percentuais de crescimento do mercado era um fenômeno recente, uma vez que tradicionalmente, o crescimento das vendas do setor fonográfico fora inferior ao próprio aumento vegetativo da população. No ano seguinte a própria APBD confirmaria tais informações, divulgando dados segundo os quais houvera um crescimento de 400% nas vendas do setor entre 1965 e 1972, sendo que desde 1970 as taxas tinham sido de fato progressivas, superando-se o recorde de 18,5% de 1971, logo em 1972, quando o mercado chegou a crescer 34,5%. (MORELLI, 2009, p. 86).

Ainda refletindo sobre as taxas de crescimento, o público jovem não estava incluindo nesses percentuais, ao que contrário do que se supunha:

Em 1971, o também diretor da Philips-Phonogram, Sr. André Midani, divulgava dados segundo os quais o grande comprador de discos no Brasil, naquela época, teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria em nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa entre os 13 e os 25 anos. Segundo ele, isso se devia ao fato de que o poder aquisitivo do jovem brasileiro era então muito baixo, o que se refletia, inclusive no predomínio da chamada música jovem somente entre os compactos simples mais vendidos. Ao mesmo tempo, Midani informava que os discos de música estrangeira eram consumidos em sua quase totalidade pelos jovens, enquanto os discos de música brasileira eram adquiridos em sua maioria por consumidores que tinham mais de 25 anos. Segundo ele, o interesse dos jovens brasileiros por discos, que era também um fenômeno ainda muito recente, fora despertado justamente pela Bossa Nova [...]. (MORELLI, 2009, p. 87).

A inclusão do jovem foi gradativa como integrante do mercado consumidor que vai ao encontro do *rock*. Quanto à abrangência de assuntos, convém ressaltar que a revista *Pop* não se fixou somente na música, englobando um contexto muito mais amplo do que o mercado fonográfico:

Pode-se perceber, por aí, que a revista *Pop*, em sua intenção de abordar a cultura *pop* como um todo, acabou propondo englobar, em uma única revista “todos” os temas pretensamente de interesse do público jovem. Assim, apesar de se tratar, antes de mais nada, de uma revista de música, nela constam também textos sobre moda, esportes, comportamento e outros assuntos. Em outras palavras, trata-se de uma publicação *segmentada* a um público-alvo específico, não chegando a apresentar uma tematização característica de revistas atuais como a *Frente* (sobre música) e a *100% Skating* (relativa à prática de skate). (BORGES, 2003, p. 39).

O advento econômico daquela época, também conhecido como milagre brasileiro, aliou-se a outro fator: a ascensão da cultura *pop* no contexto mundial, a partir dos Estados Unidos. Eric Hobsbawm, em sua obra *Era dos extremos*, coloca esse assunto da seguinte forma:

O blue jeans e o rock se tornaram marcas da juventude “moderna”, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo o país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, com na URSS a partir da década de 1960. Letras de rock em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos de cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais. (HOBSBAWM, 1997, p. 320).

O binômio *rock* e *contracultura* sustenta-se ao longo dessa fase. Com suas contradições, marca a estética do *rock* brasileiro do período, assim como a crítica musical exercida na publicação que será analisada no próximo item.

4.1 Trajetória do veículo

Uma das características que chamaram a atenção foi a figura do editor ao longo da existência da revista. Ao contrário de *Rolling Stone*, que tinham nesse cargo jornalistas ligados ao *rock* e à contracultura, como Luiz Carlos Maciel e Sérgio de Souza, a *Pop* era constituída desta forma:

O corpo editorial da revista, em seu início, era encabeçado pelos nomes de Thomaz Souto Corrêa (diretor) e Gilberto Di Pierro (redator-chefe). A partir de sua terceira edição, o primeiro passou a ser um dos “Diretores do Grupo”, encarregando-se da parte “editorial”, juntamente com Flávio da Silva Prado, que assumiu a parte “comercial”, enquanto o segundo passou a ser efetivamente o diretor da revista. Essa formação prosseguiu incólume até fevereiro de 1975, edição 28. (BORGES, 2003, p. 42).

Pela nominata e pelo organograma apresentado, é um claro indício de que o projeto editorial da revista não privilegiava uma linha formalmente contracultural. Muito pelo contrário, como mostram os perfis profissionais de Thomaz Souto Corrêa e Gilberto di Pierro¹⁴³.

¹⁴³ Thomaz Souto Corrêa “foi vice-presidente e diretor editorial do Grupo Abril. Sua história se mescla com a história da Abril, onde começou, em 1963, como redator-chefe da revista *Claudia* e ocupou, ao longo do tempo, os cargos de diretor de redação e diretor do grupo de revistas femininas. Em 1979, nomeado por Victor Civita, foi o primeiro executivo a ter o título de vice-presidente. Foi ainda presidente da Associação Nacional de Editores de Revistas (ANER) e o primeiro latino-americano eleito para o conselho executivo da Federação Internacional de Imprensa Periódica (FIPP), que reúne associações de revistas e empresas editoriais do mundo inteiro. Em 2003, Thomaz Souto Corrêa afastou-se das funções executivas da Abril, passou a integrar o Conselho de Administração e a prestar consultoria na área editorial da empresa”. Já Gilberto Di Pierro, conhecido como *Giba Um* é um conhecido jornalista paulista, colunista social. Foi como “fofoqueiro de plantão que Giba Um ganhou fama. Considerado o pai do gênero no Brasil, o jornalista passou a revelar a intimidade de políticos, socialites, esportistas e celebridades, no final dos anos 60. A fofoca, então, revolucionou o conceito do colunismo social brasileiro, que até então retratava com muita formalidade as festas da alta sociedade carioca e paulistana”. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/iq041120032.htm>> e <http://www.terra.com.br/istoegente/114/reportagem/giba_um.htm>. Acesso em: 11 nov. 2008

Na edição número 28, de março de 1975, essa formação tem mudanças:

[...] com os mesmos Thomaz Souto Corrêa e Flávio da Silva Prado assumindo respectivamente os postos de “Diretor do Grupo Feminino” e “Diretor Editorial” e com Leonel Kaz na condição de “Diretor de Redação” em substituição a Gilberto de Piero. (BORGES, 2003, p. 43).

Mais adiante, em fins de 1976, nova mudança ocorre no comando da revista. Marilda Varejão passa a comandar a redação no lugar de Kaz, e Celso Kinjô aparece como *editor executivo*. Uma das consequências dessa mudança é no aspecto gráfico, em relação ao qual, na edição de janeiro de 1977,

se deu uma reformulação no visual da revista, que – embora não deixando de lado os assuntos que remetiam a um contexto marcado por referenciais estéticos de um psicodelismo então (em fins dos anos 70) já distante. (BORGES, 2003, p. 44).

Em seguida, aconteceu a penúltima mudança no comando da revista. Ocorreu em junho de 1977 e se deu com a saída de Marilda Varejão. No seu lugar entrou Octavio Chaves de Souza, que passou a ser *coordenador de redação*, e Thomaz Souto Corrêa assume a *Direção de Publicações Femininas*. Esse cargo, por sinal, é indicativo de que algo mais radical estava a caminho, e que acontece em março de 1978. É quando a revista passa a ser dividida em duas. Em uma parte, continua a revista *Pop* normal, e na outra, virando-a, havia outra revista, denominada *Garota Pop*, dedicada ao público feminino e pré-adolescente. A partir disso, quem assumiu como diretor de redação foi Carlos Alberto Fernandes, e Valdir Zwestch, como redator-chefe, até encerrar as atividades, em agosto de 1979.

Em suma, por se tratar de uma publicação com sete anos de existência, a questão da mudança editorial refletiu-se também no quesito gráfico, do qual a criação do jornal *Hit Pop* foi o fator mais importante. Tratava-se de uma espécie de jornal encartado na publicação:

[...] de início uma única página que indicava os discos mais vendidos do mês (isso na edição 11 da revista, de setembro de 1973) e, depois (já a partir da edição seguinte) um jornal tablóide e autônomo da revista em que constavam não só o *Hit Pop* original, mas também todas as seções dedicadas à música, como *Discos* e *Bolsa Pop*. (BORGES, 2003, p. 42).

Em suma, a trajetória da revista e do encarte citado teve esta cronologia, nos sete anos de existência da publicação:

[...] pode-se, por aproximação, vislumbrar algumas “fases” – ainda que talvez excessivamente orientadas pelo ponto de referência do *Hit Pop* – por que passou a

publicação. A primeira delas corresponde às 10 primeiras edições da revista, lançadas entre novembro de 1972 a agosto de 1973, período que poderia denominar-se “pré *Hit-Pop*”. A fase seguinte abarca as edições lançadas entre setembro de 1973 (11) e fevereiro de 1975 (28), em que aparecem o *Hit-Pop*, em formato tablóide e a maior parte das *Fichas Pop* [...]. A terceira fase, já com outros editores, se refere ao período que vai da edição 30 à 40, entre março de 1975 e fevereiro de 1976, com o surgimento de um *Hit-Pop* integrado ao corpo da revista [...]. Outra fase diz respeito ao período entre março de 1976 e dezembro do mesmo ano (ou seja, entre os números 41 e 50 da revista) época em que a publicação retornou ao formato do *Hit-Pop*, modificou o visual do índice e trocou de direção. Uma quinta fase teve início em janeiro de 1977, na edição 51, em que o referencial estético do psicodelismo – apenas em termos não-verbais – passou a se fazer marcante na revista e se estendeu até o número 56, de junho do mesmo ano. A fase seis começou com a última mudança editorial da revista, em julho de 1977, na edição 57 (com o *Hit-Pop* dividindo espaço com o *Jornal das Coisas*) e terminou na edição 64, de fevereiro de 1978. A fase subsequente teve início justamente com o surgimento de *Garota Pop*, na edição e no mês seguintes (65, março de 1978) e foi até a edição 74, de dezembro do mesmo ano. Por fim, a oitava e última fase corresponde às edições lançadas em 1979 (75 a 82, entre os meses de janeiro e agosto) em que o *Hit-Pop* voltou a aparecer sozinho e a fazer parte do corpo da revista. (BORGES, 2003, p. 46).

Como foi mencionado, uma das características da revista ao longo de sua existência foi exercer um jornalismo musical calcado basicamente no entretenimento. Em comparação com a publicação já analisada (*Rolling Stone*), a questão do jornalismo musical é radicalmente diferente.

Em que pese todo o amadorismo e a precariedade com os quais a revista era produzida, havia uma tentativa mínima de realizar matérias com qualidade informativa e relativamente extensas, muitas delas traduzidas diretamente da matriz americana¹⁴⁴.

Em linhas gerais, a característica principal de *Pop*, era de um jornalismo de amenidades, com pouca informação por um lado, mas que se contrapunha a fotografias ampliadas, no estilo da extinta revista *Manchete*, que, por sua vez, copiou o estilo da revista francesa *Paris Match*.

Se a *Pop* teve editores que tinham muito pouco ou quase nada de ligação com a música e também com a cultura jovem daquela época, isso não se estendeu aos jornalistas que escreviam e analisavam os assuntos de música. Entre os nomes conhecidos, aparecem Tárík de Souza, Newton Duarte (*Big Boy*), Júlio Hungria, Ana Maria Bahiana, José Emilio Rondeau e Ezequiel Neves¹⁴⁵. E também havia os jornalistas titulares como Waldir Zwestch, Oscar Pitta, Wladimir Tavares de Lima, Carlos Alberto Caraméz e Okky de Souza.

¹⁴⁴ Conforme o que foi relatado no capítulo anterior.

¹⁴⁵ Alguns desses, como Ezequiel Neves, integrariam posteriormente a revista *Pop*.



DISCOS

Dezembro é outro mês de intensa atividade para as gravadoras de discos. Suas vendas, cerca de um quinto do resto do ano, justificam operações quase bélicas de segredo industrial. E não é surpreendente que o nível dos lançamentos alcance algumas das maiores alturas do ano.

CATCH BULL AT FOUR

Lp da A & M, dos EUA, editado no Brasil pela CBD-Phonogram. Solista: Cat Stevens.



Steve Georgiou, o "Cat" Stevens, pertence à safra de cantores jovens do início da década de 70. Desta forma, assegura boa parte da crítica americana, está entre os propagadores do estilo "bitter-sweet rock", uma reaparição doce e amarga da antiga balada, muitas vezes influenciada pelo "country & western" dos EUA. Descendente de gregos, "Cat" se ajusta, no entanto, com alguma dificuldade a esta classificação

Neste Lp, principalmente, parecem exacerbadas suas origens européias, o que o leva para uma faixa espanholada ("O Caritas", com versos em latim) e a improvisos influenciados até pela música árabe, ou pelos conjuntos de rock mais pesado ("Angelsea") "Cat" contrariando hábitos cultivados em Lps anteriores (em alguns pontos repetitivos) abre seu som para desinibidos improvisos ("Sitting"), ainda que eles tenham cortes bruscos para uma volta ao comando das (dez) faixas de sua voz rouca e estranha, que valeu por antecipação, a este lançamento, um milhão de compradores nos EUA.

PREGNANT

Lp Verve, com o grupo americano Mothers of Invention, editado no Brasil pela CBD-Phonogram.



Atuando no universo do rock, além de músico, como uma espécie de comentarista do ambiente, Frank Zappa e seu conjunto Mothers of Invention surgiram em 1966, numa aparição explosiva. Adiantavam-se mesmo aos Beatles, cujo Sergeant Pepper's, sintomático de mudanças no conjunto e na música jovem, só sairia no ano seguinte. Caricaturistas da sociedade, satíricos impiedosos, os Mothers também anunciavam, a partir de seu próprio nome e das roupas de mulher que usavam, a tendência andrógina das gerações seguintes do rock. "Pregnant" (que traz na capa, seguindo a sugestão do título, um desenho de Frank Zappa, grávido, tricotando um sapatinho) é mais uma dessas coleções de ironias. Sob as letras (inexplicavelmente ausentes da edição brasileira) agita-se um rock-and-roll nem

sempre febril, às vezes propositalmente sonolento, imitando os Platters ("Son of Suzy Creamcheese") ou lembrando os extintos Beatles ("Motherly love") Ainda assim, o disco está repleto de pequenos achados sonoros, preciosos corinhos retrospectivos, como um caleidoscópio cuidadosamente montado pelo artesão Frank Zappa, também autor de todas as músicas e proprietário da Frank Zappa Inc., sua própria editora.

Aos que já esqueceram, ele foi também um dos primeiros ídolos jovens a fundar uma etiqueta ("Bizarro") e gravar um Lp de faixas contínuas, como uma peça erudita ou de jazz.

ACABOU CHORARE

Lp da Sigla, com o conjunto Novos Baianos, acompanhados pelos instrumentistas de A Cor do Som.



Novos Baianos: a volta após um ano.

CLOSE TO THE EDGE

Lp da Atlantic americana, com o grupo inglês Yes, editado no Brasil pela Continental.

Tudo parece muito estranho nos Lps do Yes: solos cortantes, às vezes primitivos, de guitarra, terminam em notas aveludadas de Keyboards, além da possibilidade de aparecerem atmosferas ainda menos esperadas. No caso deste Lp, abre e encerra um dos lados um pacífico trinado de pássaros que, no entanto, serve apenas para construir o ritmo explosivo que domina os microfones a seguir. Lançados em 69, num Lp nada desprezioso onde já se anunciavam suas conquistas futuras de um lugar ao som entre os grupos de rock mais pesado da música jovem. Apenas este rock é freqüentemente interrompido por faiscantes detalhes como os ruidosos desempenhos do guitarrista Steve Howe e as aveludadas respostas do erudito Rick Wakeman, no órgão

Tarik de Souza

4.2 A crítica musical

Apesar do número expressivo de jornalistas e críticos qualificados, o jornalismo musical da revista era limitado:

Além da abrangência, pode-se dizer, ainda, sobre a revista *Pop*, que a publicação mensal da *Editora Abril* comportava em suas páginas poucos textos noticiosos, de caráter mais “intensivo”, específico, de maior pontualidade informacional – a maioria absoluta sobre música – e várias matérias de caráter mais “extensivo”, reportagens sobre generalidades envolvendo temas e assuntos diversos – inclusive música. (BORGES, 2003, p.39)

Essa constatação de Luis Fernando Borges, a respeito do jornalismo musical da revista *Pop*, estendia-se também para as críticas musicais. Percebe-se que as críticas, em âmbito geral, não foram valorizadas como material jornalístico, em detrimento das reportagens de *Pop*, que são mencionadas por esse autor.

Assim, claramente era um reflexo de uma espécie de jornalismo daqueles tempos do chamado *vazio cultural*, expressão cunhada por Zuenir Ventura e que deu título a uma reportagem publicada na extinta revista *Visão*, em julho de 1971:

Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso “vazio cultural” vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. Enquanto o nosso produto interno bruto atinge recordes de consumo, o nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente. Junto com os sintomas, vários fatores eram apontados como causa dessa recessão criadora ou “fossa cultural”, mas dois disputavam as preferências gerais: o Ato Institucional nº 5 e a censura. Ao contrário dos primeiros anos da década passada, a de agora não apresentava em nenhum dos diversos setores de nossa cultura nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizava o início dos anos 1960. (VENTURA, 2000, p. 40).

Esse processo acaba estendendo-se para a juventude daquela época:

Nos grandes centros – Rio e São Paulo principalmente, mas Porto Alegre, Recife, Salvador e Curitiba também – o vazio de idéias, de movimentação e de debate provocado por esta ausência, pelo clima repressivo reinante, pelo esvaziamento da fórmula dos festivais conduz a 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, incisiva, criativa e, com propostas de modo de vida, da visão de mundo. Ouvir rock, informar-se sobre as idéias e atitudes de seus músicos e tentar colocar e ser com 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 vestida, as possibilidades de ruptura e restauração que ela anunciava. (BAHIANA, 2005, p. 54).

No caso de *Pop*, o conteúdo editorial dirigia-se para um tipo público jovem, que buscava informar-se sobre as ideias dos seus ídolos musicais, principalmente os grupos e artistas estrangeiros. Para facilitar essa comunicação com seu público, a revista apostava no seguinte processo:

Em seu esforço de se apropriar de uma parcela significativa do cenário dos anos 60/70 e de transpor o mesmo para suas páginas, a revista *Pop* se insere no processo inicial de formulação, pela mídia brasileira, de uma linguagem pretensamente identificada com o público jovem – via processamento e estilização da realidade cultural/social de onde a publicação emergiu, em um processo (de duplo movimento) da captação e subsequente transformação de elementos pinçados do cotidiano. O que envolveu, por sua vez, (re) trabalhar a coloquialidade de uma fala em geral associada a tal faixa de público. (BORGES, 2003, p. 39).

Dessa forma, a simplificação da linguagem aliada ao processo de *vazio cultural* tornou a questão do exercício da crítica algo secundário. Mesmo assim, nos sete anos de existência, em algumas fases da publicação, percebe-se um incremento, uma busca em qualificar tanto o jornalismo musical quanto a crítica musical. Todo esse material foi veiculado no jornal *Hit Pop*, que era onde se concentrava totalmente a seção, digamos, mais séria da revista¹⁴⁶.

Até então, tudo que dizia respeito à crítica – referente aos LPs e também aos shows – fazia parte da revista *Pop*. E, ao contrário de que se pudesse supor, não se concentravam somente no universo *pop* e *rock*. Por exemplo, no primeiro número, são publicadas as críticas dos seguintes artistas: *T. Rex*, com o LP *Slider*; Maria Bethânia, com o LP *Drama*; Egberto Gismonti, com o LP *Água e Vinho*; e, por fim, Dorival Caymmi, com o LP *Caymmi*.

Na crítica de *shows*, é analisado o de Hermeto Pascoal, em um teatro no Rio de Janeiro. O outro assunto não se trata de uma crítica, mas do anúncio da turnê de Caetano Veloso.

Especificamente sobre o *rock* brasileiro, a primeira notícia referente a esse tópico foi publicada somente no número seguinte: intitulada *Rock em São Paulo*, faz menção ao que já apontara o crítico musical Ezequiel Neves no jornal *Rolling Stone*: os shows coletivos de grupos de *rock* naquela cidade.

De uns meses para cá, São Paulo começou a ser o centro de uma corrente musical que agora acompanha a segunda geração do rock. Apesar de alguns grilos (falta de organização, de lugar, e o dinheiro, que, quando pinta, nunca é muito), o rock está aí, cada vez mais forte, quente, vibrante, vivo, deixando a moçada agitada e tranqüilamente na sua. [...] A coisa toda começou a tomar pé há menos de um ano no Teatro Oficina, que se transformou no templo da música pop com aqueles concertos das segundas-feiras. Mais tarde, o rock andou pintando no TUCA, no Aquarius. [...]

¹⁴⁶ Este expediente seria retomado por outra publicação, a revista *Somtrês*, que criou o *Jornal do Disco* nos moldes semelhantes ao *Hit Pop*.

Agora, a transa toda acontece no Teatro São Pedro, com muito som pesado nas noites de segundas-feiras. [...] Lá você pode curtir os Mutantes; o Terço; Alpha Centuari, Porão 99, Bolha, Made in Brazil e outros tantos. (ROCK em São Paulo, 1972, n. 2, p. 21).

Vale o destaque dessa nota, embora não fosse uma crítica e, sim, uma pequena notícia sobre os grupos de *rock* que buscavam espaços para apresentações na cidade de São Paulo. Curiosamente, esse mesmo expediente seria retomado no número 7, só que dessa vez enfocando somente três grupos que estavam em atividade, fazendo shows no Auditório do MASP: os obscuros *Alpha Centauri*, *Grupo Capote* e *Secos & Molhados*, este ainda preparando o LP que poucos meses depois se transformaria em um dos maiores fenômenos musicais brasileiros do século passado. Curiosa é a interpretação dada para a estética musical do trio:

Com mais um ano de carreira, o grupo já conseguiu deixar sua marca e agora termina a gravação do primeiro LP que em junho deverá estar pintando, mostrando um trabalho totalmente novo dentro do rock brasileiro: a musicalização de versos e poemas da literatura brasileira com uma interpretação cheia de força e violência. (LIMA, 1973, n. 7, p. 18).

Mas a primeira crítica de show e com qualidade jornalística de fato apareceu somente na edição número 6, de abril de 1973, assinada por Wladimir Tavares de Lima. Falava sobre a temporada de shows que *Os Mutantes* realizaram no Teatro Teresa Raquel, Rio de Janeiro:

[...] Além das tradicionais guitarras, baterias [sic], baixo e piano, o grupo acrescentou ao som a tabla e a cítara, instrumentos indianos mais celo elétrico e um melotron, formando um equipamento da pesada. São 2.600 watts de potência jogados ao público através de dez amplificadores transistorizados, uma verdadeira loucura de som. [...] Partindo de uma total suavidade tirando na introdução um som muito parecido aos prelúdios de Bach ou as sonatinas de Mozart, Arnaldo [sic] distorce a sua Fender e num segundo vira uma fera, atacando rocks dos mais alucinantes fazendo solos dos mais incríveis com uma guitarra que às vezes, parece que fala com o público. Sérgio [sic] dá banho no melotron e no piano, às vezes tocando os dois ao mesmo tempo, além do celo elétrico e da viola. Dinho, além da bateria, está tocando tabla incrivelmente bem, e Liminha no baixo, faz toda a cozinha do som com o maior talento e bom gosto. (LIMA, 1972, n. 6, p. 17).

Trata-se de um dos raros textos escritos sobre a performance¹⁴⁷ de grupos de *rock* brasileiros que foram publicados ao longo dos sete anos em que a revista foi editada. A observação negativa, nesse caso, diz respeito à troca dos nomes de dois dos componentes¹⁴⁸.

¹⁴⁷ “1. Execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, da música e da dança ao teatro e outras manifestações chamadas performáticas. 2. Manifestações humanas de qualquer natureza a que se imprime característica de evento artístico.” (DOURADO, 2008, p. 249).

¹⁴⁸ Os nomes do guitarrista e do pianista estão trocados.

Examinando atentamente essa fase da publicação, até a implantação do jornal *Hit Pop* não há muito o que destacar no que diz respeito às críticas musicais e também de shows. Entretanto, no número seguinte, é publicada uma extensa reportagem de autoria de Ezequiel Neves. Intitulada *O rock já é bem maior de idade*, conta a história do gênero nos Estados Unidos (onde surgiu) e também no Brasil. Além disso, apresenta um extenso guia de compras com fotos de instrumentos (guitarras, contrabaixos elétricos, baterias, microfones e caixas de som)¹⁴⁹. Mas o interessante nessa reportagem é a declaração de Joel Macedo, que foi um integrante do jornal *RS*, na finalização do texto: “Daqui a pouco o fato de não aparecerem supergrupos estrangeiros por aqui não vai ter a mínima importância. O super som está nascendo aqui mesmo.” (NEVES, 1973, n. 7, p. 33).

A partir da declaração desse jornalista muito ligado à imprensa contracultural no Brasil¹⁵⁰, pode-se ter uma noção que existia naquele momento uma grande expectativa que se consolidasse uma *cultura rock* brasileira através dos vários grupos que surgiam naquele momento e também de LPs que começavam a aparecer no mercado de então. O desenrolar da história mostraria que somente na década de 1980 é que surgiram grupos de *rock* brasileiros com este *status* proferido por Macedo. Mesmo assim, isso ocorreu com fortes ressalvas, já que em termos mercadológicos não havia como competir com *Rolling Stones* e afins.

¹⁴⁹ Apesar de enfocarmos somente a crítica musical, destacamos essa reportagem por uma questão simbólica, já que serve como uma espécie de “guia para formação de futuros roqueiros”. A revista ainda publicaria uma reportagem nos mesmos parâmetros, mas sem o texto jornalístico de Ezequiel Neves, no número 22, de agosto de 1974.

¹⁵⁰ Ele foi um intenso participante deste movimento, conforme relato publicado na revista *Veja*, em março de 1973: “Joel Macedo, cineasta de curta-metragem, autor de um livro onde conta as aventuras de uma geração ‘on the road’, editor de alguns números do jornal ‘Presença’ e companheiro de Maciel no ‘Rolling Stone’, duas tentativas falidas de se implantar no Brasil uma imprensa underground.” (RUBENS, 1973, n. 235, p. 40).



Capa do Jornal *Hit Pop*. Encartado na edição Número 16 da Revista *Pop*.
Fevereiro 1974

4.3 O caderno Hit Pop: 1ª fase

Como já foi descrito anteriormente, *Hit Pop* não surgiu como publicação à parte da revista *Pop* desde quando foi lançada, a partir do número 12, de outubro de 1973. No editorial assinado pelo editor Gilberto Di Piero, foi anunciado desta forma:

Todos os números, junto com a revista, a gente vai publicar um caderno especial com cinco pôsteres, [...] mais um jornal chamado Hit-Pop, cheio de novidades, da música pop, daqui e de fora. [...] No Hit-Pop, tudo sobre música pop: discos, parada de sucesso, shows, entrevistas, mil notícias. (DI PIERO, 1973, n. 11, p. 3).

Desse período até meados de 1975, não foi detectada mais nenhuma crítica que fosse possível de ser relacionada nesta pesquisa. Fica difícil levantar uma hipótese plausível para esse ponto, já que houve um imprevisto ainda quando do levantamento dos exemplares¹⁵¹. Ainda assim, algumas críticas que constam nesta busca merecem ser destacadas¹⁵².

Uma das observações mais pertinentes diz respeito ao fato de as críticas dos shows desaparecerem¹⁵³. Outra consideração trata do espaço muito discreto para a crítica. A diagramação que se tornaria padrão é a de seis LPs em uma única página. Além da reprodução da foto, um pequeno texto sintetiza em poucas linhas as impressões do crítico, que, por sinal, não tem seu nome creditado. A seção recebeu o título de *Em cartaz*.

Uma das críticas que chamaram a atenção é a do LP *Criaturas da noite* (Underground/Copacabana, 1975), do grupo *O Terço*:

Depois de quase dois anos trilhando a trilha do rock brasileiro, a nova formação de O Terço conseguiu o que poucos grupos têm mesmo com discos no mercado: público e prestígio. Este LP, finalmente lançado, além de registrar o bom trabalho que O Terço vem fazendo pelo rock brasileiro, tem outro mérito: foi todo produzido pelos caras do conjunto, numa iniciativa pioneira. Diante da qualidade do trabalho, a gravadora Copacabana vai lançar o LP também nos Estados Unidos, Europa e vários países sul-americanos. Uma tremenda força para o nosso Terço. (CRIATURAS da noite, 1975, n. 34, p. 13).

¹⁵¹ Apesar de o local onde a pesquisa foi efetuada disponibilizar grande parte dos exemplares da revista *Pop*, o mesmo não aconteceu do jornal *Hit Pop*. Por ser um encarte da publicação, não constavam os exemplares dos números 13, 14, 15, 17, 18, 19 e 20, todos correspondentes ao ano de 1974. Posteriormente, quando *Hit Pop* passou a ser integrado ao corpo da revista – entre os números 30 a 40, respectivamente, de março de 1975 a fevereiro de 1976 –, não houve problemas, pois todos estavam disponíveis para consulta. Quando o jornal novamente voltou a ser encartado na revista, o problema repetiu-se: não foi possível consultar as edições 46, 47, 49, 50, 51, 54, 56, 57 e 62. Além disso, o exemplar número 73 da revista *Pop* e, por conseguinte, o exemplar encartado do jornal *Hit Pop* também estavam indisponíveis.

¹⁵² Compreendendo os exemplares do número 27 até o número 41. Ou seja, de janeiro de 1975 até março de 1976, quando *Hit Pop* deixa de ser encartado na revista e volta a ser editado em suplemento.

¹⁵³ Voltariam somente na fase posterior e, mesmo assim, de forma muito discreta.

Outras, como esta sobre o grupo *O Peso*, publicada na edição, são extremamente sintéticas, sem dar nenhuma informação relevante ao leitor:

Disco de estréia do grupo de Luis Carlos Porto (vocaís), Gabriel O'Meara (guitarra), Carlinhos Scart (baixo), Constant (piano) e Carlos Graça (bateria). Como eles mesmo dizem, "não somos poetas, nosso negócio é fazer rock apenas". Por isso, em vez de complicar, o Peso busca inspiração nas fontes puras de Chuck Berry e Elvis Presley. E faz um rock direto, sem floreios. (O PESO, 1975, n. 33, p. 15).

Apesar do pouco espaço, críticas como esta, do LP *Lar de maravilhas* (Som Livre, 1975), conseguem ser criativas e autênticas:

Uma espécie de herdeiro indireto dos antigos Incríveis, este grupo, liderado pelo baterista Netinho, tem um mérito: leva para os confins mais obscuros deste país os acordes do rock. E talvez seja exatamente por isso que o grupo não faz muita questão de discutir clichês consagrados pelo rock de consumo fácil e garantido, imposto pelas rádios. Assim, *Lar de Maravilhas* revela-se um disco equivocado, enfadonho, redundante e repetitivo, com citações de grupos internacionais mais variados e até do tupiniquim O Terço. Em alguns momentos, os teclados garantem um bom balanço. E é só. (LAR de maravilhas, 1975, n. 37, p. 15).

Se a pretensão e a pompa desse grupo provocavam esse tipo de crítica, do outro lado a simplicidade da utilização de instrumentos acústicos e nos arranjos deixava claro que poderia ser vista como algo inovador. É o caso desta opinião a respeito do primeiro disco gravado por *Os Almôndegas* (Continental, 1975):

Sem guitarra elétrica e sem bateria, este grupo gaúcho mostra que a música não depende de aparatos eletrônico-instrumentais nem de rótulos como rock, samba ou que seja. Com humor e boas vocalizações o Almôndegas mexe no folclore do Rio Grande e brinca com temas esquecidos desde o tempo da bossa nova. Tudo na simplicidade, sem grandes pretensões. (OS ALMÔNDEGAS, 1975, n. 32, p. 15).

De forma semelhante, outra crítica evoca a questão da identidade. O LP *Cadernos de viagem*, da dupla Sá e Guarabyra¹⁵⁴ (Continental, 1975) diz respeito da questão:

A dupla que criou o rock rural brasileiro chama os amigos, bota a tropa na estrada e passeia pelo sertão da Bahia. Dos cadernos de viagem, brotam músicas alegres, com cheiro de terra, cristalinas como as águas do rio das Éguas. São elas que sustentam este disco, onde a voz de Marisa Fossa reforça o som da dupla. Nesses tempos, em que nossos rockeiros [sic] insistem em imitar Yes, Deep Purple, e outros afins, este disco prova que há ótimos caminhos aqui mesmo. (CADERNOS de viagem, 1975, n. 30, p. 15).

¹⁵⁴ O trio Sá, Rodrix e Guarabyra se desfez em 1973, dando origem a essa dupla.

Como foi dito, a partir de 1975 começa uma nova etapa na *cultura rock*. As críticas publicadas na revista – tanto do Grupo Almôndegas quanto da dupla Sá e Guarabyra – apontam para tanto. Há, agora, um novo modelo estético musical, calcado no regionalismo. Conforme Ana Maria Bahiana (2005, p. 56):

Serão estas formas sintéticas que, pouco a pouco, atrairão o público antes voltado exclusivamente ao consumo do rock feito no Brasil e formarão uma platéia nova, na segunda metade da década, mais aberta à experimentação, sem preconceitos tanto em relação à guitarra quanto ao uso de frevos, sambas e xaxados (repudiados com veemência pela platéia roqueira dos primeiros anos 70). Por obra, em grande parte, dessa geração de universitários marcados pelo rock [...] é que o dado elétrico, importado, será incluído com naturalidade na música brasileira, tornando comuns formas de marcação rítmica, estruturadas de arranjo e instrumentação inteiramente repudiadas no início da década.

Esse movimento – ou seriam novos rumos? – do *rock* brasileiro fez com que o caminho percorrido até então pelos grupos de *rock*, que adotaram uma postura integral de absorção do modelo estrangeiro, entrasse em xeque:

Radical em sua idolatria pelo modelo importado, fechado num grupo reduzido de consumidores – como atestam as vendagens dos maiores nomes do setor, os Mutantes, que nunca ultrapassaram a casa de 20 mil cópias –, esse “movimento” se manteria vivo por aproximadamente três anos mais, a partir de seu auge, em 1972. De 75 em diante, de modo lento mas decisivo, os grupos começam a se dissolver – por dissensões internas, muito causadas por choque de idéias, de rumos a seguir, autocríticas, por problemas financeiros, também, já que um grupo de rock exige uma aparelhagem caríssimas, importada, e as gravadoras se mostravam insensíveis ao rock feito no Brasil, como produto [...]. (BAHIANA, 2005a, p. 54-55).

Além dos grupos que abriram essa nova vertente musical, artistas como Fagner, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Raul Seixas e Luiz Melodia são considerados um meio-termo entre o *rock* e a MPB. São essas novas formas estéticas que criam uma espécie de público híbrido. Além desses, outros cantores e compositores vindos do Nordeste – como Alceu Valença, Zé Ramalho, Amelinha, Belchior, Ednardo, além do já citado Fagner – compõem um novo momento musical.

Contudo isso também é uma estratégia interessante para as gravadoras multinacionais e interessadas em manter um elenco fundamentado em artistas nacionais, já que o mercado fonográfico não contemplava o mercado jovem daquele momento.

[...] a formação de um grupo de artistas nativos, capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para a própria definição dessas subsidiárias como gravadoras e não meras fabricantes, distribuidoras, divulgadoras ou promotoras de vendas de discos gravados nas matrizes. E a formação de um grupo de artistas nativos, capaz

de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para garantir uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva de seus segmentos jovens. (MORELLI, 2009, p. 89).

De fato, foi a partir da segunda metade dos anos 1970 que essa nova configuração começou a se concretizar. Porém é importante ressaltar que muitos dos artistas citados – assim como os grupos que seguiam o modelo estético do *rock* estrangeiro ou os que absorviam e introduziam elementos musicais brasileiros – pertenciam em grande parte às gravadoras inteiramente brasileiras¹⁵⁵. Somente mais adiante é que parte dos artistas brasileiros rumaria para as gravadoras multinacionais, como Polygram, CBS e Ariola.

Outro ponto que é necessário destacar é que alguns dos músicos referidos adquiriram a fama de *malditos*¹⁵⁶. Tratava-se de um rótulo criado pela imprensa musical daquela época, referindo-se ao fato de terem uma estética musical hermética e também por não conseguirem se manterem nos elencos das suas gravadoras em função da baixa vendagem dos LPs.

Walter Franco era considerado o mais radical desses artistas, muito em razão de sua estética musical, tida como hermética e de difícil assimilação. Contudo a crítica de *Pop* menciona o seguinte sobre o segundo LP, *Revolver* (Continental, 1975):

Um sarro? Tudo bem: você pode achar que é isso. Só isso. Um sarro. Afinal, não é bom esquecer as palavras do próprio Walter Franco: “Apesar de tudo, é muito leve”. E é ele mesmo quem traz o outro lado da verdade: “Apesar de leve, é muito tudo”. E assim, berrando e murmurando entre muito tudo e tudo leve, equilibrando-se com categoria sobre uma difícil e permanente dualidade, Walter Franco consegue ser simples e sofisticado, inquietante e inovador, revolucionário e indispensável. Este é o segundo LP, lançado pela Continental. Uma prova de fôlego e talento de um gênio criador. (REVOLVER, 1976, n. 39, p. 14).

Apesar dessa crítica, Franco rumaria para uma estética mais assimilável. Ele lançaria dois LPs para a gravadora CBS, mas sem o hermetismo que lhe caracterizava.

A partir da edição 42, o jornal *Hit Pop* receberia uma considerável mudança, tanto em termos gráficos quanto em aspectos editoriais, o que será visto a seguir.

4.4 2ª fase: os novos personagens

As novidades do jornal *Hit Pop* foram anunciadas em editorial, assinado por Waldir Zwestch:

¹⁵⁵ A gravadora *Continental* notabilizou-se por lançar muitos desses artistas e grupos, assim como a *Som Livre*.

¹⁵⁶ Os artistas eram Walter Franco, Tom Zé, Jards Macalé e Luiz Melodia.

Nosso *Hit Pop* cresceu. Em novo formato: agora é tablóide. Em tamanho: a partir de agora 20 páginas por mês! É claro: em pretensões, afinal estamos no Brasil, país onde a música, o ritmo, e o balanço fazem parte do cotidiano de cada um. [...] Nós achamos que a música “é alimento mesmo” tão importante quanto o feijão e arroz de cada dia. Seja rock, samba, valsa, baião, blues, maracatu, polca, jazz, guarânia ou tango. E para fazer um jornal de música que fosse vibrante como a própria música – e sem preconceitos – como a gente encara qualquer manifestação artística. (ZWESTCH, 1976, n. 42, p. 2).

Ainda nesse editorial, são anunciadas as novas contratações dos jornalistas que passaram a integrar a equipe da revista. São eles: Ezequiel Neves, Newton Duarte, Carlos Eduardo Caraméz e Oscar Pitta. Respectivamente, os dois primeiros abordam assuntos ligados à música *pop* e *rock* daquela época, tanto internacional quanto brasileira. Ezequiel Neves dá título à sua coluna com um de seus famosos pseudônimos: *Zeca Jagger*¹⁵⁷. Já a coluna de Newton Duarte chama-se *Big Pop*, um trocadilho com seu apelido, *Big Boy*.

Já Caraméz é encarregado de cobrir o *rock* brasileiro apenas com a coluna *Nas quebradas do rock*, enquanto que o mais curioso fica com a coluna *Quem samba, fica*, relacionada, como o próprio nome diz, ao samba, assinada por Oscar Pitta. Posteriormente, no número seguinte, são anunciadas as contratações de Okky de Souza e de Peninha Schmidt. Este assina uma coluna técnica sobre produção musical, intitulada *Jack & Plug*.

A inclusão desses jornalistas deu um incremento substancial à crítica musical na publicação, referente não somente ao *rock* brasileiro, mas também a outros gêneros musicais. Posteriormente, outros nomes seriam agregados a esse jornal e assinariam colunas, embora com um estilo bem menos jornalístico e mais voltado para as chamadas *amenidades*¹⁵⁸.

Quanto às críticas dos LPs, uma modificação substancial foi o aumento da quantidade de discos analisados pelos críticos da revista. Embora com espaço um pouco maior do que na fase anterior, os textos passaram a ser assinados, o que aumenta a credibilidade da opinião. Outro fator positivo foi a volta das críticas de shows dos grupos brasileiros, gênero da crítica que apareceu somente na fase inicial.

¹⁵⁷ Além dessa assinatura, Ezequiel Neves, posteriormente assinou outras duas colunas no mesmo jornal: *Zeca Rotten* e *Ângela Dust*. A primeira, uma homenagem a Johnny Rotten, líder do grupo de *punk rock*, *Sex Pistols*, era somente sobre o referido gênero. E sobre *Ângela Dust*, era o “heterônimo mais trash de Ezequiel Neves, que brinca com o termo inglês, *angel dust*, apelido da penciclidina, droga que causa efeitos estimulantes e alucinógenos.” (LOGULLO, 2004, p. 20).

¹⁵⁸ Estas modificações ocorrem a partir de abril de 1978, número 65, e são agregados colunistas com assuntos que abordam o cotidiano íntimo dos artistas. O próprio Ezequiel Neves publica várias colunas cheias de tópicos como este: “O tecladista Luiz Paulo e o cantor/flautista Ritchie (ambos do Vímana), depois de duas semanas em Londres, deram uma esticada até Paris só para jantar no ‘Tour d’ Argent’. Mas acabaram não jantando. Tudo por culpa de uma garrafa ‘Cognac à la Cave’. O pileque pintou tão rápido que quando deram pela coisa, já estavam pedindo a sobremesa.” (NEVES, 1976, n. 44, p. 5).

Como já foi ressaltado na introdução deste capítulo, o jornalismo exercido pela revista era direcionado para um estilo informativo. Portanto considera-se positiva a inserção de colunas que faziam uma crítica importante a respeito da situação do *rock* brasileiro.

Uma interessante reflexão é a da coluna publicada na edição número 52, de fevereiro de 1977. Nela, o autor do texto¹⁵⁹ elogia a guinada radical feita pelo grupo *Pholhas* que, em pouco mais de oito anos, “passaram dos fundos de uma garagem úmida e escura no poluído bairro da Moóca em São Paulo, onde ensaiavam, para os primeiros lugares nas paradas de sucesso de todo o Brasil” ([PHOLHAS], 1977, n. 52, p. 8). Segundo o autor, o sucesso aconteceu de forma rápida pelo fato de esse grupo ter sido um dos primeiros a gravar em inglês. Se, por um lado, permitiu ao grupo uma estrutura qualificada de *show business* com direito a um patrimônio qualificado como aparelhagem própria, por outro, acontecia algo inusitado:

[...] essa onda de gravar em inglês logo se esparramou, virou moda e hoje é uma das piores pragas existentes na música pop do Brasil. Cercados de imitadores baratos do tipo Terry Winter, Cristian e vários outros, os Pholhas resolveram acabar com o monstro que criaram, dando um chute na comodidade dos milhões e dos sucessos importados, para encarar uma briga firme de só trabalhar daqui pra frente com música em português e, ao invés de bailes, vão atacar só em shows especiais de clubes e temporadas de teatro. ([PHOLHAS], 1977, n. 52, p. 8).

O mais importante, contudo, foi a consequência dessa atitude.

A gravadora dos meninos está botando as mãos na cabeça, inconformada com o fato de um dos seus maiores vendedores de discos querer arriscar todo o prestígio num trabalho novo, só a base do rock, que nem Deus sabe como vai ser. Muitas rádios mandaram avisar a gravadora que não executarão o grupo de jeito nenhum. Algumas fãs chegaram a falar em suicídio nas suas cartas ao grupo, caso os meninos entrem numas de cantar em português mesmo. [...] Muitos seguros da barra que compraram, eles já estão gravando em seus próprios estúdios uma série de rocks pesados. ([PHOLHAS], 1977, n. 52, p. 8).

No ano seguinte ao lançamento do LP citado na coluna, a pressão foi tamanha que o grupo retomou ao estilo *cover*, lançando o disco *O Som das Discoteques* (RCA, 1978). Apesar dessa atitude não ter tido resultado, foi uma maneira de apontar para algo muito presente na *cultura do rock* e que o *show business* comandava de uma forma discutível. A curiosidade é que a revista *Pop*, em novembro de 1975, publicava uma extensa reportagem de quatro

¹⁵⁹ Apesar de não estar assinada, supõe-se que o autor da crítica seja Carlos Eduardo Caraméz, já que as colunas posteriores a essa data saíram assinadas com o seu nome.

páginas¹⁶⁰ sobre esse mesmo fenômeno, mas não aprofundava a questão, como fizera o titular da coluna.

Outro momento importante foi mais adiante, na edição número 58, de agosto de 1977. Nico Pereira de Queiroz faz uma série de considerações a respeito da fragilidade dos grupos nacionais: “O movimento do nosso rock anda meio parado, ultimamente. A movimentação maior é atrás dos bastidores, com muito entra e sai nos grupos, gente nova aparecendo e nada acontecendo nos palcos” (QUEIROZ, 1977, n. 58, p. 8).

Por outro lado, o peculiar é que críticas nesse teor fossem veiculadas no jornal *Hit Pop*, enquanto, na edição anterior, eram publicadas oito páginas sobre a turnê do mesmo grupo *Genesis*, à qual Nico Queiroz faz menção:

Foram quase 20 dias de andanças por três capitais do Brasil. E Peninha Schimdt, de POP, foi o único repórter a acompanhar os carinhos do Genesis durante toda a maratona. Rockeiro de fé, Peninha grudou nos caras e não arredou pé. (SCHIMDT, 1977, n. 57, p. 28).

No jornal *Hit Pop*, contudo, havia espaço também à ênfase e ao incentivo explícito a grupos brasileiros. O caso mais notório foi o do grupo *Made in Brazil*, através do crítico Ezequiel Neves e também do dramaturgo Antônio Bivar. O primeiro, em sua coluna publicada em julho de 1978, menciona claramente:

Esta é a segunda vez que entro no estúdio com o *Made in Brazil* e estou curtindo demais. Os tempos de Jack, o *Estripador* (idos de 76) perdem de dez para Paulicélia Desvairada, que estamos gravando agora. Oswaldo Vecchione, baixista e líder do *Made*, é a única pessoa no mundo que ainda acredita em rock. A revelação pode parecer absurda, mas ele ainda acredita mesmo, a ponto de jurar que discoteca não existe. Oswaldo me disse que Paulicélia Desvairada seria bem diferente de Jack e que as baladas iriam superar os números pauleira no LP. Pura mentira: quando começamos a gravar as bases, eu fui fulminado por um sonzão ritmado e que parecia não ter fim. Fiquei de quatro com a eficiência dos rockões que atendem pelos nomes de *Massacre*, *Uma banda chamada Made in Brazil*, *Paulicélia*, *Gasolina*, *Finge que tropeça* e *Não estou nem aí*. (NEVES, 1978, p. 69, n. 9).

Trata-se de uma nota dada pelo crítico em sua coluna de julho de 1978. Ezequiel Neves já havia participado da gravação do LP anterior do *Made in Brazil – Jack, O Estripador* (RCA, 1976) – como produtor executivo e também fazendo vocais de fundo. O próprio colunista não se constrange de deixar o seu papel de crítico em segundo plano. Na edição de maio de 1977, ele escreve, assinando seu pseudônimo, a respeito de uma apresentação do referido grupo:

¹⁶⁰ OS ESTRANGEIROS *made in Brazil*, 1975, n. 35, p. 64-68.

Made in Brazil é um daqueles grupos de rock que não podem ser julgados pelos padrões normais da crítica musical. Eles não são grandes músicos, não produzem grandes obras, e não têm a menor pretensão de passar a história ou figurar em enciclopédias. A grande vantagem do Made sobre as demais bandas de rock nativo, no entanto, é a sua cristalina consciência que o rock é um gênero musical de consumo imediato, a esbaldante despreensão com que realizam sua fusão de clichês pop. Em *Massacre*, o novo espetáculo de Osvaldo Vecchione & Cia, mais uma vez, fica provado que o Made, apesar da aparente inabilidade instrumental está dez mil anos a frente do que qualquer Mutantes da vida. O Made tem um público específico, um público que não se contenta em ficar sentado nas poltronas e assistir passivamente à verdadeira explosão detonada por eles. (DUST, 1977, n. 55, p. 7)¹⁶¹.

Essa prática era comum naquela época, conforme observou o crítico musical do jornal *O Estado de S. Paulo*, Jotabê Medeiros, citado por Silva (2008)¹⁶²

“Houve uma confusão de papéis nessa época. O crítico de música também produzia festivais, produzia artistas, às vezes tinha uma banda e não raro escrevia sobre o que fazia”, explica Jotabê. Nelson Motta compôs com Dori Caymmi, Lulu Santos, produziu vários artistas e eventos, como o Saquarema 76 e Hollywood Rock, enquanto também escrevia sobre música no jornal O Globo. Ezequiel Neves, por sua vez, foi produtor do Barão Vermelho e escrevia em revistas de música, como as extintas POP, [...] e Som Três. “[Ezequiel] foi também um dos primeiros paradigmas de uma crítica de rock e pop essencialmente brasileira”, avalia.

Em outubro de 1978, o jornalista e dramaturgo Antônio Bivar escreveu um ensaio no jornal *Hit Pop* a respeito daquele momento que o grupo vivia. Um novo LP, uma nova perspectiva e acima de tudo um reconhecimento do líder Osvaldo Vecchione como astro famoso do *rock*, comparado a outras estrelas do *rock* estrangeiro da época, como Robert Plant (*Led Zeppelin*) ou Mick Jagger (*Rolling Stones*):

Além do ótimo nome, o Made tem também em Osvaldo o melhor animador do nosso pop. Nos Estados Unidos e na Europa – se Osvaldo fosse americano ou europeu – ele já teria estourado de dez e hoje seria um pop star tão lá em cima como Mick & Stones, Ian & Jethro, Plant & Zeppelin, etc. Empresários e gravadoras não deixariam passar em brancas nuvens o talento deste enterteiner de primeira qualidade. Não existe nenhum outro que se pareça como ele. Nem aqui, nem no exterior. Osvaldo é único. No entanto, acontece com Osvaldo um caso estranhíssimo, que para desvendá-lo, só um Sherlock Holmes: Osvaldo e o Made ainda não receberam o total reconhecimento que merecem. Mas parece que esta falha está sendo reparada. (BIVAR, 1978, n. 72, p. 7).

Em que pesem todas essas questões levantadas, o fato é que *Made in Brazil* era um ícone da revista *Pop*, no que dizia respeito a comportamento e postura de um grupo brasileiro,

¹⁶¹ Um contraponto a essa visão de Ezequiel Neves foram as críticas publicadas na revista *Música*. Ver capítulo referente a essa publicação.

¹⁶² Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2512>>. Acesso em: 2 set. 2010.

que chegasse ao nível de um grupo estrangeiro – algo que, como comprovou a história do *rock* brasileiro, não aconteceu.

em cartaz

Estes são os melhores discos do mês

STONES AO VIVO: MASSACRE!



**LOVE YOU LIVE
ROLLING STONES
FOREIGNER
(WEA)**
composições mostrando que apesar de quase 15 anos de estrada continuam fazendo do rock sua fonte de juventude. Gravadas em '76 e '77, as dezotois faixas de *Love You Live* formam um espalposo painel da trajetória da maior banda de rock do mundo. E o álbum duplo mostra também que nem só de pauleira vive o grupo de Jagger. Intercalando as aceleradas *If You Can't Rock, Happy* (essa fica a cargo das vozes de Richard e Ron Wood), *Star Star*, *Brown Sugar* e *Jumpin' Jack Flash*, com as lentas *You Gotta Move*, *Hot Stuff*, *You Can't Always Get What You Want* e *Finger-*

T o t a l m e n t e achatanete. Suas majestades satânicas estão de volta com sua inimitável avalanche de som. E ao vivo, a coisa se torna ainda mais perigosa e massacrante. Pela terceira vez eles recriam suas melhores composições



print File, os Stones nunca deixam a peteca cair. Nesse autêntico vai ou racha, a voz de Jagger faz misérias enquanto as guitarras de Richard e Wood cospem um fogo louco. Mais ainda que em *Got Live if You Want It* (66) e *Get Yer Ya-Yas Out* (70), o ritmo possui um balanço incrível graças a percussão pulsativa de Ozzie Brown. E como se isso não bastasse, o tecladista Billy Preston enriquece ainda mais a textura sonora com suas perfeitas intervenções. Mas a surpresa

maior são as quatro faixas do lado três, onde os Stones prestam justa homenagem aos veteranos que mais os influenciaram. Mergulhando em obras primas como *Mannish Boy* (Muddy Waters), *Crackin' Up* (Bo Diddley), *Little Red Rooster* (Willie Dixon) e *Around and Around* (Chuck Berry), eles mostram a razão de sua música ser indestrutível. E é lógico que fazem de *Love You Live* um dos melhores discos de '77.

(Ezequiel Neves)



HARD AGAIN MUDDY WATERS (CBS)

Quanto mais velho o vinho, melhor. É o que nos mostra Muddy Waters nesse belíssimo disco produzido pelo alibi Johnny Winter. Contando com 62 anos de idade, "Papa Muddy" consegue ainda, com a maior facilidade, levar-nos às velhas fazendas de algodão do Mississippi. E não é só. Muddy consegue mostrar, através de suas músicas, o porquê da existência de grupos como Rolling Stones, Allman Brothers e Steppenwolf, e guitarristas como Johnny Winter, Jeff Beck e Jimi Hendrix. No trabalho de todos estes músicos pode-se notar a

influência do blue eletrificado de Muddy Waters.

(Carlos Giannotti)



ONE OF THE BOYS ROGER DALTRY (PHONOGRAM)

Em seu terceiro LP individual, Roger Daltrey, vocalista do The Who, se estabelece como o mais brilhante intérprete romântico surgido na língua terra nessa década. Dono de uma voz poderosa e dramática, ele é capaz de nos comover em canções apaixonadas e também nos sacode em números pulsativos do melhor rock'n'roll. E *One of the Boys* supera seus outros trabalhos por uma razão muito simples:

desta vez Daltrey cercou-se de amigos superstars que fazem de seu disco uma autêntica super-produção hollywoodiana. Os guitarristas, superbos, Eric Clapton, Alvin Lee, Mick Ronson, Jimmy McCulloch e Andy Fairweather estão presentes e o tecladista Rod Argent também. E como se isso não bastasse, a faixa *Giddy* foi especialmente composta para o LP pelo ex-beatle Paul McCartney. Resumindo: *One of the Boys* é um raro e gostosíssimo petisco sonoro.

(Ezequiel Neves)

FOREIGNER (WEA)

O Foreigner não deixa de ser um supergrupo. Três de seus componentes já integraram vários grupos ingleses e seu primeiro LP possui um pique que só os músicos tarimbados são capazes de manter. Logicamente que seria demais esperar deles um som com personalidade própria. Afinal, a mecânica é uma constante no rock dos seus últimos dez anos, mas o simples fato do sexteto conseguir fazer um bom disco de

estréia já o rotine e o consagra. Quem gosta de criativas harmonias vocais, uma boa cozinha rítmica, teclados maleáveis, guitarras lancinantes, rockões pesados e comoventes baladas, se sentirá totalmente odara ouvindo esse disco.

(Ezequiel Neves)



FRENÉTICAS (WEA)

Ponha mais de três pessoas na sala, o disco das Frenéticas na vitrola, que não dá outra: é festa mesmo. Se segurar numa cadeira e não dançar é impossível. Leticia, Lidoka, Regina, Sandra, Duda e Edie, as seis integrantes do grupo, que rem mais é isso mesmo, que a gente se acabe de dançar e de

cantar junto com elas, e cantam "até que as coisas e as emoções frenéticas". As meninas mantêm o pique o tempo todo do disco. Tipo discoteca braba, claro. Letras engraçadas, divertidas e interpretações hilárias e de muito bom humor. Com as Frenéticas, a gente acaba mesmo é achando que a vida é ótima, eximia, que tá tudo certo, nunca esteve mal e nem pensa em mais nada. Direi que é a melhor música do LP não dá, é algo impossível. Do carnaval brabo que é *Fonte da Juventude*, de Rita Lee, até *Vale Frenética* de Luiz Sérgio Carril, elas embarcaram em todas, sem abrir nunca e mantendo um fôlego que só mesmo elas têm. E quem embarca nessa com elas, claro. E não dá pra não embarcar: quando você se toca, já está dançando há horas e se sentindo a sereia frenética, na maior, e aí de alguém que, por acaso, entrar numa de dizer que não. Quando termina o disco, você tá com elas e não abre: só faz uma coisa: coloca o disco de novo rapadinho e começa tudo outra vez. Graças a Deus.

(Mônica Figueiredo)

Críticas de discos publicadas no *Jornal Hit Pop*. Número 62
Dezembro de 1977. p.15

4.5 O final da publicação

Ao longo do período em que *Pop* foi publicada, a transformação musical do Brasil foi muito acentuada. Nesse contexto, um ponto é notório: o *rock* brasileiro não conseguiu se articular como um gênero definitivo dentro do mercado e também da mídia brasileira.

Embora contasse com vários jornalistas qualificados, em geral a revista aproveitava de forma parcial o potencial dos profissionais. Tinha como postura editorial publicar reportagens superficiais, valorizando acima de tudo a fotografia. E como a *Rolling Stone* e a *Bondinho*, o predomínio de reportagens de artistas e de grupos estrangeiros sobre o *rock* brasileiro também se fez presente. A presença de outros assuntos que não tinham nada relação com músicas, mas com comportamento, esportes e sexualidade, também atrapalhou, embora fosse a música o assunto principal da revista.

Se com a revista, em termos gerais, os textos tinham um perfil mais de amenidades, no jornal *Hit Pop*, que vinha encartado na publicação, era o contrário. Entrevistas com profissionais do ramo fonográfico, com artistas brasileiros e estrangeiros e também com indicação de discos fizeram parte desde que foi criado até o último exemplar analisado nesta pesquisa.

Porém, no que diz respeito à crítica musical relacionada ao *rock* brasileiro, não houve uma evolução qualificada que fosse possível destacar, apesar da grande quantidade de jornalistas e críticos que atuaram nessa função. Talvez isso tenha sido decorrente pelo fato de ter sido uma publicação pioneira, que buscou focar no jovem brasileiro daquela década um consumidor potencial, algo que aconteceu somente na década seguinte.

[...] a revista “oficial” da cultura pop nacional, e ainda assim dirigida ao público adolescente era a *Pop* [...]. “Juventude nos anos 70 não dava ibope”, lembra Okky de Souza, que editou a *Pop* até 1975. “Achava-se que quem influenciava na compra de um tênis era os pais. Ninguém acreditava no jovem como consumidor potencial. A *Pop* acabou por causa disso.” (ALEXANDRE, 2002, p. 113).

Entende-se que não foi somente isso que delineou a extinção de *Pop*. Tal questão era mais profunda, dizendo respeito ao mercado consumidor e à sua relação com a indústria fonográfica:

[...] ao final da década de 70, era justamente sobre a magnitude da população brasileira e, sobre a alta porcentagem de jovens na composição dessa população que se assentavam as esperanças da indústria fonográfica, no sentido de continuar ampliando seus negócios no Brasil, apesar da crise que essa indústria atravessava então, em termos mundiais. E se a faixa etária, dentro da qual se considerava

possível continuarem crescendo as vendas de disco, era ainda um pouco mais elevada do que fora comum nos maiores mercados mundiais, tudo parecia estar preparado para que nos anos 80, através do rock, tal faixa se tornasse a mais próxima possível daquela que representara, nesses mercados, uma demanda segura para os grandes astros da música jovem internacional, através de cujas vendas a indústria fonográfica mundial conseguira obter o espantoso crescimento registrado nos anos 60. (MORELLI, 2009, p. 105-106).

No limiar dos anos 1980, essa consolidação finalmente aconteceu, através do *rock brasileiro*:

[...] os jovens procuram construir suas identidades francamente a partir de elementos culturais, valores e referências ‘transnacionais’ ou mundiais, bem como a indústria de entretenimentos e a mídia brasileira ingressam decisivamente na era da mundialização da cultura. (GROPPO, 1996, p. 199).

Resumindo, afirmaríamos que os críticos de *Hit Pop* entendiam seus leitores com sujeitos que ouvissem música de forma “amadora”, ou primária. Eram eles que vivenciavam um modelo de contracultura que se dissolvia gradativamente através do paraíso artificial das drogras, e o consumismo, como refletiu o sociólogo Luciano Martins.¹⁶³

Também há de se destacar as capas, que sempre seguiam a mesma estética: fotos de modelos jovens, sempre sorrindo e com motivos que remetessem a esportes como “surf”, pilotando motocicletas possantes ou conduzindo “buggy”.

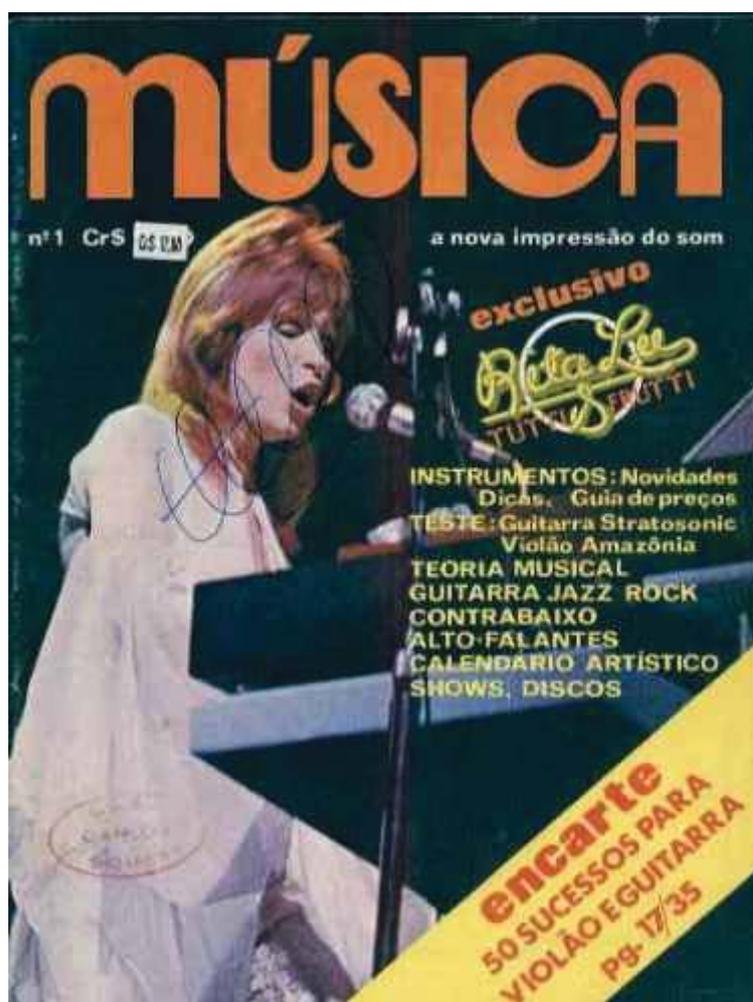
Falando do *rock brasileiro*, naquela época, ele estava ainda em um estágio amadorístico e dividia espaço com outros gêneros musicais – principalmente com a MPB, mas também o *rock estrangeiro* – através de grupos consagrados como *Led Zeppelin* e *Rolling Stones*.

A crítica publicada nos veículos¹⁶⁴ não era longa, muito pelo contrário. Na maioria dos exemplares analisados, eram sintéticas, resumidas em poucas linhas de acordo com uma breve impressão dos críticos. Para nós, isto tem a haver com o tipo de leitor para qual a revista se direcionava. Ou seja, não era um profundo conhecedor da *cultura do rock*, já que a publicação não se destinava a consumidores musicais, ávidos por novidades deste mercado consumidor.

Como disse Simon Frith, no rock, “crítica, em outras palavras, não é somente produzir uma versão da música para o leitor, mas também uma versão do ouvinte para a mesma música”. (Frith, 1996, p. 68)

¹⁶³ “A Geração AI-5 - um ensaio sobre autoritarismo e alienação” do sociólogo Luciano Martins tratava da geração nascida após a decretação do ato institucional. Foi publicada originariamente em 1979 e posteriormente relaçada em livro no ano de 2004.

¹⁶⁴ Inicialmente em *Pop* e posteriormente no Jornal *Hit Pop*, que passa a ser encartado na revista.



Revista Música. São Paulo. Imprima Comunicação e Editora. Número 1. Ano 1. Junho 1976

5 MÚSICA (1976-1983)

Quando chegou às bancas de jornal em junho de 1976, a revista *Música* não era apenas mais uma publicação a disputar mercado com as já citadas *Pop* e *Rolling Stone*¹⁶⁵. Antes de tudo, era a primeira revista a abordar de forma ampla o mercado da música no Brasil; um mercado que emergia naquele momento. A revista apresentava um diferencial, inédito até então, para uma publicação editada por aqui: tratar exclusivamente do que fosse o mundo da música, não abordando questões comportamentais, principalmente dos jovens de então.

Parecia um sinal dos tempos, visto que naquele momento a questão contracultural dava mostras de esgotamento. E a música, especificamente o *rock*, estava no bojo desse processo. Mas não se limitava a focar apenas o *rock* e também o comportamento; ampliava a sua atuação, mencionando e testando os instrumentos musicais. Apresentava ainda uma preocupação didática, direcionando-a para aulas de teoria musical, para aulas de afinação dos mesmos instrumentos e reportagens técnicas sobre equipamentos. Isso já foi exposto no primeiro editorial da publicação:

E os sons tornaram-se arte... Ruídos, gotas, sussurros, e tantas outras manifestações sonoras incorporaram-se em movimentos ordenados: a música, a arte de combinar sons, afáveis ou agressivos. E “Música” tenta trazer, de forma impressa, toda esta arte, sem pretensões, como ela é. Expressiva, forte e arrebatadora. Desde suas manifestações mais puras e singelas, como a “música de barbeiros” do Brasil Colonial, uma pequena banda, com base em pistom e trompa, formada por negros livres e escravos, em sua maioria barbeiros, até a mais sofisticada “música espacial”, que procura criar a ilusão do deslocamento dos objetos sonoros no instante em que é executada. Simplificando: “Música” abrangerá música sob todos os aspectos, para todos os gostos, para todos os instrumentos. (EDITORIAL, 1976, n. 1, p. 3).

Além disso, trazia cifras de sucessos musicais estrangeiros e nacionais, algo importante para divulgar e popularizar canções que faziam parte das paradas de sucesso. Mas o principal assunto da publicação eram os instrumentos e a formação didática dos músicos, resumida desta forma no mesmo editorial:

Neste primeiro número, para dar uma idéia geral do esquema, trazemos os testes da guitarra Giannini Stratosonic e do violão Di Giorgio Amazônia, informações técnicas sobre problemas com instrumentos, um artigo especial sobre alto-falantes utilizados no meio musical, aulas de guitarra-solo, contrabaixo e teoria, uma relação e críticas dos principais lançamentos fonográficos, indicações para locação de instrumentos, uma seção dedicada ao noticiário das gravadoras, uma nova visão da pedagogia musical, uma lista do preço médio de instrumentos e aparelhagem à

¹⁶⁵Somente *Pop* é que continuava circulando normalmente nesse período.

venda no eixo São Paulo/Rio e um mercadão-musical, para troca e venda, de instrumentos, colocação de músicos, grupos, técnicos, enfim, anúncios de leitores para leitores. (EDITORIAL, 1976, n. 1, p. 3).

Em um primeiro momento, tendo como diretores da publicação os irmãos Oswaldo Biancardi Sobrinho e Victor Biancardi e, como jornalista responsável, Ben-Hur Teixeira Macedo¹⁶⁶, as reportagens e as críticas eram bem mais abrangentes do que nas outras revistas analisadas até agora. Ou seja, não somente o *rock*, mas também gêneros como *jazz*, MPB, chorinho e samba constavam em *Música*¹⁶⁷.

A editora é a mesma responsável por introduzir e popularizar o método com sucessos musicais cifrados para violão e guitarra, através da Revista *Violão-Guitarra*, conforme atesta o mesmo editorial: “Com base nesta revista, nosso veículo de grande aceitação no mundo musical, um trabalho de grupo mais elaborado teve início” (EDITORIAL, 1976, n. 1, p. 3).

A tecnologia do meio musical foi um fator destacado no editorial do número 3:

A tecnologia infiltrou-se em nossa música, eletrizando e marcando vigorosamente novas concepções melódicas, harmônicas e rítmicas, alterando, em conseqüência, o aspecto instrumental. Realmente nos movimentados shows de rock, música popular e jazz, os minuciosos programas guardam um lugar de destaque para músicas e técnicos, inclusive para o operador de mesas de som. A princípio, eram as repudiadas guitarras, os escandalosos acompanhamentos de “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” nos históricos festivais da Record. Mais tarde, múltiplos teclados eram fartamente utilizados nas gravações e apresentações ao vivo. E exatamente essa parece ter sido uma das ponderáveis causas que culminou na importação de mais um instrumento, caracterizado por uma invejável versatilidade: o sintetizador. Um magnetizante aparelho capaz de emitir, simultaneamente, diversificados timbres sonoros [...]. Mas, não só o sintetizador pode ser encarado como responsável por este novo posicionamento. Sofisticadas mesas de som e sistemas de amplificação potentes, possibilitando concorridas manifestações são alguns dos indispensáveis componentes do moderno equipamento musical, que abre portas para a elaboração de novos trabalhos, num campo cada vez mais amplo e fascinante: o da nossa música popular. (EDITORIAL, 1976, n. 3, p. 3).

¹⁶⁶ Ao longo da trajetória da revista, ocorreram mudanças nesse posto. Já no número 8, sai Macedo e assume Vitu do Carmo, que fica até o número 14, quando assume Maria Cecília Alves Teixeira. Em seguida, assume Rafael Varela Júnior. A partir do número 35, quem assume a edição da revista como jornalista responsável é Oswaldo Biancardi Sobrinho, um dos proprietários da editora.

¹⁶⁷ Além da editora, foi idealizada também uma gravadora chamada *Vingu*. Na edição número 11, de maio de 1977, quando do lançamento da gravadora na própria revista, Oswaldo Biancardi Sobrinho declarava: “A idéia surgiu há quatro anos. E dela, já participavam o meu irmão Vitor, hoje diretor de produção, e Mário Lúcio diretor artístico. E, até que enfim, neste ano, já podemos contribuir com quatro compactos: ‘People’ e ‘Wait my friend’ com MacDouglas [...]; ‘O Sistema’ e ‘Estopim’ com Tahís [...]; Carlos com ‘Zum-zum de Maria’ [...] e ‘O engano’ e Mário Lúcio com ‘Vale a pena tentar’ e ‘Nossos dias são outros’ [...]. Por outro lado, a filosofia da gravadora é um item repetido com constância – ‘pretendemos um trabalho comercial, mas de nível.’” (BIANCARDI SOBRINHO, 1977, n. 11, p. 24). O projeto dessa gravadora, contudo, acabou se restringido a esses quatro artistas, já que nos exemplares consultados nada mais foi publicado sobre tal projeto, tampouco sobre os artistas que lançaram esses compactos.

O sintetizador¹⁶⁸ foi um marco tanto para artistas quanto para as revistas musicais, a partir dos anos 1970, assim como a guitarra elétrica foi para a década de 1960. Paul Théberge, em um artigo escrito no começo dos anos 1990, destaca que “durante os anos 60, 70 e 80, sucessivas ondas de tecnologias transformaram a maneira na qual a música é produzida, distribuída e consumida” (THÉBERGE, 1991, p. 270). Era inevitável que essa questão refletisse em revistas como *Música*. Théberge menciona que os “periódicos musicais são tão variados quanto as muitas atividades que constituem o mundo do fazer musical” (THÉBERGE, 1991, p. 271).

Na ideia principal do autor, ele menciona que as “revistas permanecem como meios econômicos para anunciantes em alcançar um mercado específico para seus produtos (eletrônicos ou de outra forma) e esta é especialmente verdadeira para o mercado de músicos o qual é relativamente pequeno, altamente especializado e extremamente dispersado” (THÉBERGE, 1991, p. 271)¹⁶⁹.

A revista trazia também críticas e reportagens sobre vários gêneros musicais, tanto do Brasil quanto do exterior. Destacamos, especificamente, as críticas sobre o *rock*. No caso do objeto desta pesquisa, o *rock* brasileiro, é perceptível o avanço qualificado da crítica musical, tanto nos shows e dos LPs, que são tratados de forma mais evoluída.

É importante destacarmos o contexto musical, em termos mercadológicos, que o Brasil vivenciava naquele momento. Havia uma efervescência de consumo iniciada no final da década de 1960, quando a aquisição de eletrodomésticos por parte da classe média tornou-se algo corriqueiro. Com isso, o consumo de LPs e fitas-cassetes foi incrementado em ordem crescente. Tudo isso foi sendo canalizado para uma expansão gradativa de vendas que tinham em vista o mercado jovem, através do rádio e da televisão:

[...] pela tevê, eventos como festivais da canção, o uso constante de músicas em novela, num verdadeiro trabalho de merchandising da música; pelo rádio, veículo imprescindível neste trabalho, através de programações mais dinâmicas, acompanhando as modificações do gosto popular e utilizando uma linguagem mais

¹⁶⁸ “Sintetizador: Aparelho que cria eletronicamente sons musicais pode ser analógico ou digital. Enquanto o primeiro tipo emprega variações na voltagem para alterar as ondas sonoras, o segundo emprega informações digitalizadas nas mais diversas frequências. [...] A escalada dos sintetizadores teve início nos primeiros anos da década de 1970, após o sucesso alcançado pelo protótipo criado por MOOG, instrumento que leva o seu nome, como o MINIMOOG, por exemplo. O sintetizador digital, daquela década, utilizava microprocessadores, ou chips, e podia ser programado para uma gama enorme de possibilidades de comunicação.” (DOURADO, 2008, p. 307).

¹⁶⁹ Nesse artigo, o pesquisador analisa o papel das principais revistas musicais canadenses e americanas editadas na década de 1980, entre as quais, *Guitar Player*, *Musician*, *Electronic Music*, *Canadian Musician* etc.. O autor ressalta que a análise dessas publicações “é apenas parte de uma ampla pesquisa sobre a indústria de instrumentos musicais, digitais e eletrônicos nos anos 80 e sua relação com a prática musical contemporânea”. (THÉBERGE, 1991, p. 272 – tradução minha).

jovem e descontraída, procurando a principal parcela do mercado potencial: os jovens. (O MERCADO de discos no Brasil, 1976, p. 20).

Entre 1975 e 1976, o mercado fonográfico brasileiro registrou sua maior expansão. Conforme artigo na revista *Mercado Global*, nesse período ficou marcada “uma fase de recuperação, já que no ano anterior, o mercado havia tropeçado com a retração conseqüente da crise do petróleo, ingrediente básico na confecção de discos – o que acarretou um aumento brutal em quase todos os custos industriais” (O MERCADO de discos no Brasil, 1976, p. 20).

Essas duas circunstâncias, o avanço da mídia eletrônica e o crescimento do mercado fonográfico, tornaram o mercado mais atrativo. Havia interesse por tudo que envolvesse o mundo musical, como instrumentos musicais, acessórios, mesas de som, alto-falantes, assim como o que acontece no mundo do chamado *show business*.

Dessa forma, nada mais natural que revistas como *Música* surgissem, focando nesse potencial mercadológico e com um perfil editorial que privilegiasse tudo que estivesse em torno da música. Porém, acima de tudo, também veiculava os problemas e as atividades dos músicos, como direito autoral e questões de classe, questões presentes desde a época em que o Brasil era colônia de Portugal¹⁷⁰.

5.1 Rock brasileiro na “Revista didática e informativa para profissionais e amadores”¹⁷¹

O *slogan* publicado no canto superior direito, acima do logotipo da revista, sintetizava a linha editorial da publicação: voltar-se para o apreciador do mundo musical, fosse ele amador ou profissional. Com esse bordão, a publicação tinha como público-alvo o admirador de música que não se limitasse a ler amenidades e fofocas sobre a vida de celebridades do mundo dos *pop stars*.¹⁷²

Isso é percebido pela quantidade de editorias existentes, como *Cartas Técnicas*, *Teoria Musical*, *Música nas Escolas*, *Música Eletrônica*, *Violão Clássico e Popular*, *Guitarra-*

¹⁷⁰ “O problema remonta a Portugal. As estruturas feudais mantiveram-se não apenas pelos séculos afora num Portugal atrasado, que foi aos poucos se enfunando na condição de mero fornecedor de matérias-primas das colônias para que os holandeses e principalmente os ingleses se transformassem em manufaturas. Tinha de transferir tais relações aos tempos e às terras brasileiras, num processo que se prolongou aos nossos dias. Ainda hoje a profissão de músico é desvalorizada no Brasil, e não por suas peculiaridades atuais [...] mas principalmente por essa herança cultural, por enquanto inextinguível” (SQUEFF, 1983, p. 102).

¹⁷¹ *Slogan* impresso na capa das primeiras edições da revista.

¹⁷² Conforme se observa na linha editorial da revista *Pop*, por exemplo, em que vários artistas tinham sua intimidade publicada nas páginas.

Jazz/Rock, Contrabaixo, Percussão, Teste”, *Baixo*, entre outras¹⁷³. Havia ainda um encarte, contendo sucessos musicais nacionais e estrangeiros cifrados para violão e guitarra.

No caso das editoriais, eram abordagens voltadas para o aprendizado musical, tanto teórico quanto prático, privilegiando a performance e a técnica. Uma curiosidade diz respeito à editoria *Teste*, que avaliava instrumentos musicais produzidos no Brasil. Essa seção, contudo, não era editada com regularidade, além de não ter tido vida longa. Para se ter uma noção do rigor de tais testes, todos os instrumentos recebiam uma avaliação em diversos quesitos e uma ficha técnica, além dos preços.

Os responsáveis por essas seções eram músicos – em grande parte conhecidos como Néelson Ayres, Egídio Conde, Tony Osanah, Cláudio Lucci –, os quais já participavam de gravações e já tinham uma vida artística consolidada. Mas também profissionais de outros gêneros, como o erudito, representado pelos maestros Fausto de Paschoal e Ettore Pescatore.

Quanto às outras seções, tratavam-se de artigos escritos por especialistas sobre o assunto em questão. No caso dos instrumentos, comentários e observações pessoais ilustrados por fotos (a maneira e a forma de tocar o instrumento) e partituras (explicações sobre as notas musicais).

Na edição número 16, ocorreram mudanças nessa chamada *parte técnica*:

Através de pesquisa realizada recentemente, apuramos que nossos leitores esperavam da revista, com relação à parte didática, uma forma mais prática e generalizada de ensino, assim como a utilização de músicas que estivessem nas paradas, como veículo principal para esta finalidade. Também o fato de cada seção estar explicando coisas diferentes para cada instrumento vinha dificultando o aprendizado. Desta forma, os grupos de amigos não podiam estudar juntos nem debaterem a respeito desta ou daquela dificuldade, assim como não podiam colocar em prática o que haviam aprendido, pois as músicas ou exercícios nunca eram os mesmos para cada instrumento. Assim, resolvemos generalizar o estudo, passando a usar como meio de ensino uma forma integrada, musicalmente falando, onde todos os instrumentos têm a mesma linguagem de ensinamento. ([MUDANÇAS], 1977, n. 16, p. 55)

É importante ressaltar que as seções sofreram muitas modificações ao longo da existência da revista. A partir do terceiro ano de publicação, deixaram de serem opinativas, ou seja, escritas por um articulista, e passaram a apresentar entrevistas, geralmente ilustradas com uma pequena transcrição de uma composição relacionada à execução do instrumento. Por exemplo, se fosse contrabaixo, era publicado o trecho de uma partitura destinada especificamente ao instrumento em questão.

¹⁷³ Estas seções não tiveram regularidade ao longo da existência da publicação. Algumas que começaram a ser publicadas logo no primeiro número não completaram um ou dois anos de vida. Outras foram criadas durante a existência de *Música*.

Essa prática, porém, não durou muito. A partir da edição número 21, uma nova mudança ocorreu: as respectivas seções incorporaram entrevistas com instrumentistas associados ao que está relacionado. E assim foi até o número 49, quando a publicação foi extinta definitivamente, embora tenha ficado marcada como um veículo impresso que transcendeu o jornalismo e a crítica musical.

Nas respectivas edições que estiveram disponíveis para consulta nesta pesquisa, a primeira constatação diz respeito à forma como o *rock*, tanto estrangeiro quanto brasileiro, foi tratado. A presença do *rock* brasileiro não é destacada, se comparada com as edições até agora observadas. As análises das críticas a esse gênero são secundárias se comparadas com a Música Popular Brasileira (MPB). Basta ver o número de capas destinado aos artistas ditos representantes do *rock* no Brasil.¹⁷⁴

Outro fator importante diz respeito a duas vertentes de crítica. A primeira é referente aos shows, e a segunda, aos LPs. Embora houvesse limitações em relação ao espaço editorial – muito semelhante com *Pop* e *Rolling Stone*, com textos curtos – os textos eram muito contundentes. Quanto aos shows, *Música* é a publicação que começa a dar os primeiros sinais de renovação da crítica musical.¹⁷⁵

Apesar disso, a crítica musical dá um salto qualitativo de forma expressiva, não somente ao *rock* como um todo, mas em relação a todos os gêneros musicais presentes, além de não ficar restrita somente à análise de obras gravadas. E aqui se percebe um avanço expressivo no que diz respeito ao desempenho, em relação às publicações anteriormente analisadas.

A seguir, serão apresentadas as análises das duas vertentes.

¹⁷⁴ Os exemplares disponibilizados nesta pesquisa foram: 1-11, 13-19, 21, 23, 25, 32-33, 35- 49, 51-54, 60, 67 e 69. De todas essas edições, apenas os números 1 e 3 trouxeram artistas ligados ao rock, Rita Lee e Raul Seixas, respectivamente.

¹⁷⁵ A partir das publicações analisadas e também concentradas exclusivamente no gênero focado nesta pesquisa, o rock brasileiro.

SHOWS

MAIS UM

No curto espaço de duas semanas fomos visitados — ou assolados? — por nada menos que "Andrea True Connection", Gary Criss, Roberta "Zodiac" Kelly, "Santa Esmeralda" e "Silver Convention". Lady Kelly, por exemplo, declarou ter vendido no máximo duzentas mil cópias de "Zodiac" na Europa, o que vem a ser pouco mais do que ela vendeu só no Brasil até agora, e bem menos do que pode ser chamado de sucesso lá.

Moda e redundância — Os preços para o "Silver Convention", no Anhembi (SP) um máximo de Cr\$90,00 — não eram tão altos e a platéia estava razoavelmente cheia. Na mesma noite, no Teatro Ruth Escobar, a quilômetros dali, o show de Odair Cabeça de Poeta e o Grupo Capote, a Cr\$30,00, foi suspenso por falta de público.

No Palácio das Convenções, uma figura inossa e atrapalhada veio acalmar o público e anunciar que o show seria precedido por um desfile "em primeira-mão" da nova coleção de uma conhecida fábrica de jeans. Pulinhos, gritinhos e palminhas tentaram reduzir ao máximo a capacidade média de raciocínio da platéia. E lá se foram pelo menos quinze minutos. Os animados casais voltaram para os bastidores e a figura inossa voltou para anunciar que só mais cinco minutos e o "Silver Convention", etc., etc.

O conjunto finalmente entrou e dois canhões de luz foram apontados para cada lado do palco, onde iriam ficar durante

todo o show. Voltadas para o logotipo da fábrica de jeans, é lógico.

O grupo era formado por baixo, guitarra, bateria e dois tecladistas (os quais se revezaram no Arp Strings, Clavinete, órgão, piano acústico e elétrico). O número de abertura foi um jazz-rock pontuado pela bateria de sempre. Não obstante muito forte e criativo, o que faz pensar que a bateria dos discos deve ser eletrônica mesmo. A figura inossa, do canto do palco, anunciou o "Silver Convention", talvez o primeiro grupo significativo da "disco wave" que ensaia nos Estados Unidos e grava na Alemanha.

Ramona Wolf, uma negra alemã de 24 anos, tem cara de americana e é a única remanescente do grupo. Indiscutivelmente a presença mais forte no palco, Ronda Heath, também negra, 22 anos, é baixinha e cheia de tranças. Novaíorqueana, com jeito de jamaicana. A terceira é a mais recente aquisição do grupo, Zenda Jacks — que se apresenta como Suzy — de um loiro obviamente germânico, só que nasceu há 22 anos, em Londres. É a voz mais aguda. As nacionalidades se confundem. A coreografia é a de sempre.

E obviamente apresentaram os inevitáveis "Fly Robin Fly", "Get Up And Boogie" e "Telegram". E outros sucessos de outros grupos (afinal são as pioneiras...).

Os detalhes são dispensáveis porque disquete é tudo igual: o tipo de som que não foi feito para ser apenas escutado, mas sim dançado. (LASC)



Silver Convention: um show para ser dançado.

O NOVO SOM DO MADE

Made In Brazil — Teatro Paulo Eiró

— O Made In Brazil, um velho grupo roqueiro — já com dez anos de batalha — mostrou, neste show, algumas modificações. A principal, certamente, foi a inclusão de dois novos e excelentes guitarristas, Rubens e Natcho, em lugar do infantil Celso, irmão do baixista e líder Oswaldo. Aconteceram também outras modificações, como a do baterista, Fallini que foi substituído por Beto (uma idéia não muito boa) e foram acrescentadas algumas "go-go-girls" nos backing vocals, entre elas Lucinha e Jujú. Tudo isto deu nova cor ao grupo que, embora melhorando o aspecto harmônico e técnico, mantém-se ainda naquele velho chavão de querer excitar a platéia usando termos e maneirismos pretensamente punks.

O show mostrou também um outro aspecto, já conhecido por todo o público de rock tupiniquim: a falta de organização tanto dos promotores como dos próprios conjuntos. Os primeiros não se preocupam em acomodar satisfatoriamente os jovens, como sempre obrigados a se acotovelarem frente a uma porta estupidamente fechada, e os grupos por nunca iniciarem um show no horário marcado e receberem merecidamente as vaias costumeiras.

Neste espetáculo, porém, o grupo mostrou que melhorou muito com a adoção destes dois guitarristas. Pelo menos os riffs rápidos e até criativos destes dois rapazes fazem do Made um bom grupo. Alguns blues muito fracos, velhos rocks de destaque dos discos anteriores e baladas novas foram mostrados para atrair um público novo e maior, que possa sair do teatro e comprar seus discos.

Oswaldo (baixo) melhorou também sua qualidade técnica, fazendo até algumas acrobacias no palco, desta vez muito bem montado e decorado, aproveitando algumas sobras de shows antigos. O novo backing vocals funciona como isca sexy e estimulante, dando ao ambiente eufórico do show uma animação maior ainda. O novo baterista, regular e estável, não compromete, mas também não procura nada além do necessário.

Exatamente, por isso, o espetáculo "Paulicéia Desvairada" torna-se apenas uma pré-apresentação do disco preparado na RCA.

Pode-se dizer que este talvez tenha sido o melhor show do Made (dentro do possível, é claro) nos vários anos em que se apresenta em São Paulo. O grupo ainda tem profundas cicatrizes e cacoetes, marcas de um triste passado, mas já se encontra no caminho certo. Basta agora aperfeiçoar a parte técnica, parar de agredir tão fanfarronadamente o público, abrir mão destas meninas do backing vocals e preocupar-se mais com a harmonia e as letras. (RVJ)

5.2 A crítica de shows

Entre os expedientes da crítica musical, além dos LPs, a crítica de apresentações de grupos e artistas do *rock* detalha a maneira e a forma pelas quais o desempenho dos mesmos é avaliada. Nesse processo, eram descritos o lugar da apresentação, o tipo de aparelhagem usada e a performance dos músicos¹⁷⁶.

Antes de analisar os grupos de *rock* brasileiros, é oportuno destacar que os as apresentações observadas pela publicação eram amplas, incluindo artistas consagrados ligados à MPB, como Toquinho e Vinicius de Moraes, Simone, Maria Bethânia, MPB4, Elis Regina, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Doces Bárbaros, entre outros. Havia também artistas tidos como *malditos*¹⁷⁷ (como Jards Macalé, Walter Franco e Luis Melodia), outros do Nordeste (Quinteto Violado e Quinteto Armorial, egressos de Recife) e também instrumentistas (Abel Ferreira, Egberto Gismonti, Hector Cosita, Banda de Pífanos de Caruaru e Zimbo Trio). Ainda era analisados shows de artistas estrangeiros, como o pianista de *jazz* americano Bill Evans, o citarista indiano Ravi Shankar, o bandeonista argentino Astor Piazzola, o grupo de *jazz-rock* alemão *Passaport*, o grupo de *jazz* americano *Stone Alliance* e o trio do guitarrista americano de *jazz* *Charlie Byrd* etc.

Contudo a maior atração da época – segunda metade dos anos 1970 – foi a turnê do grupo inglês de *rock* progressivo *Genesis*, em maio de 1977, por três capitais brasileiras. A revista deu amplo destaque; além da crítica de uma apresentação feita em São Paulo, é publicada uma detalhada descrição das luzes, aparelhagens de som e instrumentos utilizados pelo grupo¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Performance: 1. “Execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, da música e da dança ao teatro e outras manifestações chamadas performáticas. 2. Manifestação humana de qualquer natureza a que se imprime característica de evento artístico.” (Dourado, 2008:249)

¹⁷⁷ Rótulo colocado em artistas os quais não se *encaixavam* no *show business*, ou seja, suas músicas não tocavam em rádio ou tinham um relacionamento difícil com o mercado fonográfico.

¹⁷⁸ A turnê do grupo incluiu São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Ocorreu entre 10 a 22 de maio de 1977. Na crítica escrita por Rafael Varela Júnior, ele registra o impressionante aparato tecnológico para a época: “E o Genesis jogou sobre o auditório muita criatividade no campo da luz e da imagem. [...] O mesmo aconteceu com a fumaça expelida por dois exaustores, animadora, sem dúvida, aos usuários do gelo seco. [...] Mas o banho mesmo, ficou por conta do conhecido raio-laser. Este sim arrebatou mais da metade dos aplausos. Projetado no teto do ginásio, mostrou formas de noctilúcias espécies animais, insuflando os jovens a acenderem e apagarem seus isqueiros por grande parte do espetáculo. A cortina de luz, projetada sobre Collins [Phil Collins, então vocalista e baterista do grupo], foi também um show à parte, verdadeira aula visual de ficção científica.” Mas o autor do texto não relega a segundo plano a performance dos componentes do grupo. Sobre Mike Rutherford, guitarra-base e baixo, ele diz que “apresentou-se melhor no contrabaixo que propriamente na marcação musical”. Ou então o desempenho do guitarrista Tony Banks, que “confirmou tudo o que se esperava. De uma rapidez, sutileza e perfeição ímpares, não dava folga ao público, que, a cada vez que o canhão de cores caía sobre sua cabeça, aplaudia e assobiava”. Já sobre o vocalista e baterista Phil Collins, os elogios sobre seu desempenho são mais contidos: “Sua performance teatral foi fraca, sua voz simplória e comum, limitando-se somente a pequenas

A revista utilizava amplamente termos técnicos, como elementos musicais e detalhamento dos modelos de instrumentos. Isso demonstra a preocupação evidente em realizar uma crítica musical que não se limitasse a uma simples opinião destinada a leigos.

Essa forma de atuar se aplica a todas as críticas, independentemente do gênero. No caso do *rock* brasileiro, diversas foram as críticas referentes às apresentações. Entre os que tiveram seus respectivos shows avaliados, estão *O Terço*, *Made in Brazil*, *Joelho de Porco*, *Som Nosso de Cada de Dia*, grupos sediados em São Paulo. Do Rio de Janeiro, foram avaliados os grupos *Os Mutantes*, *Vimana*, *A Barca do Sol*, *Os Novos Baianos* e *Veludo*. Fora esses, o único grupo fora do eixo Rio/São Paulo da relação de revistas consultadas foi *A Chave*, de Curitiba (PR). Isso demonstra claramente que, apesar das limitações estruturais da revista, havia uma forte concentração de grupos de *rock* que atuavam no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Na análise das críticas de shows, os fatores mais importante presente nos textos são a performance e a técnica, o que demonstra a preocupação em realizar uma crítica de alto nível. Um exemplo de análise é este trecho referente ao show do grupo *Os Mutantes*, considerados os principais nomes do *rock* brasileiro naquele momento, apesar da instabilidade nas suas formações. Publicada no primeiro número, a crítica evoca uma substancial quantidade de informações musicais:

Com nova formação os Mutantes se apresentaram em São Paulo, no Teatro da Universidade Católica, iniciando um novo trabalho. [...] estiveram nervosos, reflexo da nova formação e de problemas com o equipamento. [...] Ritmicamente e harmonicamente, o novo trabalho possui grande semelhança com os trabalhos da formação anterior, refletindo, talvez a participação de Sérgio. O grupo passa por um período de adaptação. Paulinho¹⁷⁹, embora dando todo o apoio como baixista, ainda demonstra reflexos de anos de dedicação à guitarra e Luciano revelou-se um tecladista consciente, bom desempenho acústico, mas ainda um pouco assustado com o Hammond P-3 e o Mini Moog que utilizou. O desempenho de Rui foi excelente, muito seguro. O show possui climas bons, com Paulinho ao violino, frases em uníssonos de Moog e da guitarra de Sérgio e improvisação em 4/4, na seqüência de A/B/Bb/G/A de grande efeito. [...] Da seqüência de trabalho desta nova formação dos Mutantes, deverá surgir uma definição do som do grupo, pois antevemos boas vibrações nos estilos individuais dos componentes. Resta amalgamá-las como sabedoria, amadurecimento e amor. (MUTANTES – TUCA SP, 1976, n. 1, p. 7).

Apesar do texto jornalístico, havia a clara inclinação nos textos críticos em direcionar-se para termos técnicos. Um exemplo é esta passagem sobre a descrição dos instrumentos musicais e também das performances musicais: “[...] frases em uníssonos de Moog e da

incursões no campo dos outros instrumentos como flauta, oboé, bumbo e gaita, utilizados pelo antigo titular” (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 13, p. 6-7).

¹⁷⁹ O nome do músico está grafado de forma equivocada. Não é Paulo, como sugere o diminutivo, e sim Paul.

guitarra de Sérgio e *improvisação* em 4/4, na seqüência de A/B/Bb/G/A, de grande efeito” (grifos meus). (MUTANTES – TUCA SP, 1976, n.1, p.7) ¹⁸⁰. Contudo essa questão acabou, algumas vezes, saindo do quesito análise/performance e perdeu-se em detalhes técnicos que deixam a leitura bastante desagradável para quem é leigo no assunto.

Outro exemplo é sobre *O Terço*, um grupo muito em voga naquele momento¹⁸¹. Na edição número 2, é publicada uma crítica a partir do show de lançamento do LP *Casa encantada* (Underground/Copacabana, 1976):

[...] O grupo Terço estreou seu novo show, “Casa Encantada”, com as músicas constantes de seu próximo LP, do mesmo nome. Durante as apresentações, o público que compareceu aos shows teve a oportunidade de conhecer o alto nível profissional dos músicos e da equipe técnica, aliados a um repertório de muito bom gosto. O Terço demonstrou em suas apresentações uma dinâmica de palco perfeita, vocalizações perfeitamente audíveis, sendo o novo trabalho em sua maioria distanciado da linha do rock, seguida anteriormente pelo grupo, com a adição das sonoridades do percussionista Caíto e do desenvolvimento de novas idéias, com o tema instrumental “Solaris” do baterista Moreno, que utiliza modos de flamenco e uma linha excepcionalmente bonita. Foi utilizado um equipamento Giannini de PA, com uma mesa de 12 canais e dois mixers auxiliares para bateria e vocal, operados por Renato e Totinho, e a mixagem foi realizada por Marquinhos, técnico de gravação do estúdio Vice-Versa. [...] (O TERÇO, 1976, n. 2, p. 8).

¹⁸⁰ Vejamos os termos em destaque desta passagem.

Frase(s) = Compreendida na música de forma similar, consiste em uma unidade maior que o MOTIVO [Fragmento melódico, harmônico e rítmico, (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja idéia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros (Dourado, 2008, p.212)] e equivale a uma idéia musical definida de uma melodia. (Dourado, 2008, p.139)

uníssonos = A rigor, duas ou mais notas de alturas idênticas. (Dourado, 2008, p.349)

Moog = Aparelho desenvolvido por Robert Moog, pioneiro na fabricação de SINTETIZADORES [Aparelho que cria eletronicamente sons musicais pode ser analógico ou digital. Enquanto o primeiro tipo emprega variações na voltagem para as ondas sonoras, o segundo emprega informações digitalizadas nas mais diversas freqüências.] em larga escala. A partir de 1964, o moog substituiu dispositivos já obsoletos, como as fitas perfuradas para registro de informações ou alterações analógicas na voltagem controladas manualmente. Assim como no PC (personal computer) revolucionou o mundo da informação digital, o modelo MINIMOOG [Sintetizador MOOG de dimensões bastante reduzidas, foi amplamente empregado por conjuntos de música pop a partir dos anos 70 (Dourado, 2008, p.207)] inaugurou a era dos sintetizadores portáteis, tendo sido muito empregado até meados da década de 70 a era dos sintetizadores portáteis, tendo sido muito empregado até meados da década de 1970. (Dourado, 2008, p. 211).

improvisação=Execução de uma peça de música criada durante a própria execução. A menos que uma composição seja improvisada, ela é tocada de memória ou lida na partitura, ou uma combinação de ambas as coisas. (Isaacs & Martin, 1984, p.179)

em 4/4= Compasso quartenário= Compasso: Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. Na partitura delimita um trecho compreendido entre duas verticais (barras de compasso). Pode ser binário (dois tempos), ternário (três), quartenário (quatro), quinário (cinco), setenário (sete), nonário (nove), etc. (Dourado, 2008, p.88)

A/B/BB/G/A=Cifra: Na música jazzística e na teoria aplicada a música popular, símbolos que representamos por letras de A a G, acidentes e algarismos junto às palavras ou notas escritas definem os acordes. (Dourado, 2008.p.81)

¹⁸¹ Tanto *O Terço* quanto *Os Mutantes* dividam o prestígio maior entre jornalistas e críticos daquela época (1974 a 1977).

Embora bem menos detalhista que a crítica de *Os Mutantes* na questão da performance e dos quesitos musicais, foram citados os nomes dos técnicos de som e do tipo de aparelhagem usada. Do ponto de vista do leitor comum, isso poderia ser interpretado como um exagero. Contudo, por se tratar de uma revista que se dirigia para músicos, amadores e profissionais, essa questão não suscita falhas ou excesso de preciosismo por parte do crítico que redigiu o texto.

Da mesma forma, a grande artista daquela época, Rita Lee, também teve um show seu avaliado de maneira semelhante, desta vez focando na iluminação do espetáculo:

Rita Lee continua sendo a maior estrela do rock brasileiro (existem outras?). Sua apresentação no Teatro Aquarius vem confirmar a grande força da cantora junto a uma nova geração de nosso rock. Os roqueiros mais antigos eram atraídos pelas surpresas dos trabalhos que a Rita apresentava e os atuais são fascinados pelo visual maravilhoso oferecido pela equipe de produção e iluminação. A incrível presença de palco de Rita, somada aos visuais, transforma o show numa festa para os olhos. Um poderoso canhão de luz (2.000 w), adquirido no ano passado de Alice Cooper, 63 “spots” muito bem colocados em locais estratégicos, fumaça de gelo-seco, dois canhões “de brinquedo”, que detonam no final do show [...], tudo isso criando vários ambientes em um mesmo palco. [...] “Entradas e Bandeiras” parece representar uma fase de transição na carreira de Rita Lee. O show está forte, coeso, atinge seus objetivos, mas esta mesma força indica que um novo caminho está para acontecer, através de transformações e evoluções que já começam a ser sentidas. (ENTRADAS e bandeiras – Rita Lee e Tutti Frutti, 1976, n. 4, p. 11).

Dando sequência à análise, uma crítica sobre o grupo *Joelho de Porco* saía dos excessos detalhistas e se enquadrava em uma forma mais ponderada de análise, deixando de lado a menção das aparelhagens e afins e focando somente na performance dos músicos:

O rock brasileiro vive fase de muita ação, onde grupos de vários níveis esforçam-se em estabelecer uma imagem, um estilo com muita seriedade. Muita ação. A reação não poderia faltar, e vem através de um grupo chamado Joelho de Porco. As apresentações no Teatro Ruth Escobar foram gratificantes, pois o bom humor, a descontração e o “teatro do absurdo”, quando bem colocados, fatalmente proporcionam bons momentos aos paulistanos que anseiam por um pouco de “relax”. Curiosamente, as músicas do grupo falam exatamente sobre a tensão das cidades grandes. [...] Os shows do Joelho de Porco devem ser vistos por todos aqueles que ainda acreditam na alegria que o calor humano pode oferecer. Existe, entretanto, um ponto discutível no trabalho do conjunto. Trata-se do aspecto produção. A iluminação do show foi fraquíssima e falta ao Joelho de Porco uma preocupação maior com a parte artística propriamente dita: o lado material se bem cuidado, possibilita um engrandecimento que todo o grupo musical deve buscar. (JOELHO de Porco – Teatro Ruth Escobar, 1976, n. 4, p. 11).

Já sobre os *Novos Baianos*, o enfoque foi também pelo quesito do desempenho e do ambiente onde o show aconteceu:

[...] E o teatro estava lotado, prova que o conjunto tem fãs conscientes do bom trabalho que sistematicamente apresentam. Apesar do incômodo [sic] – como são quase todos que apresentam shows musicais –, o TUCA mostrou ter se tornado mais um santuário pop. E para provar isso, os Novos Baianos deram um verdadeiro show. Em todos os sentidos, desde mostra de profissionalismo até o uso de recursos bem simples, como percussões típicas, sons simples e muita animação. [...] O grupo também mostrou excelente performance. Estão todos unidos há muito tempo, tornando o entrosamento praticamente instintivo. Mesmo em sessões de improvisação, todos mantêm a mesma uniformidade, partindo ainda para shows solos, sem contundo quebrar a homogeneidade inicial. Destaque especial para a percussão e bateria, responsáveis por todo o balanço dos Novos Baianos. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 14, p. 16).

Como mencionado na introdução desta abordagem, havia o nítido predomínio de grupos atuantes no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Além de *Os Mutantes* e *Novos Baianos*, os grupos cariocas *A Barca do Sol* e *Vimana* tiveram seus shows avaliados pelos críticos da revista. Sobre o primeiro, escreveu Nico Pereira de Queiroz:

Finalmente, surge em nossa terra um grupo musical que apresenta algo de novo, em muito superior ao lugar comum geral. Existe muito trabalho bom por aí, sem dúvida, mas em termos de criação, de um perfeito entendimento do que seja fazer música, a Barca do Sol está muitos anos-luz à frente dos demais grupos musicais brasileiros. O público paulista teve oportunidade de conhecer o trabalho d'A Barca através apresentações [sic] bem produzidas, tendo como palco o belo salão do Museu da Imagem e do Som, que tem promovido excelentes shows para pequeno número de pessoas, que criam sempre clima agradável e intimista. Os integrantes da Barca do Sol são em sete, um número mágico; esta magia estende-se aos instrumentos usados, em sua maioria acústicos: violões, viola, cello, violino, flauta, dezenas de percussões, baixo de pau. A guitarra elétrica é usada sempre oportunamente, através de solos inteligentes e comedidos. Os músicos demonstram possuir uma grande cultura musical e quando tocam deixam fluir os sons de todas as partes de um universo onde o Homem é um só. “A Barca do Sol” não poderia ter recebido outro nome. (UMA aula de criatividade, 1976, n. 7, p. 10).

Como essa crítica, havia outras semelhantes, como esta sobre os *Novos Baianos*, publicada no número 14:

O grupo [...] mostrou excelente performance. Estão todos unidos há muito tempo, tornando o entrosamento praticamente instintivo. Mesmo em sessões de improvisação, todos mantêm a mesma uniformidade, partindo ainda para shows solos, sem contundo quebrar a homogeneidade inicial. Destaque especial para a percussão e bateria, responsáveis por todo o balanço dos Novos Baianos. Enfim, nestes dias em que o chorinho está com tudo, os Novos Baianos estão mostrando um material bom, em grande estilo. E mais: não se prendendo à marcação tradicional e usando os recursos da eletrônica para dar novas cores, ao velho gênero musical. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 14, p. 16).

Além do enfoque na performance, o crítico Rafael Varela Júnior destaca a valorização do chorinho, um gênero musical que naquele momento histórico passava a ser novamente valorizado por grupos como os próprios *Novos Baianos* e também *A Cor do Som*.

Porém o padrão de qualidade dessas críticas não tinha o mesmo parâmetro. O próximo texto, sobre o grupo *Vimana*, concentra-se em uma linguagem meramente descritiva do equipamento utilizado, assemelhando-se bastante a um release. Escrita por Paulo de Castro¹⁸², pode ser considerada falha como crítica musical. Não há qualquer informação¹⁸³ a respeito do show, fora o título, o que demonstra um problema de edição, pois o texto em si limita-se a um breve perfil dos músicos e um detalhamento dos instrumentos que eles utilizam:

Luiz Paulo é, sem dúvida, um dos melhores tecladistas eletrônicos que temos. Seu equipamento é complexo e muito bem usado. Foi um dos pioneiros do sintetizador no Brasil. Usa um piano acústico com captador Hellpinsteel, um Fender Rhodes 88, órgão Hammond L-102, Sintetizadores Mini-Moog e Maxi-Korg, Clavinet Hohner D6 e uma mesa Peavey de 8 entradas, onde combina todos os teclados e manda para um amplificador Sunn de 120 w. O guitarrista Lulu é um músico de estúdio, muito versátil e com ótimo desempenho no palco. Está usando uma Stratocaster Fender, uma Rickenbacker 366 de 12 cordas, uma pedaleira e um amp Twin Reverb Fender. Na bateria Tama Imperial, um modelo semelhante à Octaplus Ludwig, com 8 peles afinadas, senta-se Lobão, um garoto de 18 anos que estudou seis de violão clássico, mas optou pela vibração e balanço da bateria. [...] (CASTRO, 1976, n. 6, p. 10).

Apesar dessa longa e técnica descrição, o autor menciona uma breve descrição do estilo musical que o grupo desenvolvia: “Sua linha de trabalho é orientada para o som progressivo, com acentuadas inclinações para o ‘funky’¹⁸⁴ e para o manancial da música brasileira. Chorinhos já são ouvidos nos palcos do rock brasileiro”. (ibidem, p. 10)¹⁸⁵.

Em contraponto a esse tom amistoso, a crítica de forma negativa ao desempenho do grupo *Made in Brazil* foi sempre predominante. Seguem algumas passagens de críticas na qual essa questão é levantada. A primeira foi publicada na edição número 7 e é uma avaliação do show coletivo *Venha dançar conosco*. Escrita por Nico Pereira de Queiroz¹⁸⁶, fazia a seguinte análise:

O “Made in Brazil” encontrou um público cansado e totalmente satisfeito. O show do grupo confirmou uma suspeita que surgiu nas apresentações no Teatro da

¹⁸² O nome não consta no expediente como colaborador. Isso dá margem para levantarmos a hipótese de que, pelo nome, o autor seja o contrabaixista do grupo *Os Mutantes*, Paul de Castro, apesar da grafia errada – Paulo ao invés de Paul. Ou seja, repete-se um expediente que foi e continuou sendo utilizado em praticamente todas as publicações que analisamos: o de músicos exercerem o papel de críticos musicais.

¹⁸³ No subtítulo, lê-se “Teatro Tereza Raquel/Rio – 14 a 17/10”. Trata-se de uma pequena temporada de apresentação no referido teatro, além de outros espaços na cidade, conforme menciona o trecho deste verbete sobre o grupo: “Fez vários shows no Rio em lugares como o Museu de Arte Moderna, Teatro Tereza Rachel e Teatro da Galeria”, disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vimana/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

¹⁸⁴ Naquela época era muito comum grafar *funk* dessa forma.

¹⁸⁵ Sobre a incorporação do chorinho, ver ponto a respeito do grupo *A Cor do Som*.

¹⁸⁶ Foi uma das primeiras críticas assinadas a serem publicadas. O autor, juntamente com Rafael Varela Júnior, eram os responsáveis pela maior parte das críticas sobre os grupos brasileiros de rock. Posteriormente, ele se tornaria editor da publicação, onde ficaria até o número 34, quando deixa a revista.

Universidade Católica: dificilmente o Made voltará ao mesmo bom rock apresentado no início desta nova fase, em excursão conjunta com o grupo “A Chave” pelo Paraná. O que antes era um som limpo, alegre e bem dosado, agora se transforma em miscelânea, tensa, criada por volume exageradamente alto e trejeitos bobocas e inconseqüentes. Para se ter uma idéia, não foi possível sequer distinguir entre a barulheira geral, o saxofone de Manito, um dos mais importantes músicos do nosso rock. Esta é uma crítica altamente construtiva, nascida da tristeza doída de ver jogada fora uma das melhores coisas que surgiu este ano nos palcos brasileiros. Os integrantes do Made devem ter em mente que, quando se vai com muita sede ao pote, ele se quebra. Cabeça, minha gente. (QUEIROZ, 1977, n. 7, p. 8).

Na sequência, é publicada outra crítica. Dessa vez, no número 10, o crítico Rafael Varela Júnior aponta para a deficiência dos músicos da banda:

[...] Mas o público do Made quer mesmo dançar. De preferência com o som bem alto, a níveis insuportáveis. Não interessa a qualidade desse som, o material apresentado, nem quem está lá apresentando. [...] Mas Celso, Oswaldo e Ricardo, componentes fixos do grupo, não sabem nada de diferente. Celso, aliás, não sabe nem afinar, nem manter sua guitarra afinada. Oswaldo tem somente duas posições no baixo. Ricardo, apesar de entusiasmo, é pobre demais na bateria. Resta apenas Tony Babalu, que atua como *free-lancer*, para este concerto. Um ótimo guitarrista, simples, prático, chega até ser rápido em algumas passagens. Mas de resto, muito volume, muita bagunça e, principalmente, muito ar de underground. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 10, p. 8).

Mas é no desfecho do texto que o crítico aponta a falha principal do grupo, a limitação de talentos, oriunda da falta de estudos musicais:

O Made é um grupo que, na verdade, teima em não melhorar. Há muitas escolas de música e muito material do exterior como exemplo ao grupo. Afinal, numa análise paralela dos dois autores de “punk-rock”, o Kiss, pobre conjunto americano, é infinitamente superior ao primário Made in Brazil. Enfim, enquanto o grupo insistir nessa linha de apresentação, o público irá se cansando, até restarem os promotores e algumas dezenas de fãs. Será, então, mais uma falência do rock tupiniquim. Há outra solução? Escola, meninos, escola... (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 10, p. 8).

Aqui cabe uma observação. Ao citar a expressão *punk rock*, o crítico comete um deslize, já que nem o citado *Made in Brazil* nem o estrangeiro *Kiss* faziam música nesse gênero¹⁸⁷.

Apesar de inicialmente terem escapado do que seria uma contundência, no número 9, de fevereiro de 1977, na crítica sobre o show *Como nos velhos tempos*¹⁸⁸, realizado pelos grupos *O Terço* e *Os Mutantes*, assim analisou o crítico Rafael Varela Júnior:

¹⁸⁷ Sobre esta questão, ver item específico neste capítulo que detalha a rotulação de estilos.

¹⁸⁸ Espetáculo realizado pelos dois grupos no Teatro Municipal de São Paulo, de 10 a 13 de fevereiro de 1977, e que era calcado em músicas dos Beatles, além de composições dos próprios grupos.

São incríveis as surpresas que nos reserva o rock tupiniquim. [...] Quando um conjunto consegue dar um passo à frente, surge logo o egocentrismo, diluindo e vaporizando todo o trabalho conseguido. São essas regras que ditam a atual formação dos Mutantes. Rita Lee saiu, depois foi Arnaldo. Restou apenas Serginho que, com carisma, misticismo e habilidade como as guitarras, conseguiu manter em pé o nome do grupo. E, junto ao Terço, fizeram um verdadeiro banquete dos mendigos. O local foi o mais apropriado, quase o Monte Olímpo: Teatro Municipal. Normalmente, onde se reservam direitos apenas para a música erudita e público selecionado. As pompas, as mais variadas. [...] Cadeiras numeradas, [...] panfletos pedindo encarecidamente bom comportamento a todos os cabeludos, [...] e um pesado corpo de policiais foram os ingredientes complementares do banquete. Tudo misturado, o público saiu com a impressão que o show foi espetacular, uma apresentação única. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 8-9).

Mas o crítico não se limitou a realizar comentários sobre o show e analisou a musicalidade dos dois grupos. Neste trecho ele questiona o local da apresentação, na sua concepção totalmente inadequado para um evento de tal natureza:

Mas, todo o acontecimento merece uma análise fria após o verdadeiro bombardeio gerado pelos watts em demasia. Primeiro: qual a vantagem de ter esse show acontecido no Municipal? Ninguém pôde dançar, fumar, extravasar seus impulsos. Segundo: são realmente Mutantes e O Terço grupos mercedores destas pompas? Quem acompanha o trabalho dos Mutantes sabe que Serginho está se afundando no som erudito do Gênesis, Floyd e Yes. Deixou de lado todo o bom humor que os caracterizava em tempos já idos. O Terço está também nessa armadilha. Já não trilha o mesmo caminho que os levou ao sucesso, com Sá e Guarabira. Sem a parceria destes dois, Sérgio Hinds prefere cantar poucas palavras e executar longos solos ao mais puro estilo “head-rock”¹⁸⁹. Uma pergunta: do que realmente gostamos no show? Tenho absoluta certeza que o público vibrou apenas e tão somente com as imortais composições de Lennon e McCartney. São músicas que nos farão vibrar por várias gerações ainda. Serão eternamente bemvindas. Por isso, faço questão de dizer que nós, mendigos, fomos embriagados com licores e luxúrias visuais. [...] E particularmente, preferiria que tudo tivesse acontecido no incômodo TUCA. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 8-9).

Ao questionar o local onde foi apresentado o show e também a questão da sonoridade, o crítico Rafael Varela Júnior faz observações referentes a estética adotada por estes grupos. Ele toca em um ponto que já foi mencionado no capítulo anterior sobre esta questão, a identidade musical que estes grupos adotaram naquele período, onde o *rock progressivo* tinha uma forte influência entre os grupos daquela época

¹⁸⁹ Trocadilho com *hard rock*, gênero também conhecido por *heavy rock*, que foi aplicado a grupos “cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, [...] e pelas melodias curtas limitadas no âmbito da altura sonora” (SHUKER, 1999, p. 155). Ao fazer o trocadilho *head rock* (rock cabeça, tradução minha), o autor quer dizer que o referido músico estava cada vez mais inserido no rock progressivo: “gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado de ART ROCK. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais. Sobressaíram-se os grupos Gênesis, Yes, Pink Floyd, King Crimson e Emerson, Lake and Palmer” (DOURADO, 2008, p. 284). A referência *head* dada pelo crítico talvez tenha sido inspirada pela frase de Robert Fripp (fundador e guitarrista do grupo inglês *King Crimson*), dita em 1969: “Nossa música tem uma consciência mais profunda; busca provocar reações na cabeça e não nos pés”.

Outro ponto criticado de forma veemente diz respeito ao local da apresentação, pois o TUCA¹⁹⁰ seria mais condizente com o espírito despojado e libertário do *rock* brasileiro. Por outro lado, o Teatro Municipal era algo destinado somente para os grandes concertos de música erudita, e, portanto, totalmente fora de propósito para o espetáculo em questão.

Lá, não me deixaria ludibriar pelo tamanho da bateria dos Mutantes, teria plena certeza que o recurso do gelo seco está completamente ultrapassado, que o rock nacional não deixa de ser plágio, que Flávio Venturini – teclados do Terço – é um músico excelente, que toda a parafernália eletrônica – guitarras Fender, baixos Rickenbacker, Mini Moog e Mini Korg, pedais e Rodhes Fender¹⁹¹ – não consegue esconder a incompetência. E ainda não há uma só voz inteligível nos dois grupos. As verdades apareceriam mais facilmente em outras circunstâncias. No Municipal, elas foram encobertas pelas maravilhosas rosas acetinadas. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 9).

Esses pontos mencionados pelo crítico refletem o panorama musical daquele período no Brasil e também nos países centrais, principalmente na Inglaterra, onde o movimento punk surgia como toda a força, conforme mencionado no capítulo anterior. No desfecho da crítica, são colocadas as considerações mais contundentes sobre o *rock* produzido no Brasil. Refletem também o vazio que se avistava, em um processo no qual, além da questão da identidade, havia em curso outros gêneros musicais chegando e colocando o *rock* de lado na questão midiática. Na verdade, havia uma espécie de esgotamento, com a *discothèque*¹⁹² invadindo o terreno musical e também mercadológico do *rock* brasileiro¹⁹³.

Grupos musicais como *O Terço*, redirecionaram sua estética musical para além do que se apresentava até então como *roqueiros*. Na reportagem publicada em janeiro de 1978, sobraram explicações a respeito dessa questão. Com a saída do tecladista Flávio Venturini,

¹⁹⁰ Sigla do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Fundado em 1965, é um importante marco cultural para a cidade e para o país. Filho de uma instituição de longa tradição democrática, nasceu da vontade política da comunidade da PUC-SP. Sua inauguração foi marcada pela apresentação da peça *Morte e Vida Severina*, em 1965. Muitas gerações viveram e construíram a história cultural e política do país ocupando os espaços do TUCA. Durante a Ditadura, o TUCA foi palco de importantes manifestações políticas, desempenhando um papel significativo no contexto histórico brasileiro. Servindo aos interesses culturais, educacionais, artísticos, políticos e sociais dos universitários e da população paulistana, o TUCA contribuiu ativamente no processo de redemocratização. Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/historia1.html>>. Acesso em 21 abr. 2009.

¹⁹¹ O nome correto é Piano Fender Rhodes. Trata-se de um piano elétrico, “um instrumento eletrônico de teclado em que o princípio de funcionamento é parcialmente mecânico como os Wurlitzer ou Fender Rhodes, que utilizam pequenos pinos metálicos cuja vibração, quando percutidos por pequenos martelos magnéticos é transmitida a um sistema de amplificação.” (Dourado, 2008:252) verbete *piano elétrico*.

¹⁹² *Discothèque* é um termo francês “que se refere ao clube (ou boate) onde as pessoas vão para dançar. Nos Estados Unidos, inicialmente, o gênero foi associado aos bares gay, e essa idéia persistiu até o imenso sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* e de sua trilha sonora (RSO, 1977). Internacionalmente, a música disco foi gênero difundido e bem sucedido comercialmente, entre o final dos anos de 1970 e o início dos anos de 1980” (SHUKER, 1999, p. 99).

¹⁹³ Conforme o ensaio *Importação e assimilação: Rock, soul, discotheque*, escrito por Ana Maria Bahiana.

houve uma reformulação nos componentes¹⁹⁴, que se estendeu para a sua estética musical, com a incorporação de elementos mais brasileiros, como a adoção de percussão¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Até então, além do tecladista Flávio Venturini, a formação era Sérgio Hinds (guitarra e violão), Sérgio Magrão (baixo e viola), Luiz Moreno (bateria e percussão). Na transição da saída de Venturini, entraram Sérgio Caffa (teclados e baixo) e Cezar de Mercês (flauta, guitarra, violão e vocal). Este LP foi lançado em 1978. No ano seguinte, o grupo encerraria as suas atividades. Retornaria em 1982, somente com Sérgio Hinds da formação original, na guitarra. Os outros componentes eram Ruriá Duprat (teclados), Zé Portugal (contrabaixo) e Franklin (bateria) (DOLABELA, 1987, p. 151).

¹⁹⁵ No número 18, a revista publica uma reportagem de Rafael Varela Júnior sobre o novo LP do grupo *O Terço*, intitulado *Mudança de Tempo* (Copacabana, 1978). Vejamos um trecho: “‘Nós vamos fazer o que chamamos de som urbano, música da cidade, o que não deixa de ser rock. Mas com tanta deturpação que se fez da palavra rock, preferimos escapar deste rótulo.’ Quem afirma é César de Mercês, letrista de várias musicas de sucesso do grupo, entre os quais, ‘Hey Amigo’, ‘Flor de La Noche’ e várias outras, compostas em parceria com Flávio Venturini. ‘O problema todo é que fazemos um som brasileiro que se caracteriza e identifica com o rock. Mas quando o pessoal vê a gente com uma guitarra na mão já pensa logo em rock pesado, o que limita o trabalho e a criação do grupo. Assim vamos fazer algo mais balanceado, mais funky, com trabalhos de flauta, percussão e piano elétrico. Nossa música será urbana, como nossas raízes’. É Sérgio Hinds, desabafando e pedindo compreensão por parte do público com relação a este ponto de vista. [...] O público brasileiro está amadurecendo, sabendo que vai ser bem aceito, como já aconteceu, depois de anos e anos de trabalho sério e dedicado.” (VARELA JÚNIOR, 1978, n. 18, p. 6).

DISCOS



FRANCIS HIME Passarelo Sigla - Som Livre 403.6139

O nome Francis Hime sempre esteve presente nos principais acontecimentos musicais, nome conhecido para os mais atentos e, praticamente, ignorado pelo grande público. Talvez por sua culpa, pois só em 1973, depois de dez anos de atividades artísticas, Francis gravou seu primeiro êlepe, que além de passar despercebido trazia uma carga negativa - ele decidiu fixar suas belas criações (entre elas, "Atrás da Porta", "Sem Mais Adeus" e "Minhe"), mas de forma classicista e fria. Ele próprio admitiu: "usei muito mais técnica do que emoção".

Neste segundo trabalho individual gravado, Francis fez justamente o contrário, a começar pela capa com uma foto de seu rosto, chamativa, aberta, uma inversão do primeiro disco. Não que Francis Hime tenha negligenciado sua excelente formação musical (ele é responsável por arranjos e regência), mas a emoção está misturada a tudo, de forma equilibrada/teima



Secundado por excelentes músicos em treze faixas e ainda contando com a participação vocal de Chico Buarque e Olívia Hime em algumas delas, Francis apresenta momentos memoráveis feitos com seus parceiros: Paulo César Pinheiro, Vinícius de Moraes, Ruy Guerra, Olívia Hime, Chico Buarque e Odvaldo Vianna Filho. Como destaque, a excelente recriação para a antiga "Anoiteceu" e "Maravilha" (com Chico). Um êlepe indispensável. (Ap. L.)

DARYL HALL AND JOHN OATES Beauty on a Back Street RCA 104.4093

Esta dupla americana resolveu gravar uma série de baladas em estilo chique, com sofisticados recursos de estúdio e com todo o glamour que o título recusa. O dis-

co também não é nada punk, como pode sugerir a capa e os óculos de Daryl, da década anterior.

Mas a dupla não se dá tão mal como se poderia supor, visto que a época de David Bowie e Ziggy Stardust parece ter-se finalizado. Com Daryl nos teclados (muitas vezes interessantes) e Oates nas guitarras (sem nada de novo) o disco torna-se interessante por algumas faixas espalhadas nos dois lados do êlepe. "The Girl Who Used to Be" é um exemplo, o som lembra em muito David Bowie, mas tem um toque particular da dupla, caindo muito bem o vocal dos dois.



De resto, apenas "Love Hurts, Love Heals", "Don't Change", "You Must Be Good For Something" e "Bigger Than Both of Us" salvam a aparência tão pretenciosamente chique desta obra. (RVJ)

FRENÉTICAS Frenéticas WEA BR 30.039

As Frenéticas são ótimas. Mesmo se não gravarem nenhum outro disco, não seriam mais esquecidas. Assim como, por exemplo, o grupo Dzi Croquettes, liderado pelo bailarino e cantor Lennie Dale: fizeram vários espetáculos e todos lembram de só um. E, justamente, algumas das moças que integram o conjunto vocal Frenéticas saíram da versão feminina, também para palco, Dzi Croquettes. As outras, como o divertidíssimo "relaxe" feito para a imprensa pela WEA (discos responsável pelo lançamento) diz, saíram também de experiências teatrais e outras atividades e loucuras típicas dos anos 60/70.

E este é o espírito frenético feito por Dulcinea, Ragina, Sandrix, Edir, Lidoka e Lailoka: satirizar tudo e todos, os anos 60/70, tudo muito frenético porém bem vocalizado. E tudo muito bem supervisionado por Nelson Motta, o responsável pela formação do grupo que surgiu de sua buata "Frenetic Dancin' Days" para o sucesso. A idéia de formação de um



grupo feminino louco não é nova (Rita Lee tentou sem conseguir) mas as Frenéticas estão com ótimo repertório: "Fome da Juventude" (Rita Lee), "A Felicidade Bata A Sua Porta" (Gonzaga Jr.), "Perigosa" (Rita e Nelson Motta) e excelentes versões para alguns rocks velhos, que as Frenéticas tornam ainda mais debochados. Os arranjos são bons (Rogério Duprat) e a produção, de Liminha (ex-Mutante), também. (Ap. L.)

★ THE CLASH The Clash Epic 144205

Legítimos representantes da moda punk, The Clash apresenta um êlepe vibrante e cheio de ritmo. Pesado como o rock deve ser, simples como as músicas do começo dos anos 60 e muito contagiante. As faixas, de no máximo três minutos, são 14. O ritmo é bem básico e de poucos acordes diferentes.

Mas é punk, é isso que o punk faz, e é isso que The Clash retrata. Fidedignamente. Por isso, merecem todas as nossas boas-vindas. Com um disco ótimo, de músicas fortes e extremamente dançáveis, para todos os que queiram embarcar nessa de "good and ol' rock'n'roll".



O conjunto é formado por Mick Jones e Joe Strummer, na guitarra, Paul Simonon, no baixo e Tony Crimes, na bateria. De resto, é isso aí: "let's punk". (RVJ)

★ CANDEIA Luz da Inspiração WEA BR 30.040

O sambista Antônio Candeia Filho lança agora o seu quarto êlepe, desta vez pelo WEA. Cultuado personagem por seus vários

sambas-enredo, entre eles "Seis Datas Mágicas", que venceu o carnaval de 1953, e "Riquizas do Brasil" em 1956, ambas pela Portela, teve também seu trabalho difundido por Elizabeth Cardoso, na gravação de "Minhas Madrugadas", samba feito em parceria com Paulinho da Viola.

No início dos anos 60, quando o samba "puro" estava um pouco afastado da aceitação popular, ele formava um conjunto "Mensageiros do Samba", que não conheceu o sucesso mesmo tendo gravado um êlepe. E mais: contratado com a invasão das escolas de samba, fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.



Neste êlepe, "Luz da Inspiração", mais que nunca Candeia explora, de forma bonita, as várias manifestações da presença africana em nossa música. Diz Candeia "sambista não é só o que compõe, nem o que faz o ritmo, mas também aquele que, ao compor o samba, o divulga". E define o seu mais recente trabalho: "mais que em todos, neste disco sinto que evolui". E tudo acontece perfeito. (Ap. L.)

★ CRUCIS Los Delirios Del Mariscal RCA 107.7057

As apresentações no Brasil deste quarteto argentino deixaram boas impressões, tanto técnica quanto criativamente. Assim, era de se esperar igual movimento musical do disco, sabiamente lançado pela RCA. Mas não é o que acontece. O disco é lento, feito em cima do som do Yes e Emerson, Lake & Palmer, e exemplo dos grupos brasileiros. Ainda que se salve pela parte técnica.



5.3 A crítica de discos

Se nas críticas destinadas aos shows o espaço destinado à análise era considerável, o mesmo não pode ser dito sobre as avaliações de discos. Um fator importante que chamou a atenção é que nessa seção não havia um padrão editorial definido quanto ao espaço. Por exemplo, no primeiro número, foram avaliados quatro discos, em uma página e meia. No número seguinte, a quantidade aumenta para seis no mesmo espaço de páginas. E no terceiro, a quantidade é de 15 LPs, concentrados em uma única página.

Nesta, apesar de serem incluídos conceitos técnicos – como a descrição das faixas, a detalhada referência da gravadora, com o número do disco, a avaliação do conceito referente à música e à prensagem –, a análise é inexistente, limitando-se somente a descrever em poucas linhas ou em uma única palavra, comentários e impressões sobre a obra fonográfica. Observando sob o ponto de vista jornalístico, esse caso pode ser enquadrado como uma questão meramente de serviço ao consumidor, sem aprofundar-se nos conceitos estéticos e de desempenho de grupos e artistas ligados ao *rock*.

Da relação de exemplares analisados, constatou-se que foram muito poucas as críticas de LPs. Nesse contexto, visivelmente acaba se refletindo também no que é focado nos textos. A seguir, apresenta-se a primeira crítica sobre um LP de grupo de *rock* brasileiro, publicada no número 2, sobre o LP *Jack, o Estripador* (RCA Victor, 1976), do *Made in Brazil*:

Haverá um dia em que este disco será olhado pelos componentes do Made como parte do legado de sua juventude. Todas as músicas possuem no máximo 4 acordes, todas em 4/4. As letras variam de “Banheiro”, “Batatinhas”, “Quero tomar um sorvete, que dor os seu gelinho dá no meu dente”, “Você é bela na primavera”... Tem tanta gente tocando e cantando que é absolutamente impossível dizer quem faz o que na gravação. E o resultado é um disco infantil, dedicado aos sacerdotes do fútil e da alienação, esta impedindo os meninos até de ligarem guitarras para a foto da capa. ([JACK, o Estripador], 1976, n. 2, p. 40).

O conceito é definido como *pobre*, simbolizado com um único asterisco¹⁹⁶, o que não deixa dúvidas sobre a interpretação do crítico.

Outra crítica que destacamos é a feita ao LP *Mudança de Tempo* (Discos Copacabana, 1978), mesmo nome do show do grupo *O Terço*, publicada na edição número 23:

¹⁹⁶ Além de *Pobre*, os outros conceitos eram assim estabelecidos: *Muito Bom* (****), *Bom* (***) e *Regular* (**). Esses critérios de avaliação seriam abandonados posteriormente.

Um elepê cheio de surpresas. Ele nos mostra um conjunto diferente daquele que estávamos acostumados a ouvir nos discos e shows anteriores, “Criaturas da Noite” e “Casa Encantada”. Este disco apresenta faixas muito mais elaboradas e mixadas, um trabalho criativo, perfeccionista ao extremo, que por várias vezes, chega a ser monótono e cansativo. Ainda assim, como grupo acústico, continua sendo um dos melhores no Brasil. Essa mudança de tempo traduz muitas coisas: a saída de Flávio Venturini, certamente um desfalque ainda que seu substituto, Sérgio Caffa, seja um excelente músico, embora mais técnico e frio; a incorporação musical de César de Mercês, brilhante compositor, que passa a integrar o grupo como flauta, guitarra, violão e vocal, mas não dá o pique nem entusiasmo às músicas de estúdio e, finalmente, a adoção de uma linha mais “urbana”, onde o rock colabora apenas com o espírito, tornando-se, em compensação, um som nem brasileiro, nem importado, apenas um meio termo sem qualquer definição. [...] Enfim, o Terço passou a ser um conjunto sem vibração do início. Tanta preocupação pela música, todos se mostrando ótimos músicos, mas pecando pelo excesso de técnica. (VARELA JÚNIOR, 1978, n. 23, p. 32-33).

Nessa mesma edição, outro LP sobre *rock* brasileiro é criticado. Trata-se do disco *Babilônia* (Som Livre, 1978) da cantora Rita Lee. Novamente Rafael Varela Júnior é quem avalia:

Em muitos aspectos, como qualidade técnica, mensagem à juventude, apelo comercial e identificação com David Bowie (já caracterizada há muito tempo) este trabalho pode ser considerado como o principal disco de Miss Rita 2000. [...] A faixa “Eu e Meu Gato”, ultra-executada nas rádios e trilha sonora de novela, não passa de mais uma maneira de identificação com o público cocota, assim como “Ovelha Negra”, no disco anterior. Na verdade, Rita tem procurado, a cada elepê, melhorar suas letras para identificação como a garotada, hoje a maioria de seu público. Assim, é uma divertida brincadeira saber que este tipo de mensagem já estava nítido nas músicas da década anterior, quando Beatles e Stones, além dos velhos Chuck Berry e Little Richard, chamaram a atenção para a incontrolável juventude e para os problemas familiares. A tudo isto somam-se a cara e o rosto de Rita totalmente caracterizados com David Bowie, ainda no tempo da bissexualidade. Enfim, um bom mas ultrapassado elepê da nossa corista de rock. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 23, p. 19).

Nesse mesmo contexto, a crítica ao LP homônimo do grupo *Joelho de Porco* (Som Livre, 1977) também usa do mesmo artifício das anteriores:

O segundo elepê da banda paulista Joelho de Porco traz muitas novidades. Em primeiro lugar, gravado pela Som Livre, o disco adquiriu maior qualidade técnica, com melhor produção e mixagem. [...] O disco traz boa produção, bom ritmo, mas em poucos momentos, pode-se ver as qualidades do Joelho do Porco. O baterista pouco faz além de simples acompanhamento. O mesmo acontece com o guitarrista, que abusa dos pedais. Enfim, um disco melhor cuidado e mais cansativo. O anterior, certamente, possui mais peso e mais garra além de faixas bem melhores [...]. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 32, p. 32).

Se a crítica de LPs de *rock* brasileiro do período de 1976 a 1978 se resumiu a somente três, isso é uma clara demonstração de um esvaziamento da *cultura rock* que estava em curso

no Brasil, um indicativo de que esse gênero entrava em declínio no país. Ao mesmo tempo, começam a surgir outras manifestações musicais, que buscavam uma estética musical fora do esquema *pop rock*, mas que se dirigiam ao público jovem.

5.4 A presença de outras influências musicais

Não foi somente a *invasão* de ritmos estrangeiros como a *discothèque*, a *soul music* e o já citado *punk rock* que se sobrepuseram ao espaço do *rock*. Um gênero musical, genuinamente brasileiro, ressurgiu e conseguiu alcançar certa notoriedade entre os jovens daquela época: o chorinho. Esse gênero que estava em declínio a partir das mortes de Jacob do Bandolim, em 1969, e de Pixinguinha, em 1973, reaparecia com força a partir de 1977, através de iniciativas particulares ou de órgãos governamentais.

Quando Roberto Moura define o choro como a “antimúsica de protesto” e afirma que “certamente não será uma coincidência o fato de que, num momento em que todas as artes brasileiras estão vivendo um clima de tensão, a MPB ter-se encaminhado para a ressurreição de um gênero tipicamente instrumental – onde não é preciso dizer nada” (*O Dia*, novembro de 1977), ele está abordando apenas um lado da questão. Talvez o fato de o choro não encontrar problemas com a Censura tenha facilitado seu rápido acolhimento por parte do novo projeto cultural brasileiro. Mas não foi o fator determinante. Se em 1974/75 o governo decide promover formas espontâneas de cultura que, como o choro, sobreviviam de um modo marginal, buscando integrá-las ao mercado, é porque precisa de uma base de sustentação ideológica. E é nas manifestações culturais que já contam com uma base popular que ela será buscada. É preciso tapar o buraco cultural, “interpretando” os “anseios e aspirações” do povo e impondo-os de volta como novos padrões a serem adotados, em prol da preservação da “identidade cultural” do país. (AUTRAN, 2005, p. 81).

Desse modo se conseguiu arrebanhar uma nova geração de músicos, que declinam da influência do *rock* para agregarem instrumentos como bandolim, violão e pandeiro, valorizando novamente o chorinho, um gênero musical que estava no limbo e ressurgia através da Bossa Nova e do Tropicalismo.

Apesar de serem formados por jovens, os grupos citados não promoveram uma revolução estética¹⁹⁷. No meio dessa efervescência o grupo *A Cor do Som* provocaria um impacto no chorinho. O número 19 da revista traz a crítica do primeiro LP da banda, lançado

¹⁹⁷ “A maioria dos conjuntos então formados se mantiveram fiéis ao estilo tradicional, como Os Carioquinhos, que tocavam na mesma harmonia que o Época de Ouro [o principal conjunto de choro do país]. Outros já fizeram algumas modificações em sua formação, como A Fina Flor do Samba, que incluiu o solo de contrabaixo acústico, muita percussão e bateria, embora mantivesse um estilo de execução autêntico. Mas até Os Mutantes, o Vímana e outros grupos mais habitualmente ligados ao rock incorporaram o choro a suas apresentações.” (AUTRAN, 2005, p. 86).

em 1977. Escrita por Aprígio Lírio, apontava para o fato de este grupo ter uma proposta de mescla de gêneros e também de ser apenas instrumental:

O movimento é importante: valorizar o músico brasileiro. E já que o assunto virou moda, a maioria das gravadoras nacionais tem em seu elenco alguns grupos instrumentais ou então, outros novos para lançar. A WEA produziu e lança, agora, o primeiro elepê do grupo A Cor do Som, mais famoso no momento por ter conseguido um 5º lugar no “Brasileirinho – I Festival do Choro”, organizado pela TV Bandeirantes de São Paulo, com a composição “Espírito Infantil”. [...] Do material gravado – frevo, latin rocks, samba-rocks, choros, baladas e outros gêneros – a mistura de “Tigresa” com “Odeon” (Ernesto Nazareth) em nada atrapalha o desenvolvimento de A Cor do Som. Um disco de estréia, saudável, alegre, juvenil, sem ser pueril. (LÍRIO, 1977, n. 19, p. 15).

Ao mencionar que “o movimento é importante: valorizar o músico brasileiro”, o crítico aponta para algo que estava acontecendo naquele momento: a valorização do músico como instrumentista. Um dos fatores que ajudou a resgatar esse papel do músico foi através do chorinho, catalisado pelo *I Festival Nacional do Choro – Brasileirinho*, promovido pela Rede Bandeirantes de Televisão¹⁹⁸.

Além do referido grupo, voltado para a música instrumental, outros tantos que surgiram na época, formados por jovens instrumentistas, tornariam o chorinho algo comum entre os diversos públicos:

Foram também as possibilidades instrumentais desta música que despertaram o interesse das gerações que vieram depois da bossa nova e do tropicalismo – movimentos que valorizaram a linguagem musical propriamente dita, o som em si mesmo. E, enquanto em 1970 o musicólogo Mozart Araújo declarava ser difícil encontrar autênticos chorões “nestes dias de iê-iê-iê”, devido à virtuosidade que o

¹⁹⁸ O festival teve uma segunda edição no ano de 1978. Sobre esta primeira edição, Henrique Cazes aponta: “Foi impressionante o espaço que esse evento teve na mídia. Algo muitas vezes maior do que o maior espaço já ocupado pelo Choro até hoje. Se um compositor famoso se inscrevia, já era matéria. Todas as etapas do concurso foram exaustivamente divulgadas pela imprensa e, pelas matérias anteriores ao evento, tinha-se a impressão que o Choro finalmente chegaria à terra prometida.” (CAZES, 1998, p. 153). Apesar de se referir a um movimento espontâneo, a participação de *A Cor do Som* ocorreu por conta da gravadora do grupo, a WEA e seu presidente André Midani. Além disso, a presença do grupo no referido festival provocou mal-estar: “Entra em cena a WEA, dona de um farto catálogo internacional com alguns dos maiores nomes da música americana e inglesa, que tinha se instalado no Brasil pouco antes. André Midani, presidente da gravadora, queria cativar o público jovem, formando um poderoso time com artistas brasileiros. [...] Quem juntou a fome com a vontade de comer de A Cor foi Guti, produtor da WEA e primo de Mú e Dadi. [...] Com gana de conquistar mercado agressivamente, a WEA foi logo botando as manguinhas de fora e inscreveu uma das músicas gravadas pela A Cor do Som num festival. A música foi Espírito Infantil, um choro de Mú. O festival? Brasileirinho – 1º Festival Nacional do Choro, organizado pela TV Bandeirantes. Audácia perdia: imaginem qual seria a possível reação da tradicional platéia do gênero dando de cara com quatro rapazes, todos cabeludos, [...] seus instrumentos ligados na tomada! Irado o público acabaria gritando: ‘Fora roqueiros!!!’” (ALBUQUERQUE, 2000, p. 14). Não foi somente na apresentação que o grupo foi alvo de contestação: “Mas foi em torno da música que recebeu a quinta colocação que surgiu a maior polêmica. Tratava-se de ‘Espírito Infantil’, uma experiência de fusão pop-chorística composta por Mu [...]. A música indiscutivelmente não tinha um desenvolvimento satisfatório, mas o timbre original do grupo e o tipo de interpretação, com destaque para o bandolim de Armandinho, chamaram a atenção e dividiram opiniões, no júri, no público e na imprensa.”(CAZES, 1998, p. 154).

choro exigia de seus executantes, quatro anos mais tarde começam a surgir grupos de choros formados por músicos que não tinham sequer idade para se profissionalizar. [...] Os Carioquinhas, Galo Preto, Cinco Companheiros, Levanta Poeira, Anjos da Madrugada, Éramos Felizes e a Fina Flor do Samba foram formados por instrumentistas de 15 a 20 anos de idade. (AUTRAN, 2005, p. 86).

Apesar dessa movimentação com o ressurgimento do chorinho e da incorporação do mesmo pelos grupos novos, esse processo de incorporar uma nova estética eletrificada ao choro não se consolidaria, mesmo com o surgimento desses novos músicos¹⁹⁹.

O movimento ao qual Aprígio Lírio se refere diz respeito não apenas ao choro, mas à música instrumental brasileira²⁰⁰ que, naquele momento (entre 1976 e 1977), ressurgia com força após um longo interlúdio forçado²⁰¹.

Naquele momento, bossa nova/samba/jazz, estilos considerados a base desse movimento musical, acaba se rompendo e a música instrumental incorpora uma linguagem musical “híbrida de clássicos, música regional e uma pitada de rock” (BAHIANA, 2005b, p. 65).

¹⁹⁹ Um relato desse declínio foi publicado na edição 566, de 11 de julho de 1979, da revista *Veja*: “De repente, há cerca de dois anos, os cavaquinhos, bandolins se deslocaram dos fundos dos quintais e das mesas de bar para aparecer em festivais, programações de rádio e tv e em dezenas de LPs. Era o boom do choro, que parecia ter vindo para ficar. Na semana passada, porém, quando o Clube do Choro de São Paulo, completou seu segundo aniversário, o clima já não era de comemoração. [...] Passada a euforia, nada mais natural que desaparecessem os adeptos de última hora – e talvez seja por isso que parte da diretoria do clube tenha se esfumado, após lucrar discretamente agenciando regionais para apresentações em clubes e boates. Venenos à parte, também a constatação de que o bom choro exige uma técnica bastante apurada fez com muitos novos adeptos desistissem do gênero.” (CHORAVA-SE, 1979, p. 128). Outro sinal deste declínio foi apontado por Margarida Autran em um ensaio publicado na mesma época: “Transformado num ‘fantástico choro de plástico’, ao ser adaptado aos anseios e aspirações da classe média – destinada a retomar seu papel de base social do regime –, o velho chorinho de Callado, Nazareth e Pixinguinha chegou ao final da década exaurido. Criado por músicos populares que durante um século se esforçaram anonimamente para manter viva sua pureza original, ele não teve fôlego para se manter por mais tempo como produto de consumo de massa. Os bons instrumentistas que revelou partiram para outros caminhos (o que motivou a dissolução da maioria dos conjuntos) e os chorões tradicionais aproveitam o final da safra, enquanto não são forçados a se adaptar ao novo modismo: a gafeira.” (AUTRAN, 2005, p. 86). Esse panorama corresponde ao final dos anos 70, precisamente entre os anos de 1978 a 1980. Posteriormente, a gafeira também seria deixada de lado.

²⁰⁰ “A denominação ‘música instrumental’ – ou, como preferem os próprios músicos, ‘música improvisada’ – parece, a princípio, elástica e abrangente. Esta constantemente em pauta durante a década foi retomada como assunto de investigação e debate inúmeras vezes, principalmente a partir da metade final dos anos 70. Mas, na verdade, o assunto central dessas discussões, o tema oculto sob a designação ‘música instrumental’ – palavra que, por definição, deveria se aplicar a toda forma musical executada exclusivamente com instrumentos, sem o concurso do texto cantado, o que incluiria desde o choro até a música dita ‘clássica’ ou ‘erudita’ – não era tão imenso como fazia supor. Referia-se, basicamente, às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração de seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica.” (BAHIANA, 2005b, p. 61).

²⁰¹ “O último grande momento instrumental do Brasil tinha sido a bossa nova. Após quase uma década de refinamento harmônico e depuração da síntese jazz/samba – operada, em sua maior parte, por uma geração coesa de instrumentistas, [...] a palavra recuperou espaços com o racha da música de participação, ou protesto, de meados dos anos 60.” (BAHIANA, 2005b, p. 62).

Voltando ao grupo *A Cor do Som*, sua trajetória ocuparia um espaço que naturalmente se ofereceria: com o esvaziamento do *rock* brasileiro, a partir da segunda metade dos anos 1970, ocupariam um espaço que estava ocioso²⁰².

Os vocais passaram a ser introduzidos, em detrimento da habilidade instrumental. Na edição número 35, o crítico Walmir de Medeiros Lima escreveu sobre o terceiro LP do grupo, *Frutificar* (WEA, 1979), que marca uma guinada importante: os integrantes passam a cantar, a fim de que pudessem tocar suas canções nas emissoras FM. Outros críticos consideravam o fato de gravarem canções destinadas para tocarem em rádios uma atitude equivocada. Contudo esse dado não é mencionado na próxima crítica, que aponta somente a virtude do grupo na mescla de ritmos:

Este terceiro elepê da carreira ascendente do grupo *A Cor do Som* é o que mais se aproxima do estilo de roqueiros no país de samba, choro e carnaval. Eles fundem perfeitamente a experiência em grupos de rock com os ensinamentos da escola Novos Baianos para fazerem uma música moderna, criativa, popular, com uma grande exigência de perfeição técnica na execução. (LIMA, 1979, n. 35, p. 60).

Juntamente com *A Cor do Som*, outro grupo surgido no mesmo período credenciava-se como representante de uma nova safra que apareceria naquele momento: o *14 Bis*. No número 47, a revista publicou a crítica de Antonio Lauriello Filho sobre o segundo disco do grupo, também intitulado *14 Bis* (Emi-Odeon, 1980):

Se por um lado, o sucesso hoje, veio, graças à composição “Bola de Meia – Bola de Gude”, por outro, deve-se considerar o perfeito arranjo que eles construíram em cima e que por certo, ajudou o seu estouro nas paradas. Devemos considerar também a importante presença de Rogério Duprat no arranjo e regência de 3 [sic] composições. Tudo é uma dica pra se esperar, dos próximos trabalhos, aquele sucesso e um sucesso em função de suas próprias composições, mesmo porque capacidade e vontade de transar algo diferente o pessoal demonstrou neste *14 BIS*, voando de uma forma muito bonita. (LAURIELLO FILHO, 1980, n. 47, p. 44).

Composto por ex-integrantes do *Terço* e do *Bendegó*, o *14 Bis* trazia, além de heranças estéticas dos grupos de origem – mescla de ritmos brasileiros com o *rock* estrangeiro –, um forte apelo visual em seus shows, como telões e toneladas de equipamentos de som e imagem.

Apesar de os críticos²⁰³ da revista *Música* entenderem e apostarem nesses grupos como talentosos e possíveis representantes de uma nova estética musical que poderia romper com o que havia de convencional naquela época, isso não aconteceu:

²⁰² A respeito da atuação do grupo, relacionada com a crítica musical, o próximo capítulo, sobre a revista *Somtrês*, trará mais detalhes.

O problema tanto do 14 Bis como da Cor do Som, era o mesmo. Os grupos não ofereciam ruptura conceitual com o *establishment* da época, solidificado na figura dos baianos e complementando pela corte mineira. [...] Não é preciso ser adolescente rebelde para notar que algo não vai bem quando os heróis dos nossos pais obscurecem nossos próprios heróis. (ALEXANDRE, 2002, p. 31).

Apesar desse arrefecimento, tais grupos continuariam em atividades ao longo de grande parte dos anos 1980, porém sem tanto sucesso²⁰⁴. A partir do final da década de 1970, os diversos grupos que estavam em atividade entraram definitivamente em processo de extinção²⁰⁵.

Em que pesem as dificuldades desta análise²⁰⁶, o fato é que a escassez de críticas sobre artistas ou grupos de *rock* brasileiro nos exemplares estudados refletia a realidade musical daquele momento²⁰⁷, debatida da seguinte forma pela crítica Ana Maria Bahiana:

Até aproximadamente, 1975/1976, alguns grupos voltados exclusivamente para o modelo fechado do rock, permanecem em atividade; o maior é o Mutante [sic], de formação variada, sempre capitaneado pelo guitarrista Sérgio Dias Baptista. [...] Mas à medida que o público se cansa de consumir essa cópia pálida e passa a preferir a criação original de outro tipo de compositores, e à medida que se desgasta o apelo ao rock como *forma alternativa* de viver e ver o mundo, os grupos vão se extinguindo e o “movimento rock” se esvaziando. (BAHIANA, 2003, p. 56).

Esse esvaziamento, segundo Bahiana, ocorre a partir do avanço da *discothèque* e da *soul music*. Contudo não se pode deixar de mencionar, numa escala menor, a presença do *punk rock*, que gradativamente chegou ao Brasil, quase junto com os outros gêneros citados pela crítica e ensaísta²⁰⁸.

Um indício de que o avanço principalmente da *discothèque* contribuiu para o esgotamento da já debilitada *cultura rock* dos anos 1970 é a saudação da crítica Cleide Nascimento ao LP do grupo de *hard rock* chamado *Cão Fila*, que não obteve, sucesso apesar desse lançamento, em 1980, pela gravadora Continental:

Assentada a poeira levantada pela disco-music, o rock, em sua mais ampla expressão, volta a ocupar um lugar de destaque com o grupo Cão Fila. Essa feliz descoberta está agora presente nas dez faixas de Cão Fila, o primeiro elepê desse

²⁰³ Esse entusiasmo não foi exclusivo dos críticos da revista. José Emilio Rondeau e Matias José Ribeiro, críticos da revista *Somtrês* apostavam no sucesso de *14 Bis* e *A Cor do Som*. Ver próximo capítulo.

²⁰⁴ A trajetória e os desdobramentos desses grupos dentro da *cultura rock*, assim como a sua relação com a crítica, terão continuidade no próximo capítulo, referente à revista *Somtrês*.

²⁰⁵ *Os Mutantes* deixaram de existir em julho de 1978. Um ano depois, em julho de 1979, foi anunciado o encerramento oficial de suas atividades.

²⁰⁶ O fato de não se ter conseguido analisar todos os exemplares da revista, principalmente os de 1979.

²⁰⁷ Desses exemplares, entre 1979 e 1983, encontramos somente dez críticas de artistas e grupos ligados ao rock brasileiro.

²⁰⁸ Sobre o *punk rock* e a sua inserção no mercado brasileiro, ver item correspondente neste capítulo.

grupo. Logo na sua faixa de abertura, a singela ‘Pecado Madrigal’, mostra todo o potencial e marca do grupo, baseada na originalidade de seus vocais e na rica elaboração de seus arranjos. (NASCIMENTO, 1980, n. 39, p. 44).

Em termos mercadológicos, a trajetória de grupos como esse demonstram o quanto desprestigiado estava o *rock* brasileiro daquela época.

5.5 O esvaziamento do rock brasileiro

O *rock* chega desgastado aos anos 1980, não somente no Brasil, mas também no exterior. A mudança nos rumos musicais, com a chegada dos gêneros *discothèque*, *soul music* e *punk rock*, provocaram o esgotamento do *rock* produzido na década anterior. Isso se refletia nas críticas e também em reportagens e em editoriais de *Música*²⁰⁹.

Na verdade, o enfraquecimento da *cultura rock* no Brasil era o reflexo do desgaste que vinha do exterior, com a incorporação de outros gêneros musicais ao *rock*²¹⁰.

No Brasil, esse fenômeno pode ser observado principalmente através dos principais ícones da década anterior, como Raul Seixas e Rita Lee, que foram obrigados a se enquadrar nesse novo contexto de mercado. A cantora e compositora Rita Lee continuou gravando LPs e fazendo shows. Porém deu uma guinada em seu estilo musical, voltando-se especificamente para a música *pop rock*²¹¹.

²⁰⁹ Um exemplo claro é o editorial *O rock está saturado?*, escrito pelo crítico Rafael Varela Júnior (então editor da revista), publicado no número 33, de 1979. Nesse texto, o autor tenta apontar os que motivos que fizeram artistas e grupos de rock dos anos 70 não terem substitutos na nova década que começava: “Quem poderia, hoje, ser o substituto de Hendrix, Joplin, Bob Dylan, Rolling Stones, Beatles, Johnny Winter, Eric Burdon, Joe Cocker, Emerson, Lake & Palmer, Yes, Pink Floyd, Gentle Giant, Velvet Underground, etc. Claro que sou um saudosista, um cultor do tempo que não mais volta atrás. E ainda há nomes que resistem e ainda fazem um som como antigamente. Mas o certo é que, ainda que hajam nomes válidos e criativos, fazendo um som mais adaptado aos novos tempos, mas ainda assim cheio de sabor e com muita classe, estamos entrando em outra época no rock, que talvez até possa prescindir este rótulo, passando a adquirir um outro, substituto. Talvez toda a força tenha sido decorrente de um momento sócio-político-econômico. Um período em que o grito era necessário, hoje já desprezado. [...] Afinal, não é sendo retrógado ou saudosista que podemos continuar indo para a frente. Não se pode esperar que Led Zeppelin, Rolling Stones, Pink Floyd, Yes, Bob Dylan e outros continuem por muito tempo na estrada.” (VARELA JÚNIOR, 1979, n. 33, p. 4).

²¹⁰ No ensaio *Caminhos e saídas para o rock*, Walmir de Medeiros Lima apontava para a diluição do poder de rebeldia do rock: “*Hard-rock*, *heavy-metal-rock*, *symphonic-rock*, *head-rock*, *jazz-rock* e agora o *punk-rock* e *disco-rock*. Tudo porque os usos desta palavrinha mágica em estilos musicais que muitas vezes não têm em comum com o rock – como é o caso até contraditório do elitista *symphonic-rock* que exige conhecimentos acadêmicos – cria uma identificação muito forte entre o público jovem e determina a seus articuladores a fácil possibilidade de enriquecimento. [...] O que assistimos hoje no mundo do chamado rock é apenas a utilização desses símbolos por demagogos glamourizados que entram no sistema dominante para continuar explorando os oprimidos. À formação primitiva do rock somaram-se caros sintetizadores, caixas de som, amplificadores e sistemas de iluminação sofisticados, além de outros recursos visuais que não permitem mais a qualquer garoto pobre e burro – principalmente pobre – tocar em uma banda de rock.” (LIMA, 1979, n. 32, p. 14).

²¹¹ Conforme o conceito de Simon Frith, que abordamos no capítulo 2.

Nas críticas destes dois LPs, a revista, contrariamente ao que outros críticos apontaram, não fez ressalvas contundentes sobre essa guinada, que buscava ampliar o seu público ouvinte. A seguir, é trazido um trecho da crítica sobre o LP *Rita Lee* (Som Livre, 1979), escrita também por Walmir Medeiros de Lima:

[...] Mas se as letras estão ótimas, este oitavo elepê de sua carreira pós-Mutantes não tem o mesmo pique rítmico de “Babilônia”, mostrando uma Rita mais suave, que gravou dois discos, fez a caricatura de um *reggae*, duas baladas e apenas um rock sadio. Do antigo Tutti-Frutti que a acompanhou até o disco anterior, apenas o baixista e a percussionista Naila Skorpio permaneceram. (LIMA, 1979, n. 35, p. 60).

No ano seguinte, foi lançado o LP *Rita Lee* (Som Livre, 1980) com sucesso *Lança Perfume*, sobre o qual Fátima Godoy observa:

Rita Lee grava um novo disco e, como sempre, impregnado de originalidade. Neste álbum com capa de ótimo gosto e sensualidade, Rita dá continuidade à característica desenvolvida no disco anterior. Propõe, em linguagem bastante urbana, a molecagem gostosa, desinibida, sonora e envolvente que só ela sabe criar. Enfim, o melhor do rock brasileiro está sem sombra de dúvida, em Rita Lee, que apesar de apenas oito faixas (quatro de cada lado) é muito bom de ser ouvido em qualquer lugar. Trazendo o nome da compositora/intérprete, destacam-se neste disco as músicas “Lança-Perfume” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), “Baila Comigo” (Rita Lee). A produção é de Guto Graça Mello, que também toca vários instrumentos. (GODOY, 1980, n. 46, p. 44).

Ao contrário das críticas publicadas em *Somtrês*, houve uma nítida empatia dos críticos de *Música* nessa mudança de rumos da cantora e compositora²¹². Porém o mesmo não se estende para Raul Seixas. No caso dele, a única crítica encontrada foi publicada já na fase final da revista, no número 69. Era o lançamento do LP *Raul Seixas* (Gravadora Eldorado, 1983), um disco visto desta forma pelo crítico André Mauro²¹³:

Raul Seixas, o disco, é gostoso com o velho e bom rock’n’roll misturado a country, baladas, xaxado, xote; as raízes revisitadas com humor e as paixões reverenciadas com dignidade (é belo o tributo a Arthur Crudup, enquanto que “Babilina” só destoa na letra pornô-kitsch, versão de Raul). “Eu Sou Eu Nicuri é o Diabo” que concorreu no VII FIC justamente com “Let Me Sing”, conserva uma deliciosa ingenuidade em suas brincadeiras com sílabas. Mas como só se é criança uma vez, “Carimbador Maluco”, “D.D.I.” e “Não Fosse o Cabral” deixam a impressão que Raul está faturando com a loucura de outros carnavais. O lote de amenidades é completado por “Quero Mais”, uma baboseira que nem a blangue com a Blitz redime. [...] Mas a sensação maior é de vazio, ausência, expectativa insatisfeita. O profeta faz falta, sim

²¹² Conforme observamos no próximo capítulo, as críticas publicadas em *Somtrês* sobre os LPs de Rita Lee, que apontavam falhas na guinada “pop-rock” desta cantora, ou extremamente vendável como mencionavam os críticos e alguns fãs mais fiéis.

²¹³ Passa a integrar a revista a partir do número 40, quando nitidamente o tema *rock* teve um incremento editorial considerável, através da coluna *Rock Stars*. No próximo item, será analisada essa questão.

– e como! [...] Estamos todos meios machucados, Raul. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18-19).

O autor imprime a sua crítica, uma contextualização de como o cantor se encontrava naquele momento:

Depois de manter acesa a chama do rock durante tantos anos, Raul percebeu que oportunistas estavam tirando uma de roqueiros, sob os auspícios globais. Daí se enfureceu: se voltava o rock, contra ele, Raul, é que deveria colher os frutos de sua persistência. Então, para expulsar os malandros otários de seu pedaço, teve que transar com o Diabo, aceitando uma maçã bichada, que valia apenas pelo ouro de Eldorado. Afinal, naquela hora crucial, só Mephisto/Mesquita apostou nele. Tratava-se de algo assim como uma última chance, com a velhice chegando, o fígado em frangalhos, as multinacionais de disco fechando-lhe as portas depois das tempestuosas passagens pela Philips, WEA e CBS. Apesar da teimosia braba, o guerreiro compreendeu que chegara a hora do repouso. Afinal, rendendo dez por cento do que pode, ele já afugenta Dusek para o canil e a Blitz para a ponte que o partiu. Deu certo, Raul está aí, na crista da onda [...]. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18).

Mauro faz referências claras à trajetória conturbada do músico nas gravadoras pelas quais lançou seus LPs na década anterior. Também faz menção à difícil experiência com o álcool e aos novos artistas como *Blitz* e Eduardo Dusek que começavam a despontar naquele início de anos 1980²¹⁴.

Outro caso foi o do guitarrista Robertinho de Recife. Já havia gravado dois LPs, somente instrumentais, sob a influência do cantor e compositor Fagner. Em 1980, lançou um novo disco, mesclando música instrumental com canções. Essa mudança indicava a guinada no seu estilo musical, voltando-se para ampliar seu público ouvinte, que estava restrito aos que apreciavam música instrumental brasileira.

Nota-se no disco, embora tendendo mais para o instrumental, como não poderia deixar de ser, uma boa participação de Robertinho como vocalista, o que ajuda a manter a qualidade. O elepê conta ainda com as participações especiais de Gal Costa (Merengue) e Elba Ramalho (Feras Deveras). Ao lado de Túlio Mourão, Robertinho assina também a direção musical. Por sua vez, Túlio comparece nos teclados. Um bom disco, que apresenta um trabalho, no mínimo, muito bem cuidado. (CHIDIAC, 1980, n. 48, p. 41).

²¹⁴ Apesar de se tratar de uma crítica sobre LP, o autor faz uma espécie de introdução, na qual são publicadas declarações do músico como esta: “Não entendo *Geração 80*, não entendo *Cometa Loucura*. Não vejo nenhuma semelhança entre mim e o Eduardo Dusek como andam falando. Aliás, eu não pertenci à Tropicália. [...] Eu achei o meu caminho. Não me parece que esses caras que estão sendo utilizados também acharam”. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18).

Nesse caso, a crítica aponta para duas tendências. A primeira envolve a já mencionada busca por um público que não fosse o habitual²¹⁵, enquanto que a segunda, apontada por Ana Maria Bahiana, evoca o enfraquecimento do *rock* brasileiro, através da migração de músicos com acompanhantes de artistas da MPB²¹⁶. Foram os casos de Arnaldo Brandão, ex-integrante de *A Bolha*, Perinho Santana, de *Rock Ebó*, e Vinicius Cantuária, de *O Terço*, que acompanham e gravam como Caetano Veloso; Túlio Mourão, de *Os Mutantes*, acompanhando Ney Matogrosso e Maria Bethânia; Paulo Rafael, de *Ave Sangria*, com Alceu Valença; Frederica, de *Som Imaginário*, com Gonzaguinha; Candinho, de *Módulo Mil*, com o trumpetista Márcio Montarroyos; Paulinho Machado, de *Sociedade Anônima e Flato*, com Zé Ramalho e Walter Franco.

5.6 O punk rock e o final da publicação

Três anos e meio após ter sido criada, a revista *Música* passa a dar mais espaço para o *rock*, a partir do número 44, de 1980, através da criação de uma coluna intitulada *Rock Stars*. Inicialmente, esta começa a ser publicada sob forma de ensaio²¹⁷, mas desde o número 46 acabou se transformando em um espaço para crítica de LPs de artistas ligados exclusivamente ao *rock*.

²¹⁵ Para compreender melhor esse processo, é necessário conhecer a sua trajetória: “Fagner estava indo bem. Em 1977 começou a produzir discos. E novamente chamou Robertinho de Recife. Desta vez para gravar um LP solo com suas composições instrumentais. No fim daquele ano, saía o primeiro LP de Robertinho, o *Jardim da Infância*. [...] No ano seguinte chamou Hermeto Pascoal para fazer os arranjos e gravou Robertinho no Passo, um LP de frevos. Outro fracasso comercial, apesar de ser considerado um dos melhores discos do ano. Outra vez ao Recife. Dois anos longe dos refletores e dos microfones. Finalmente ele se convenceu – os produtores estavam convencidos havia muito tempo – de que só música instrumental não dava pé no Brasil. O LP *Pra Vocês... Altos Suíngues*, de 1980, era uma grande mistura. Faixas instrumentais e rocks nordestinos cantados pelo próprio Robertinho ou pela convidada Gal Costa, jazz, funk e até merengue. Parecia que ele estava decidido a conquistar seu espaço e, assim, experimentava de tudo. Mas o sucesso só iria acontecer dali a um ano.” (CARVALHO FILHO, 1983, p. 331).

²¹⁶ “Tudo que faziam era em nome do rock: esse era o tamanho de sua devoção. Falar do seu estilo de vida lhes parecia suficiente e importante. Essa devoção, que os manteve vivos, foi, a longo prazo, a causa da sua morte. Vista na perspectiva do tempo, a segunda geração roquenrol parece até mais uma das suas modas de que as mídias gostam de se ocupar: surgiu, passou, não deixou traço. Os músicos notáveis nessa leva de grupos – é interessante o muito que a maré rock faz pela música pura e simples, disseminando o gosto pelo aprendizado musical, despertando carreiras – tiveram o destino de qualquer bom músico: muito trabalho.” (BAHIANA, 1983, p. 144).

²¹⁷ Somente as duas primeiras colunas é que foram publicadas sob esta forma. O texto de estreia, intitulada *Rock'80 – Divisão & esfacelamento, água & fogo no corredor*, escrito por José Luiz Eaglon de Almeida, fez formulações sobre quais rumos o rock iria tomar na década de 80. No número seguinte, 45, André Mauro escreveu *Jimi Hendrix e Janis Joplin – dez anos depois*, ensaio sobre o décimo aniversário das mortes das duas estrelas. Mas foi no número 46 que a coluna passou a adquirir a formatação definitiva: críticas de LPs com muito espaço – em média duas páginas, em vez de dois parágrafos, que normalmente eram destinados à crítica musical da revista. Até o final das edições analisadas, essa seria a norma editorial adotada. A partir de então, foram publicadas críticas de LPs de grupos, muitos dos quais eram relançamentos de bandas dos anos 1970, como *King Crimson*, *Jethro Tull*, *Jefferson Starship*, *Queen*, entre outras. Também eram mencionados artistas como Eric Clapton, Edgar Winter, David Bowie.

Contudo a referência ao *rock brasileiro* é muito escassa. A única crítica dedicada a grupos brasileiros entre todos os números examinados deste período é sobre o quarto LP do grupo *Made in Brazil*, intitulado *Minha Vida é Rock'n'Roll* (RCA, 1980). Na edição número 51, de 1981, o crítico André Mauro escreveu:

O conjunto, em seu quarto LP (RCA), continua gloriosamente se recusando a envelhecer. Brinca com a crise e as aflições do cotidiano, propõe o sexo como solução para quase tudo. Instala desde os primeiros acordes a habitual zorra, adverte que a pauleira deve ser ouvida e curtida “no maior volume possível”. Reverencia Bo Diddley com uma ótima faixa instrumental (“Carafbas 93”), cita David Bowie em “Rock’n’Roll Suicídio” – mesmo título da música que encerra o obrigatório Ziggy Stardust. [...] De quebra, apresenta uma das melhores músicas do ano, o blues “Comendo a Poeira da Estrada”. (MAURO, 1981, n. 51, p. 32).

A constante citação do grupo *Made in Brazil* é um aspecto a se destacar ao longo das análises dos exemplares. Na maioria das vezes, era mencionado como exemplo de grupo limitado, seja quanto ao desempenho nos shows, seja quanto ao seu segundo disco. O texto acima, porém, destoa do que foi publicado sobre o grupo, em críticas e reportagens que fizeram uma forte analogia da musicalidade e do comportamento agressivo da banda *movimento punk*.

Percebe-se, novamente, assim como foi na revista *Pop*, que uma publicação sobre música trata o *punk* como algo peculiar e exótico. Porém a revista *Música*, além de publicar várias reportagens, também tece críticas à postura dos grupos identificados a esse estilo, como algo que transpusesse a questão musical e fosse também nefasto.

Por exemplo, na edição número 16 é publicada uma reportagem na qual mostra os dez anos de atividades do grupo *Made In Brazil*. Novamente está presente um rótulo já encontrado anteriormente, que foi publicado pela revista *Pop*²¹⁸: aqueles que são adeptos do estilo *punk rock*²¹⁹:

A banda *Made in Brazil* vem sendo considerada pela crítica especializada como os reis do *punk-rock* brasileiro. Sua música simples na composição e arranjos, onde a preocupação do jovem em relação ao mundo atual é muito forte, suas roupas de couro que lhes dão uma aparência muito pesada, as botas e seu comportamento agressivo e quase indiferente, respondem por isso. (BUTTERFLY, 1977, n. 16, p. 22).

²¹⁸ Conforme o capítulo anterior.

²¹⁹ Ver conceito no capítulo anterior.

Outra crítica, publicada em 1978, continuou apontado a necessidade de melhora por parte do grupo, apesar das modificações na formação. Também insistiu na questão da estética do *punk rock*:

O Made in Brazil, um velho grupo roqueiro – já com dez anos de batalha – mostrou, neste show, algumas modificações. A principal, certamente, foi a inclusão de dois novos e excelentes guitarristas, Rubens e Natcho, em lugar do infantil Celso, irmão do baixista e líder Oswaldo. Aconteceram também outras modificações, como a do baterista, Fellini, que foi substituído por Beto (uma idéia não muito boa) e foram acrescentadas algumas “go-go-girls” nos backing vocals [...]. Tudo isto deu nova cor ao grupo que, embora melhorando o aspecto harmônico e técnico, mantém-se ainda naquele velho chavão de querer excitar a platéia usando termos e maneirismos pretensamente punks. [...] Oswaldo (baixo) melhorou também sua qualidade técnica, fazendo até algumas acrobacias no palco, desta vez muito bem montado e decorado, aproveitando algumas sobras de shows antigos. [...] Pode-se dizer que este talvez tenha sido o melhor show do Made (dentro do possível, é claro) nos vários anos em que se apresenta em São Paulo. O grupo ainda tem profundas cicatrizes e cacoetes, marcas de um triste passado, mas já se encontra no caminho certo. Basta agora aperfeiçoar a parte técnica, parar de agredir tão fanfarronadamente [sic] o público, abrir mão destas meninas dos backing vocals e preocupar-se mais com a harmonia e as letras. (VARELA JÚNIOR, 1978, n. 23, p. 30).

A referência ao *punk rock* apareceu na mesma edição em relação a outro artista ligado ao *rock*. Foi publicada na coluna *Shows*, em uma crítica ao *I Concerto Latino Americano de Rock*, festival que reuniu artistas brasileiros e argentinos em setembro de 1977 no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo²²⁰. Especificamente, o texto trata da apresentação do ex-componente do grupo *Os Mutantes*, Arnaldo Dias Baptista:

Mas tudo começou com a volta do ex-Mutante Arnaldo, com seu novo grupo Patrulha do Espaço. Certamente é muito triste ver toda aquela maravilha de criatividade que Arnaldo exalava com Rita e Sérgio estar dilacerada e esparsa, disfarçada e travestida sob a forma de punk-rock, a nova tendência. Na verdade, Arnaldo ainda tem a força e o pique do palco, saber levar o som para onde quer, mas o seu grupo não é nenhuma maravilha, exceção feita ao baterista Júnior, ex-Made in Brazil. As letras são realmente punk, sem nada a dizer. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 16, p. 27).

Nesses dois trechos, há certa precipitação nos conceitos do que é ser *punk*. Tanto na crítica à apresentação do ex-componente dos *Mutantes*, Arnaldo Baptista, quanto as atitudes do grupo *Made in Brazil* estão historicamente fora de contexto, como afirma Helena Abramo, em sua dissertação de mestrado sobre grupos juvenis na cidade de São Paulo na década de 1980:

²²⁰ “O que, com muita pomposidade, resolveu-se chamar de I Concerto Latino Americano de Rock, na verdade não passou de um show argentino-brasileiro, com os grupos Terço, Arnaldo e a Patrulha do Espaço, César Mariano & Cia – pelo Brasil – e Crucis, Leon Gieco e Nito Mestre e Desconocidos de Simpre pela Argentina.” (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 16, p. 27).

É no correr do ano de 1977 que surgem em São Paulo os primeiros grupos punks, formados nos bairros das periferias da Capital e demais cidades da Grande São Paulo. [...] Naquela época havia muito poucas informações sobre o punk. As primeiras notícias aparecem ao longo de 77 nas revistas “Pop”, “Manchete”, “Veja”. As reportagens retratavam o punk como uma nova corrente dentro do rock, que o revolucionava ao retornar ao “básico” e à “postura rebelde” das suas origens: também mostravam os punks como um “movimento de contestação” de jovens pobres e marginalizados, um movimento de “protesto” que usava imagens de podridão e violência para assim se manifestar “contra as normas vigentes”. Em 1977 a Revista “Pop” lança uma coletânea de músicas de grupos ingleses e norte-americanos [sic] intitulada “Punk Rock”. Posteriormente são lançados no Brasil, alguns discos de bandas como Ramones, Sex Pistols e Clash. Mas a divulgação foi muito pequena e restrita e, naquele momento, não houve qualquer repercussão ou desdobramento em termos de exploração comercial. Até 79, não havia nenhum programa de rádio ou televisão que veiculasse música punk. Não havia sequer, como mais tarde veio a acontecer, exploração pela mídia de elementos do estilo punk como signos de modernidade. Pode-se afirmar, portanto, que no Brasil o prestígio do estilo punk começou a instalar-se independentemente de estratégias de marketing e até mesmo relativamente ao largo dos “mass media”. (ABRAMO, 1992, p. 150).

A questão do punk apareceu em outros exemplares²²¹, em que predominava o tom crítico, que chegava a remeter para algo muito negativo, desqualificando os motivos verdadeiros do surgimento desse movimento. Um exemplo é este trecho, da reportagem *Punk-rock, rebeldia sem justa causa*, publicada no número 16, escrita por Rafael Varela Júnior:

Os punks tocam uma música simples, crua, às vezes até grosseira; vestem-se o mais descuidadamente possível – inclusive substituindo botões por alfinetes, adotam uma atitude geral de “estar de costas” para os luxos e as ambições do resto dos integrantes do cenário pop. Mas, é claro, grande parte destas características são muito menos que autênticas. O equipamento que usam é mínimo e muito barato; insistem em que o público possa tocar em casa a música que escuta nos shows. Tocam velocissamente [sic] canções de acordes básicos e duração nunca maior que três minutos. As letras são cínicas, renegadas, agressivas. Não há solos, nem improvisações. Tudo é igual: um repetido grito primário. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 16, p. 28).

Ainda nesse campo, a questão estética é assim reforçada no mesmo texto:

Atualmente o punk-rock é, na Inglaterra, a etiqueta de grupos arrogantes, excitantes, vagabundamente diretos, que tentam dar uma reviravolta no cenário do rock e voltar às velhas raízes, mais proletárias que espetaculares. [...] Muitos insistem que o rock nasceu de boas intenções, ventilando o fato de que estes grupos queriam modificar a tendência atual da música – voltar-se para a elaboração, tornando intelectual, eletrônica, sofisticada e tecnológica. Podia ser uma boa idéia, mas quando se tem em conta as atitudes depreciativas e provocadoras de Johnny Rotten – Joãozinho Podre –, do Sex Pistols, com o público, ou os estudados gestos fálcos do Ramones, não se pode deixar de pensar que esses garotos não querem nada, porque nada lhes importa.

²²¹ Além da reportagem *Punk-rock, rebeldia sem justa causa* (n. 16, 1977), a revista *Música* publicou no número 21, *Punk ontem, punk hoje e A comercialização do punk*, publicada no número 25. Todas estas tinham em comum levantarem questões sobre o *punk rock*, adotando um tom de condenação e de certo menosprezo a essa tendência musical que começava a aparecer no exterior.

Pode até estar certo, dentro de certos parâmetros que as bandas refletiam o mal-estar e o desinteresse geral destes anos, mas este tipo de atitude é típica de falta de idealismo e criatividade de que padece grande parte da música atual. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 16, p. 28).

Apesar das menções distorcidas e equivocadas referentes ao *Made in Brazil* e a Arnaldo Baptista, algumas ponderações devem ser feitas a respeito do *punk* pela crítica musical da revista. Em primeiro lugar, tanto o grupo quanto o artista têm sua estética musical – com tom pesado e letras agressivas – enquadradas no clichê denominado *punk*. Algo que, se for analisado em termos históricos e também sociológicos e jornalísticos, não deixa de ser precipitado, ainda mais se forem observados os desdobramentos do *punk* no Brasil e no exterior.

Entretanto, ao se constatar que a revista havia publicado na edição número 18 a crítica ao LP *A revista Pop apresenta Punk Rock* (Philips/Phonogram, 1977), escrita por Rafael Varela Júnior, uma questão se fez presente: a clivagem entre o que era modismo e o que era autenticidade desses grupos:

Um lançamento muito oportuno. Num tempo em que só se fala de punk rock, existindo até a moda punk, é bom conhecermos alguns intérpretes mais famosos deste gênero musical. Assim é que a revista Pop associou-se ao selo Philips e lançou no mercado um elepê mostrando oito grupos dos mais malucos, com som primário, que lembra em vários momentos, o início do The Who, Steppenwolf, Rolling Stones e vários grupos hoje consagrados. O lado um abre com o mais famoso deles: Sex Pistols, “God Save The Queen” e “Pretty Vacant” são verdadeiras pauleiras, capazes de demolir quarteirão. Nada é pouco para o Sex Pistols, desde desmoralizar a rainha, que chamam de fascista, como tocar as duas faixas com dois ou três únicos acordes. The Ramones, reis nos EUA, aqui está presente em duas faixas [...] também no mesmo estilo. The Jam, menos significativo, também tem duas faixas: “In the City” e “Slow Down”. Assim como Stinky Toys, London, Ultravox e Runaways – o melhor destes três, um grupo só de meninas. Por fim, Eddie na The Hot Rods, com duas faixas, infantil aos extremos. Mas é isso aí, “let’s punk”. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 18, p. 30).

Por parte desse crítico, talvez a questão do *punk rock* não estivesse suficientemente clara no contexto brasileiro, pois, como mencionou Helena Abramo, como movimento musical, no período observado, era algo muito incipiente. Grupos como *Made In Brazil* e artistas como Arnaldo Baptista, por mais que tocassem calcados no *rock* básico e cantassem letras contestatórias, eram equivocadamente definidos como *punks* pelos críticos da revista, apesar da sua música não corresponder em nada ao que caracterizava esse estilo musical. A explicação para esse desvio pode estar nas palavras do historiador Nicolau Sevcenko:

Sua repercussão no Brasil também foi muito tardia e restrita, limitando-se a alguns núcleos suburbanos das grandes cidades, onde apesar de alguns poucos grupos de

rock de muita intensidade, completamente ignorados pela mídia, difundiu-se também uma compreensão distorcida do espírito de 1976, tornando-se o incidental (o exibicionismo, a violência teatral, a pose enfatuada, os lábios cerrados envergados para baixo, e o beijo saliente etc.) por essencial e transformando uma fonte explosiva de energia, sem limites, numa doutrina dogmática e sectária como qualquer outra. E fora isso havia as inefáveis butiques, os vendilhões de sempre e o tipo de público que essa gente tem. (SEVCENKO, 1986, p. 17).

Faltou, portanto, uma maior clareza do crítico Rafael Varela Júnior no que diz respeito a entender melhor o que fosse um grupo ou um artista *punk*. Na verdade, em suas críticas, a confusão se resume em colocar estes grupos e artista como *punks* por terem uma atitude *punk*, ou seja, contestatória, performática, como é descrita por Sevcenko, em vez de apresentar uma estética musical exclusivamente *punk rock*.

Esse gênero, no Brasil, alcançaria uma maior expressão a partir de novembro 1982, com o advento do I Festival Punk do Sesc-Fábrica, ou simplesmente *O começo do fim do mundo*²²². Porém, e como será apontado nos próximos capítulos, apesar da simpatia que o *punk rock* tinha entre os críticos musicais das revistas dos anos 80 (como *Somtrês*, *Pipoca Moderna* e *Bizz*) ele não conseguiu penetrar e influenciar fortemente a próxima geração de bandas (somente alguns grupos de *rock* surgiram dentro desse movimento), ao contrário da Inglaterra, onde o *punk* foi criado e onde seu poder de influência foi muito maior²²³.

Percebendo que o panorama musical brasileiro estava mudando, a partir do número 51, de 1981, ocorrem algumas alterações significativas em termos editoriais. A principal é a extinção das seções técnicas e também das músicas cifradas para violão, o que era o diferencial em relação às outras publicações musicais da época. Por outro lado, há uma amplitude na cobertura e também na crítica de gêneros musicais. São criadas seções como o *Jazz*, *Música Latino-Americana*, *Regionalismo e Folclore*, e *Música Clássica*.

²²² “A idéia era reunir 20 bandas de São Paulo e do ABC, dez por dia, tocando entre 14 e as 18 horas com entrada franca. O Sesc bancou o custo do aluguel e a gravação de fitas cassete que, processadas em estúdio para estéreo, viraram um disco. Além dos shows, o evento contou com várias atividades paralelas. Uma delas foi a exposição de fotos de Vânia Toledo [...], Ugo Romiti, Toninho Prada, Carla Richmann e Bivar. Também foram exibidos vídeos num Centro de Convivência [...] e matéria de TV sobre o punk na cidade. Para completar, Meire Martins expôs seus desenhos e Bivar fez o lançamento definitivo de *O que é punk*.” (Essinger, 1999, p. 117).

²²³ “Os punks praticamente transformaram a Inglaterra – afinal, seu mais acolhedor berço esplêndido – numa vasta área de guerrilha musical/mercadológica/ideológica ao detonar todo um processo de imposição de sua música e de suas idéias que simplesmente desafiava toda a ordenação rock vigente e a acusava de principal criminosa. E, o que é mais interessante e heróico, conseguiram dilacerar essa ordem estabelecida e transformaram a Inglaterra num celeiro de novos talentos, dos mais variados matizes, o que devolveu a Londres, a liderança da inovação do gênero. Mais do que qualquer coisa, ao minar as bases do *establishment rock*, os punks estavam estabelecendo o rock’n’roll a seus verdadeiros donos: o povo, a garotada. Os astros de rock dos anos 60 e 70 – trintões, todos eles – já haviam dado sua contribuição mais valiosa à música no início de sua carreira e ali, naquele momento, eram apenas artistas para adultos, ricos e distantes demais para representarem algum modelo a ser admirado por um garoto ou uma garota. Menos para ser imitado. [...] A explosão punk inglesa de 1976 foi uma rebeldia adolescente – assim como ocorrera com a primeira explosão do rock, quando em meados dos anos 50, artistas como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis começaram a varrer do gosto da garotada os cantores e cantoras açucarados que os precederam (RONDEAU, 1983b, p. 286).

Outro indicativo importante foi a inclusão de reportagens que analisavam a qualidade dos equipamentos de som. Esse recurso não era novidade e, sim, inspirado na revista *Somtrês*. Naquele momento, poderia ser considerada sua concorrente, já que a semelhança era cada vez presente.

Nas últimas edições percebemos um considerável incremento nas críticas musicais, no que diz respeito à quantidade de LPs avaliados. Além de o espaço se ampliar, em números de páginas, se estabelece, pela primeira vez na publicação, uma separação por gêneros musicais. *MPB* destina-se aos artistas brasileiros ligados ao consagrado estilo musical, incluindo os ditos *roqueiros*; *Rock* é exclusiva para artistas e grupos estrangeiros; *Regional* trazia LPs de artistas de músicas sertanejas e gaúchas; *Televisão e Cinema*, discos de trilhas sonoras; *Internacional*, sobre álbuns de músicas internacionais e também étnicas²²⁴; *Jazz* apresentava críticas de artistas e grupos do referido gênero; *Clássica* abordava artistas representantes desse gênero. Além disso, foi criada a coluna *Gente de Discos e Fitas*, mostrando um perfil, como o próprio nome induz, de um personagem ligado ao mundo das gravadoras.

Apesar dessas modificações, a revista encerrou as suas atividades em 1983²²⁵, deixando como principal característica uma crítica musical muito precisa e que tinha no seu perfil editorial um teor de desconfiança em relação ao *rock* brasileiro, posição que não foi modificada mesmo na fase em que abandonou as reportagens de teores mais técnicos. Basta ver o editorial *Um novo apogeu do rock nacional: perspectivas*, publicado no número 67, de 1983:

Blitz, Daltro, Barão Vermelho, Roupas Nova, Herva Doce, Eduardo Dusek, Neusinha Brizola, Gang 90 & Absurdertes, Rádio Táxi, Lobão: a profusão de lançamentos e a receptividade obtida pelos novos grupos e artistas do gênero levam a crer que esta década será marcada por outro apogeu do rock no Brasil. [...] Uma diferença fundamental em relação às anteriores vogas do rock no Brasil reside exatamente nessa atitude da indústria cultural, que captou o fenômeno no nascedouro e, através de seus investimentos, ofereceu-lhe condições de rápida maturação. [...] Hoje, há os especialistas em marketing cuja função é exatamente não se deixar surpreender pelos acontecimentos, mas antecipá-los e, assim, orientar os investimentos. Talvez por isso não se cheguem a engendrar movimentos – aquelas aglutinações de artistas com objetivos semelhantes, que se uniam para conquistar e alargar espaços, trocando informações e energias ao longo desse processo. Agora é cada um por si, lutando pela afirmação individual com o respaldo de gravadoras e empresários. Os colegas deixaram de ser vistos como companheiros na batalha comum, passando à condição de meros concorrentes. Sinal dos tempos... (UM NOVO apogeu do rock nacional: perspectivas, 1983, n. 67, p. 4).

²²⁴ É o caso do LP “O Canto Livre de Angola”, produzido pelo sambista Martinho da Vila e que contempla vários artistas de diversas tendências musicais do país africano.

²²⁵ Apesar dos diversos esforços, não foi possível apontar com a devida precisão, o exato período em que a revista deixou de circular.

Esse editorial indicava a tendência que se avistava naquele início de década: o *rock brasileiro* que surgia vinha direcionado para o mercado.

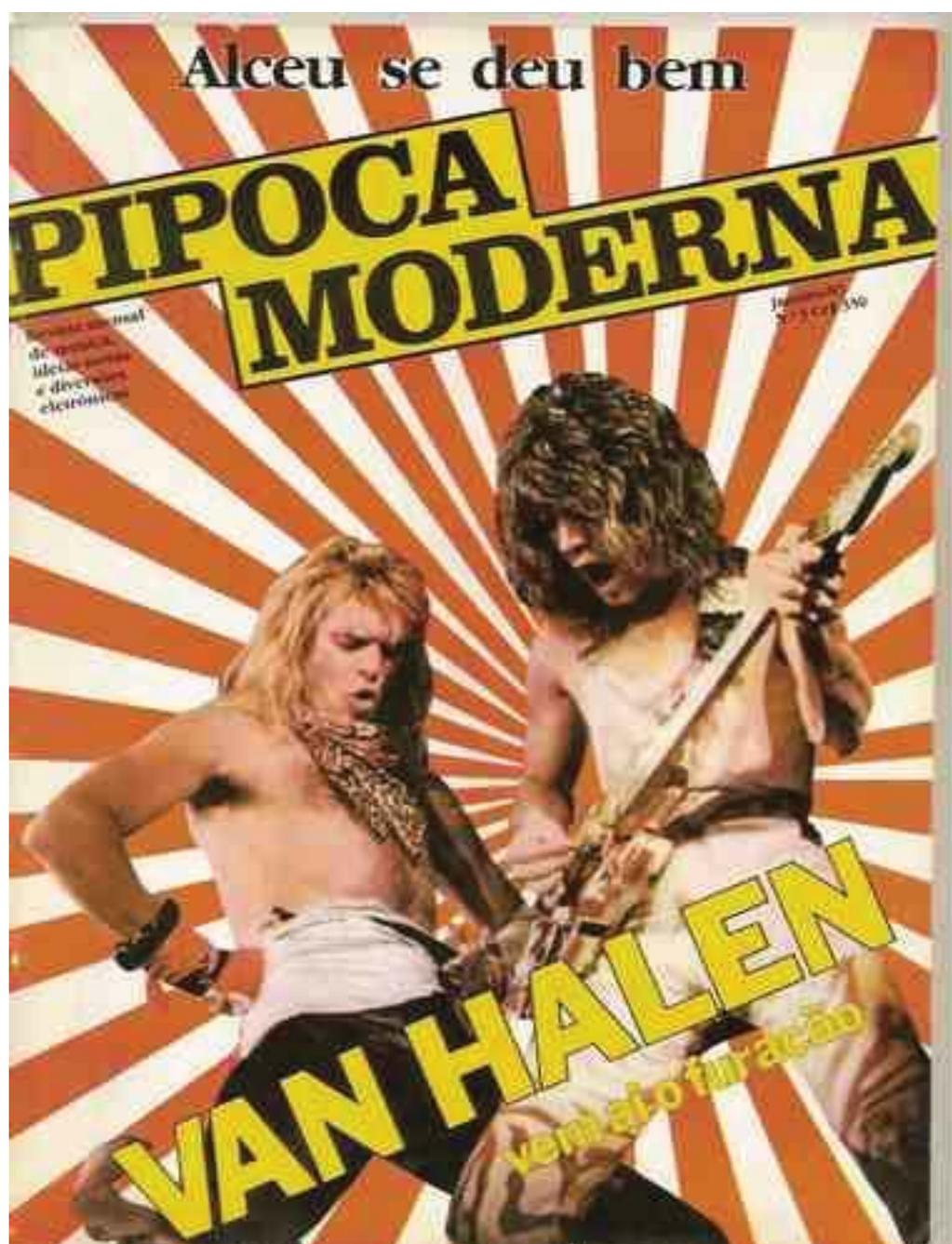
O destaque da revista, como enfatizamos, foi o de concentrar as críticas musicais em termos técnicos, direcionando para os shows dos grupos. Para Simon Frith, a crítica do rock, cria argumentos técnicos, direcionando para a audiência tanto para uma estética musical. Ele cita a declaração de Geoffrey Himes, a respeito do que serve as apresentações ao vivo:

“As performances ao vivo sempre foram mais intensas, revelando experiências na música pop. É onde você pode dizer se um artista pode realmente fazer você dançar, realmente passar uma emoção sem disfarce numa celebração que respira a audiência.” (HIMES *apud* Frith, 1996, p.68)

Esta observação não se enquadra inteiramente no que eram as críticas da revista. Estas não se direcionavam para a esfera da audiência e sim para a questão da performance. Isto é traduzido por se tratar de uma revista de perfil técnico.

Os críticos da revista muitas vezes acabavam por confundirem estes processos esmiuçando detalhes técnicos que interessavam a um público muito específico. Havia uma preocupação excessiva em descrever o modelo de instrumento usado por cada músico, os equipamentos de palco, e até o nome de cada componente da equipe técnica. Este exagero nos remete a um preciosismo que não caberia em uma crítica musical, fosse de rock, ou outro gênero musical.

Contudo, é inegável que a competência dos seus críticos musicais – em que pese a desconfiança em relação ao *rock brasileiro* daquela época. Eles demonstravam domínio amplo da linguagem musical, num período em que como lembra Simon Frith (2003, p. 245), são poucos os críticos ligados ao rock que tem a capacidade de primeiro escutarem a música para em seguida a descrevê-la de forma didática. O que acontece é o contrário: “os críticos já escrevem suas críticas a partir das suas concepções musicais já previamente formuladas.” (2003, p. 245)



Pipoca Moderna. Rio de Janeiro. Publicações Castro Ltda. Janeiro 1983. Número 3.

EXCURSO – PIPOCA MODERNA (1982-1983)

A revista *Pipoca Moderna* foi lançada em outubro de 1982. Tinha como subtítulo a descrição: “revista mensal de música, idéias novas e diversões eletrônicas”. Apostava em uma nova forma de fazer uma publicação destinada aos jovens daquela época.

Tendo à frente como idealizadores do projeto os críticos Ana Maria Bahiana e José Emilio Rondeau – que eram respectivamente a editora e o editor assistente –, no editorial do primeiro número apresentava ao leitor a proposta da publicação e o motivo do nome:

Tudo mudou. O passado foi feito para servir de lição, não de espelho, já dizia Mário (o de Andrade). O futuro ainda começou. Estamos pipoqueando para tentar descobrir como ele vai ser, para alegrar o presente. Pipoca é o milho do trabalho saltando na panela quente de prazer – queremos saber o que está havendo, o que está mudando, como se está falando e cantando e fazendo barulho. Queremos que essa Pipoca Moderna seja ágil, nervosa, atenta, ligada, divertida e bonita. Por isso contamos com pipoqueiros eméritos, daqui e de fora, boas cabeças, boas imagens. Por isso estamos publicando material da Rolling Stone, que ainda sabe enxergar além da superfície, e os quadrinhos de Metal Hurlant, que são o anti-Marvel, o anti-Disney, o traço do futuro e da insolência. Podemos esperar – mais surpresas virão. Para isso temos o Vale Tudo, que é tribuna aberta a falatórios e discussão. O Vinil que quer espiar entre os sulcos dos discos. O Papel Pintado, para descolar as idéias espertas que usam o texto para falar. O Vídeo para descobrir o que estes circuitos eletrônicos todos – Tv, videocassete, vídeos games, flipper, computador – estão fazendo conosco. O Cinema, para falar do outro lado das imagens óticas. Vamos pipocar juntos. Agora, é daqui para frente. (OS EDITORES, 1982, n. 1, p. 4).

A proposta da publicação chama a atenção. Além dos temas destinados à *cultura rock*, somavam-se também assuntos de tecnologia como videogames, computadores, vídeo cassetes – o que representava a tecnologia na época.

Apesar da vida curta – apenas cinco exemplares circularam²²⁶ – com esse nome, em termos editoriais podemos considerar como uma revista que inovou no quesito conteúdo, ao agregar temas contemporâneos, como videoclipes, videogames e punks.

Entre as reportagens mais importantes, destacam-se *Punkadaria em SP* e *A estréia dos noviços rebeldes*, ambas escritas por Pepe Escobar. O autor registra respectivamente o cotidiano dos punks paulistanos e o festival *O começo do fim do mundo*, organizado pelo crítico cultural e dramaturgo Antônio Bivar. Foram publicadas, respectivamente, nos números

²²⁶ A relação de exemplares foi a seguinte: 1 (outubro/1982), 2 (novembro/dezembro/1982), 3 (janeiro/1983), 4 (fevereiro/março/1983) e 5 (abril/1983). “Distribuída pela Publicações Castro, a revista durou cinco números até ser comprada pela editora Sigla e, com uma diagramação nova, ter uma edição derradeira como *Mixtura Moderna*.” (BRYAN, 2004, p. 111). Dessa relação, a única edição analisada foi a de número 4, pelas razões expostas no segundo capítulo.

1 e 2. *Anarquia em RJ*, de Hermano Júnior, descrevia o cotidiano dos punks na capital carioca e foi publicada no número 3.

Além dessas reportagens, havia as colunas *Vale Tudo*, *Vídeo*, *Papel Pintado* e *Cinema*, como já mencionou Ana Maria Bahiana em seu depoimento²²⁷. De todas estas, *Vale Tudo* tinha a mesma filosofia de *Plenário*²²⁸, que foi publicada pela revista *Somtrês*, porém os temas não abordavam somente o universo da música.

No livro de Guilherme Bryan²²⁹, Ana Maria Bahiana, a editora e uma das idealizadoras da publicação, fala sobre a experiência de estar à frente desse projeto:

Sentimos que a efervescência dos primeiros 70 [sic] estava se repetindo nos primeiros 80 com uma nova geração de músicos e novos elementos – videoclipe, novas mídias. Sem falar numa nova geração de jornalistas e escritores: Hermano Vianna, Marcelo Rubens Paiva, Carlos Albuquerque, Walter Salles Jr. (sim, o Walter Salles era nosso colunista de cinema, que luxo hein?), Dagomir Marquezi. Essa gente toda colaborou durante a breve vida da *Pipoca*: captar a polaróide desse momento com a maior honestidade e integridade, e lançar essa nova safra de escritores. (BAHIANA apud BRYAN, 2004, p. 111).²³⁰

Além desses citados, “Luis Antônio Mello, Ezequiel Neves, Antonio Carlos Miguel, Pepe Escobar, Maurício Kubrusly, Tom Leão e José Augusto Lemos também escreviam na revista. Já Maurício Valladares fotografava para ela, que trazia quadrinhos de Luiz Gê” (BRYAN, 2004, p. 111). Por essa relação de nomes, vê-se que são praticamente os mesmos que colaboravam na revista *Somtrês*.

Apesar de possuir um conteúdo bem mais amplo, a música não foi relegada a um segundo plano. Ela era a força motriz desta publicação. Especificamente, o destaque fica para as matérias de grupos estrangeiros, principalmente aquelas reproduzidas da revista *Rolling Stone* americana. O detalhe importante é o fato de não se limitar a reproduzir a reportagem na

²²⁷ Dentre essas colunas, destacaram-se alguns textos. *O videogame é a máquina que joga você*, sobre fliperama e videogame, e *Como a tv vê você*, a respeito dos programas musicais na televisão, são títulos da coluna *Vídeo*. Já a coluna *Papel Pintado* abordava biografias de artistas, como Hendrix, Lennon e Beatles. Ou um ensaio a respeito do sobre sociedade e futurologia. Quanto à coluna *Cinema*, como o título sugere, trazia críticas a respeito de títulos que foram lançados naquela época, como *E.T.*, *Duna* e *A Coisa*. Ou então *Sinais de Vida*, no número 5, sobre curtas e desenhos nacionais.

²²⁸ Um espaço destinado ao debate de assuntos sobre as questões culturais, assim como foi a coluna da revista *Somtrês*.

²²⁹ *Quem tem um sonho não dança – Cultura jovem brasileira nos anos 80*. O autor faz uma análise do que foi a cultura jovem brasileira dessa década em vários setores da vida cultural, como música, cinema, literatura e artes plásticas.

²³⁰ Embora Ana Maria Bahiana afirme, Walter Salles Jr. não era colunista nem colaborador da publicação, pelo menos quando o nome era *Pipoca Moderna*. Salles Jr aparece citado como fonte na reportagem *Não desligue a TV! Ela vai melhorar*, escrita por José Emílio Rondeau na edição número 3, de janeiro de 1983, p. 14. O colunista de cinema era o crítico Carlos Alberto de Mattos.

íntegra, mas utilizar fotos do seu próprio editor de fotografia, Maurício Valladares²³¹. Esse expediente, convém ressaltar, foi o mesmo utilizado pela revista *Rolling Stone* brasileira, a qual já foi referida neste estudo. A diferença estava em colocar um toque autoral no registro.

Outra solução, que era novidade: reportagens escritas no estrangeiro pelos próprios jornalistas sobre grupos de *rock*. Nesse caso, a edição de janeiro de 1983 traz na capa e em cinco páginas uma extensa reportagem de José Nogueira e fotos de Fernando Natalici sobre a apresentação do grupo *Van Halen* em Nova Iorque. A manchete de capa, *Van Halen – vem aí o furacão*, era uma evocação às apresentações que o grupo faria no Brasil ainda em 1983²³².

Tratava-se de um forte indicativo a respeito da incursão discreta, porém gradativa, de grupos estrangeiros em terras brasileiras, antevendo o que seria o marco definitivo, dois anos depois, em janeiro de 1985, com o *Festival Rock in Rio I*.

No início dos anos 80, repetindo o que já acontecera nos anos 70, foram raras as presenças de grandes nomes do pop-rock internacional no Brasil, situação que se manteve até 1985, destacando-se os shows do Queen em 1981 [...] e do Kiss em 1983. Pode ser citado também o show de Frank Sinatra no Maracanã em 1981, com um espantoso público de 137 mil pessoas. (GROPPO, 1996, p. 201).

Quanto ao *rock* brasileiro, foram publicadas reportagens nos cinco exemplares. A de maior destaque foi sobre o cantor e compositor Eduardo Dusek²³³, publicada no número de estreia e assinada por Ana Maria Bahiana. Destaque também para a entrevista de Rita Lee a Pepe Escobar, que foi capa do segundo número e ocupou cinco páginas.

²³¹ As duas reportagens publicadas são as seguintes: *O que aconteceu com o Pink Floyd*, escrita por Kurt Loder e Mick Brown (Outubro 1982, n. 1). E no número seguinte, *Adeus Who... Adeus?*, escrita por Kurt Loder. Ambas as reportagens estavam ilustradas com fotos de Maurício Valladares.

²³² Sobre a referida turnê ver: <<http://van-halen5150.blogspot.com/2008/02/van-halen-no-brasil-1983.html>>. Acesso em: 20 mai. 2010.

²³³ Apesar de atualmente ser um artista ligado à MPB, na época, Eduardo Dusek estava em evidência por causa de seu LP *Cantando no Banheiro* (Polydor, 1982) associado a um estilo mais irreverente e irônico. A música principal do LP foi *Barrados no baile*, quando ele se apresentou acompanhado do grupo *João Penca e Seus Miquinhos Amestrados* no Festival MPB Shell, promovido pela Rede Globo de Televisão. A canção fez um enorme sucesso, apesar de ter sido desclassificada. Após essa apresentação, “Dusek promoveu seu projeto de reinvenção da própria imagem, ao lado dos meninos-micos. O próximo passo seria a gravação do LP conjunto, algo que acabou não acontecendo. Apesar do sucesso de ‘Barrados no Baile’, a gravadora e a equipe de Dusek acharam ‘difícil’ trabalhar no disco dividido entre dois artistas (ou artista e grupo de artistas) ainda mais um ‘veterano’ e outro ‘amador. Do repertório original da banda, acabaram permanecendo apenas duas canções, ‘Rock da cachorra’ e ‘Enfant terrible’. O grupo participou no coro de sete faixas, mas tocar mesmo, só em duas, ‘Cantando no banheiro’ e ‘Rock da cachorra’ – por pressões da Polydor, todas as bases que os garotos do Leblon executaram foram cobertas pelo instrumental de tarimbados músicos de estúdio. ‘Estava se formando uma situação terrível porque o próprio Dusek começava a notar que àquela altura ninguém acreditava num disco de rock’, lembra o ex-miquinho Léo Jaime. ‘Na época, o que as gravadoras queriam era um tipo de música descendente do Boca Livre. Imagine só o que diziam de uma banda como ‘João Penca e Seus Miquinhos Amestrados’: que tocávamos mal e éramos muito engraçados... Nada disso interessava a eles. Dusek tentou abrir uma porta para gente, mas não conseguiu.’” (ALEXANDRE, 2002, p. 84).

Também devem ser registradas pequenas reportagens, em geral de meia página, sobre grupos que surgiam naquela época, como *Blitz*, *Herva Doce*, *Sangue da Cidade*, além de cantores como *Lobão*. Apesar dos poucos exemplares, a quantidade de críticas publicadas a respeito dos artistas representava o período embrionário da chamada *new wave* nacional ou *rock de marolas*²³⁴.

Embora o foco principal da revista fossem os grupos de *rock* – tanto do Brasil quanto americanos e ingleses – também foram analisadas obras de artistas *pop*, ligados à MPB, jazzistas e até de músicas folclóricas²³⁵.

O contexto no qual *Pipoca Moderna* surgiu é de quando “o rock aparece na imprensa e mídia como algo relacionado ao moderno, ao urbano, à novidade, aos ‘anos 80’” (GROPPO, 1996, p. 233). Ainda de acordo com Groppo:

De modo geral, a grande imprensa registra positivamente o advento do rock nacional dos anos 80, inclusive através de críticos musicais conhecidos e respeitados desde a década anterior. O caso mais revelador é o da crítica Ana Maria Bahiana. Iniciada em revistas de rock no final dos anos 60, tornou-se famosa dentro dos meios da MPB, mas diferente dos críticos que mantinham um posicionamento tradicionalista (como José Ramos Tinhorão) ou da esquerda nacional-populista, Bahiana (além de alguns outros poucos críticos) cultivava interesse e um não preconceito em relação ao rock. [...] É justamente destes críticos que se encontra, no início da década, relatos e discursos favoráveis à novidade, e eram exatamente estes os autores da maioria das matérias e reportagens sobre o assunto. É claro que os críticos não elogiavam todos os artistas, mas davam respaldo àqueles que eram considerados os principais representantes do movimento enquanto faziam sucesso no mercado. (GROPPO, 1996, p. 234).

Como na revista *Somtrês*, era comum analisar em uma mesma crítica dois ou mais LPs. Foram criticados os discos *Rock voador* (WEA, 1983), *Herva doce*, do grupo homônimo (Emi-Odeon, 1983) e *Cena de cinema* (RCA, 1983), do cantor e compositor Lobão. Logo na introdução, a crítica escreveu o seguinte preâmbulo:

Tô sentindo que, mais uma vez o papel da chata vai ficar comigo mesmo. Mas, o que fazer? Tô grilada com isso aí que tem sido chamado de “renascença carioca do rock”, ou “nova jovem guarda”. Tô grilada porque: 1) macaca velha que sou, tô só sentindo a movimentação dos cordéis atrás da sorridente fachada, a guia das gravadoras e das mídias sedentas por uma moda, uma mania. Tem gente confundido isso com o legítimo interesse pelo rock’n roll mas cuidado. Quem bota lá em cima, hoje pode tirar a escada amanhã. Adoraria que mídias e business esquecessem do

²³⁴ Termos que surgem na época. *New wave* nacional é uma forma de tropicalizar o movimento surgido na Inglaterra e que era egresso do movimento punk, enquanto que *rock de marolas* era um termo que os críticos paulistas chamavam o rock que surgia no estado vizinho do Rio de Janeiro, pois para eles os músicos considerados roqueiros “eram mais ‘amadurecidos’ que os grupos cariocas” (GROPPO, 1996, p. 235).

²³⁵ Crítica do LP *O canto dos escravos*, lançado pelo selo Eldorado: “já e um lançamento da maior importância porque incorpora à memória nacional uma amostra da produção musical dos negros escravos brasileiros” (RIBEIRO, 1983, n. 3, p. 39).

rock, dos punks, de tudo. Adoraria que o rock conseguisse ser encarado, no mínimo, com mais uma de nossas comodidades modernas, um meio de expressão, enfim, e 2) tô grilada porque, dez anos depois da primeira “eclosão rock” desta terrinha, ainda se cai com a maior facilidade num dos clichês do rock, o pesado de um lado e o progressivo do outro. Parece que assim, NÃO se passaram dez anos, que 76 não aconteceu, que tudo NÃO explodiu lá fora e cá dentro. Parece que ninguém aprendeu a virar folhinha, a pensar, a criticar, a criar alguma coisa própria. Assim, grudado em clichê, ninguém sobrevive, gente! É isso que mídias e business querem: UM CLICHÊ PELO AMOR DE DEUS, pra durar um verão e depois ir para lata do lixo. Finda minha performance de vou-tirar-a-azeitona-da-empada-de-alguém, passemos aos objetivos. O bom dessa mesma coisa é o curto-circuito que ela provoca num esquemão já bem estruturão, madurão e tal. Essa bagunça de gente gravando fita sem qualidade técnica, de gente falando de coisas abertamente enquanto a turma do mais de 30 se consome em dúvidas existenciais e recolhe seus discos de ouro é bonita de mais instalá-la serem consumidas pelo bichão que poderiam consumir (ou pelo menos sacudir). (BAHIANA, 1983, n. 3, p. 35-36).

Esse desconforto exposto no texto de Bahiana ilustra o que já fora mencionado por Groppo, no que diz respeito à forma e à maneira de abordagem das suas críticas em relação ao *rock* brasileiro. Porém, analisando do ponto de vista do distanciamento histórico, a questão merece uma atenção maior.

Ana Maria Bahiana expõe uma inquietação que sintetiza o período embrionário da consolidação da *cultura rock* no Brasil:

Os anos 80 começam com a distensão política e com ela o culto ao prazer: é hora de “descobrir” o corpo sufocado pelo período anterior, quando se travou batalhas retóricas entre Eros e as esquerdas. É hora do divertimento e do bom humor, clima ideal para a instauração mais profissionalizada do rock entre nós. (AGUIAR, 1986, p. 141).

Se no preâmbulo o acento era ceticismo e desconfiança, na parte específica da análise dos LPs, a autora vai mais longe:

Rock Voador é uma compilação de fitas auto produzidas enviadas a (e postas no ar pela) Rádio Fluminense. [...] Mas eu queria ver o Circo pegar fogo. Vão em frente, meninos – pelo menos vocês tem a idade de sua platéia e isso já é muito, muito, muito, nos dias de hoje. O Herva Doce NÃO tem a idade da platéia mas não faz diferença. São tudo malandro velho, estão na estrada não é de hoje e aprenderam muito [...]. Sua estréia é quase uma obra-prima de um artesanato pop comparável ao de Dalto. Não oferece perigo, não ousa e não assusta, mas é competente! [...] Lobão me parece o mais interessante (e inquietante) de toda essa turma. [...] a mixagem é caótica mas o clima *véritè* é muito convincente. (BAHIANA, 1983, n. 3, p. 36).

Antes disso, Antônio Carlos Miguel faz abordagem semelhante, quando escreve a respeito do primeiro LP do grupo *Barão Vermelho* (Opus/Columbia, 1982):

Dos grupos que chegaram nesta nova maré do rock tupiniquim, é o Barão Vermelho o que melhor transa o novo som. Blues e rock de garagem, despojamentos e muita

garra. É uma linguagem urbana, jovem e carioca, que vai dos bares da “baixada” da Gávea e Leblon aos anti-heróis da baixada fluminense. [...] Nesse LP de estréia, eles optaram pela simplicidade nos arranjos e na instrumentação e, em apenas 4 dias os cinco barões [...] gravaram dez faixas super espertas. [...] Os produtores Ezequiel Neves e Guto Graça Mello perceberam o sentido da música deles evitando sofisticções. [...] Ao contrário da maioria dos jovens cantores e compositores atuais, o Barão Vermelho não se perde num papo pseudo-ecológico, altos astrais e outras baboseiras pra boi dormir. Eles parecem ter chegado para incomodar o sono de muita gente. (MIGUEL, 1982, n. 2, p. 39).

De igual forma, Paulo Ricardo Medeiros²³⁶ analisa o primeiro disco do grupo *Blitz*, intitulado *As aventuras da Blitz* (Emi-Odeon, 1982):

Devo dizer que uma coisa me irrita profundamente nessa Blitz. O disco está demorando muito para sair. Aliás, já estou aqui escrevendo e ele ainda não saiu. Sou obrigado, então a ficar com esse walkman, que já me causou problemas desgravando um pequeno trecho de “Vítima do Amor”. Isso me deixa em má situação, sob diversos aspectos: 1) Corta meu barato, justamente na faixa mais dançante. 2) Restringe minha apreciação ao aspecto musical, privando-me do visual complementar a que tenho direito. Cadê a minha capa, o encarte, o adesivo, o botão, o pôster? Sem falar no livro e no filme. Quero a Blitz ao vivo e em cores aqui no meu quarto. Bem, tenho que entregar esta matéria hoje mesmo, então paciência. [...] Meus parabéns. Vocês são os pais de um lindo LP levadíssimo. Vou sair por aí com a mão no bolso, o fone no ouvido e quem sabe levar uma Blitz. É. (MEDEIROS, 1982, n. 2, p. 35).

Por fim, a presente análise termina com o que escreveu Regina Echeverria, a respeito do cantor Dalto:

É preciso perder os preconceitos em matéria de música popular. O fenômeno tocar no rádio continua sendo fenômeno. É uma questão de sensibilidade, mesmo que algumas músicas não resistam melodicamente numa análise tem a seu favor a empatia imediata. Talvez o que mais caracterize esse período em que a MPB voltou com força como tema de discussão seja exatamente com sua diversidade. No começo do ano, uma voz desconhecida entrou nas rádios para cantar com sensualidade, o refrão: relax baby, relax mais... Estava registrado o nome de Dalto, embora além disso, pouco mais se soubesse. Nos últimos três meses, a mesma voz, mais exposta e definida, marcada por uma habilidosa passagem do grave para o agudo – e vice versa – tomou conta novamente das paradas. [...] e por aí vai cantando muito estranho, muito louco, lembrar nosso banho e pra que tantos planos. [...] Agora o autor [...] lança seu primeiro disco e já roda em algumas vitrolas afinidades. É um bom disco, uma surpresa. Tem ritmo sedutor e envolvente [...]. (ECHEVERRIA, 1982, n. 1, p. 38).

Dos trechos de críticas que mencionamos aqui, todos são praticamente idênticos no sentido de apresentar ao leitor da revista, de maneira simpática, os artistas que eram

²³⁶ Além dessa crítica, o então jornalista escreveu outra a respeito de LPs dos grupos *Deep Purple*, *Whitesnake* e *Uriah Heep*, representantes do *heavy metal*. Ele também era o titular da coluna *Fichário*. Tratava-se de, como o próprio nome diz, uma espécie de fichas técnicas de grupos estrangeiros como *Deep Purple* (n. 1) e *Supertramp* (n. 2).

integrantes da corrente denominada de *new wave* nacional. Na concepção de Groppo, esses artistas buscavam se lançar ao estrelato:

Eram alguns grupos e artistas interessados em realizar uma música pop. [...] estavam quase que totalmente direcionados ao sucesso em grande escala. Poucos se organizaram coletivamente e, também ao contrário dos punks e vanguardistas, não articulavam-se em um movimento ou em um discurso – exceto, talvez, por Júlio Barroso. Alguns grupos musicais surgiram neste momento – com destaque a Gang 90 e Absurdertes, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, e Blitz – além de alguns espaços para shows – principalmente o Circo Voador – e para divulgação na mídia – a rádio Fluminense (de modo mais aberto e alternativo) e até a Rede Globo (em festivais e trilhas sonoras de novelas). Paralelamente, as grandes gravadoras, tímidamente, ainda não certificadas da eficiência da nova tendência, lançaram alguns compactos, chamando além dos acima citados, outros artistas mais experientes que estavam então disponíveis como Lulu Santos, Ritchie e Lobão [...], Dalto e o grupo Erva [sic] Doce. Foram experiências de início modestas e feitas com receio pelas gravadoras, mas que mostraram-se espantosamente bem-sucedidas. Portanto, ao contrário do punk e da vanguarda paulista, a *new wave* carioca foi intensamente aproveitada e esgotada pela indústria do disco, pelas rádios e até pela televisão. (GROPPO, 1996, p. 221).

Os grupos citados pelo autor – *Barão Vermelho*, *Blitz*, *Herva Doce* – e os artistas como Dalto e Lobão, além dos músicos do LP *Rock Voador* (WEA, 1983)²³⁷ eram os que tinham a simpatia das críticas publicadas em *Pipoca Moderna*. Os escritores demonstravam simpatia aos grupos que Groppo considera o início do *rock* dos anos 1980 e sua veiculação na mídia.

Além de *Pipoca Moderna*, a menção do *Circo Voador*²³⁸ e da rádio *Fluminense FM*²³⁹ estabelece, em princípio, uma postura de *status* de cultura alternativa. Esses três veículos formaram uma espécie de tríade em torno da *new wave* carioca. Agregam-se a esse contexto a Rede Globo de Televisão, nas trilhas sonoras de suas novelas, e também filmes de longa metragem como *Menino do Rio* (1982) e *Garota Dourada* (1983), cujas temáticas eram, basicamente, sol, mar e juventude.

²³⁷ Ver relação de artistas que integram esse LP no capítulo referente à revista *Somtrês*.

²³⁸ “[...] o Circo Voador [...] começou como uma idéia de fomento cultural alternativo do líder do grupo teatral ‘Asdrúbal trouxe o Trombone’, Perfeito Fortuna. [...] Em janeiro de 1982, o Circo Voador conseguiu autorização para abrigar grupos teatrais e oficinas, apresentações e cursos de danças, acrobacia, capoeira e música. Nestes quatro meses em que funcionou no Arpoador, o Circo Voador revelou dois grupos muito importantes nesta primeira fase do rock nacional, a Blitz e o Barão Vermelho. Obrigado a mudar de local novamente, o Circo foi para o bairro da Lapa. [...] o Circo promovia todo o sábado o evento Rock Voador, com a apresentação de bandas de ‘rock’ cariocas. Mirando-se nesta experiência, a gravadora WEA lançou no ano seguinte, a coletânea ‘Rock Voador’, com grupos que tinham aí se apresentando.” (GROPPO, 1996, p. 223).

²³⁹ “A Fluminense FM acabou sendo pioneira na adoção da ‘new wave’ com base da programação de músicas nacionais pelas rádios FMs – e até AMs – fenômeno que se tornou generalizado no ano de 1983. Só que enquanto a Fluminense trabalhava com demo tapes, gravações rústicas, independentes ou semi-independentes, primava pela variada e a abertura de oportunidades para os mais diversos artistas, as rádios FMs em geral – inclusive quando adotavam os mesmos hits e principais grupos – irão caracterizar-se pela repetitividade, a promiscuidade com as grandes gravadoras e o fechamento para iniciativas independentes.” (GROPPO, 1996, p. 224).

É importante destacar que um dos escassos anunciantes que aparecem com regularidade nos exemplares analisados é justamente a referida rádio.

As críticas demonstram um apreço muito grande por estes grupos e cantores, como uma novidade que algo que chegou para movimentar o marasmo que até então era exclusivamente de domínio da MPB, causando “um curto-circuito” no “esquemão”, nas palavras de Bahiana (1983, n. 3, p. 35-36). Porém esse entusiasmo não se estendia aos grupos e cantores da chamada *época de transição*²⁴⁰. É o caso do crítico Miguel de Almeida, que escreve sobre dois LPs desses artistas: Pepeu Gomes e *A Cor do Som*, respectivamente intitulados *Um raio laser* e *Magia tropical*, ambos lançados pela gravadora WEA (1982). E como na revista *Somtrês*, eles foram vistos com descrédito pelo crítico de *Pipoca Moderna*:

Se eu desse uma festa lá em casa, não convidava Pepeu Gomes, nem A Cor do Som. Eles poderiam querer tocar – e aí seria um inferno. Teria de ouvir vozes insinuando notas, atrás de tons, acordes perseguindo instrumentistas e letras de terrível gosto, como se fossem jingles de jeans. Há só um ponto de união entre o grupo e o guitarrista: pensamos que dariam alguma coisa de valor, quase interessante. Fomos enganados. Seus discos de estréia ameaçaram boas intenções. Logo se deixaram impressionar pela garganta que fala [...]. Quer dizer, cantaram e bisaram. Aí, foi um inferno. O inferno continua, agora. Depositaram suas produções anuais nos ouvidos do público. [...] Dura tarefa a de ouvir as canções defecadas por esses rapazes, antigos instrumentistas. (ALMEIDA, 1982, n. 2, p. 39).

Pipoca Moderna não conseguiu se sustentar como revista voltada para a *cultura rock* do Brasil, ou melhor, para o *rock carioca*. A publicação, apesar da vida curta de cinco exemplares, já apresentava uma crítica musical atenta ao movimento embrionário que em seguida viria a apresentar nomes para o país como *Kid Abelha*, *Paralamas do Sucesso*, *Blitz*, entre outros.

A partir de 1985, a revista que efetivamente passou a assumir o papel de pilar do *rock* brasileiro foi a *Bizz*, que será analisada no capítulo oito.

²⁴⁰ São os artistas e grupos egressos dos anos 70 e que adotam uma estética musical mais voltada para o pop. Na análise anterior da revista *Somtrês*, foi mencionado a respeito desses artistas através da crítica na referida publicação.

REVISTA MENSAL - JANEIRO 1979 - Nº 1 - Cr\$ 40

Somtrês

AS MÚSICAS PROIBIDAS PELA CENSURA

Inédito: o verdadeiro hit-parade do rádio.

Mais de 30 páginas com os novos equipamentos

OS RACKS ESTÃO CHEGANDO

OS DISCOS DO ANO:
MPB,
POP, JAZZ,
CLASSICA E LÍRICA.

Minaud, Smitarem, Rio Branco, Boa Vista e Porto Velho, Cr\$ 48

ZEZÉ MOTTA: A RECEITA DO SEGUNDO LP.

Somtrês. Janeiro 1979. Número 1.

6 SOMTRÊS – PARTE 1 (1979-1984)

Das publicações até agora analisadas, a revista *Somtrês* é a mais sofisticada e a mais completa. Possuía uma peculiaridade em relação às outras revistas analisadas até aqui: *Pop* e *Rolling Stone* – que eram voltadas exclusivamente para a juventude e para a *cultura do rock* – e da revista *Música* – que privilegiava os mais interessados na arte de tocar instrumento e também os aficionados. *Somtrês* dirigia-se para um público mais amplo, que consumia não somente gêneros musicais como o *rock*, tanto o nacional quanto o estrangeiro, mas também a música popular brasileira, o *jazz*, a música clássica e até a discoteca.

Contudo não era mais uma publicação voltada para o jornalismo e para a crítica musical no mercado. Trazia, sim, esses dois quesitos que são o enfoque desta pesquisa, porém abordava os aparelhos de som e a relação de rádios e televisões com o mundo da música.

Acima de tudo, sua marca principal, a partir do que se observa no material analisado, era o forte tom editorial de seu diretor de redação, o jornalista Maurício Kubrusly, que buscou nas 121 edições²⁴¹ valorizar artistas e grupos ignorados pelos meios de comunicação²⁴².

Intitulando-se a primeira revista brasileira para quem gosta de som, música e vídeo, a *Som Três* [sic] foi lançada em 1979, trazendo comentários de discos novos e notícias musicais em sua última seção. A partir de novembro, ela também apresentou o encarte *Jornal do disco*, onde escreveram, entre outros, Paulo Ricardo Medeiros (conhecido pelos pôsteres biográficos do Black Sabbath, Led Zeppelin e Rolling Stones), Lulu Santos, Antonio Carlos Miguel, Matinas Suzuki Jr., José Augusto Lemos, e sempre eles, Ana Maria Bahiana, José Emílio Rondeau e Ezequiel Neves. (BRYAN, 2003, p. 50).

Aqui, percebe-se um elenco de jornalistas e críticos bastante eclético. Ao escrever a expressão “sempre eles”, Bryan evoca a questão de que esta trinca de críticos e jornalistas culturais especializados em música *pop* e *rock* – Ezequiel Neves, José Emilio Rondeau e Ana Maria Bahiana – tinham até então trabalhado em vários veículos da imprensa musical, como já foi visto nos capítulos anteriores²⁴³.

Além disso, nomes como Paulo Ricardo Medeiros e Lulu Santos, antes de se tornarem artistas roqueiros consagrados, também estavam no elenco de colaboradores da publicação.

²⁴¹ *Somtrês* circulou entre janeiro de 1979 e janeiro de 1989, quando parou de ser editada. Foram publicadas 121 edições, além de pôsteres de grupos e artistas consagrados ao rock e pequenos livretos com fins educativos, como *Guia da Música Clássica*, *Guia do Saxofone* e *Guia do Jazz*.

²⁴² Kubrusly escreveu sobre vários artistas e grupos que não chegavam à mídia.

²⁴³ A importância desses três críticos é evidente e se consolida em *Somtrês*. São seguidos de perto por Okky de Souza. Os quatro têm em comum o fato de terem começado suas carreiras nos anos 1970 e colaborado em todas as principais publicações da época.

Por fim, jornalistas como Antônio Carlos Miguel, Matinas Suzuki Jr. e José Augusto Lemos começavam a despontar nessa função de críticos e jornalistas voltados para a música.

No primeiro número, o editorial mostrava de forma clara e explícita o que pretendia enfocar e a que público se dirigia:

O crescimento do mercado fonográfico no Brasil motivou a instalação, aqui, das marcas mais famosas. Os negócios vão tão bem que o tempo dos intermediários chega ao fim – os selos internacionais não mais cedem seus catálogos para distribuição através de empresas brasileiras. Agora, estão quase todos aqui, com suas filiais. E, mesmo, nas áreas mais sofisticadas – clássicos e jazz – as edições se atropelam, com pacotes de dez, vinte lançamentos de uma só vez. Nada disso abalou o comércio elitista dos discos & fitas importados. Algo semelhante ocorre no setor de equipamentos. As grandes marcas estão chegando [...]. Alguns produtos *made in Brazil* já revelam apuro técnico que lhes permite ingresso nas listas dos modelos aceitos pelos mercados mais exigentes. Apesar de tudo isso, não existia, até agora, uma publicação brasileira, sem sotaque, para quem gosta de melhor música e exige o melhor som. O porquê deste atraso desemboca numa resposta enfadonha – e que já não interessa mais, pois *Somtrês* está eliminado a razão da pergunta. (KUBRUSLY, 1979, p. 5).

Percebe-se que o perfil editorial de *Somtrês* focava em um público de boa formação cultural e com alto poder aquisitivo. E convém ressaltar que uma espécie de embrião da revista fora criado, seis meses antes, e que surgira em outra publicação da mesma editora²⁴⁴.

A ideia de criar uma publicação com esse perfil e voltada para esse mercado é assim descrita pelo próprio Maurício Kubrusly:

“Fiz esse projeto da primeira revista de áudio e música no Brasil e comecei, com ele embaixo do braço, a ir para lá e para cá ver o que acontecia. O mercado de áudio estava nascendo no Brasil. Você iria comprar amplificador, sintonizador, pré-amplificador, toca-discos, caixas acústicas e combiná-los para fazer um conjunto. Era muito complicado para todo mundo. Então a ideia de botar equipamento era para garantir a sobrevivência da revista. A Editora Abril quis comprar a ideia para fazer negócio de um milhão de exemplares, com encarte a circular em suas principais revistas. Fiquei assustado com o tamanho daquilo, saltei fora e levei o projeto para a Editora Três, que comprou do jeito que eu queria”, relata Maurício. (KUBRUSLY apud BRYAN, 2003, p. 50)²⁴⁵.

Um exemplo de que a publicação era voltada não somente para reportagens e críticas sobre música é este trecho:

²⁴⁴ Foi o caso do *Caderno de Som*, que passou a ser editado na revista *Status*, editado na referida publicação durante doze meses (do n. 48, de julho de 1978, até o n. 59, de julho de 1979). Basicamente, ele incorporou reportagens sobre lançamentos de aparelhos de som, crítica e indicação de lançamentos de Clássicos, MPB e Pop. Em termos editoriais, representa a essência do que era veiculado na revista *Somtrês*. A hipótese é que, possivelmente, a editora tenha utilizado o público consumidor de *Status* (homem, classe A/B) para realizar uma espécie de laboratório, e testar a receptividade da então nascente *Somtrês*. O editor de referido caderno era Maurício Kubrusly, o mesmo da revista.

²⁴⁵ É importante ressaltar que divirjo do título de ser a primeira revista de áudio e música do Brasil, atribuído por Kubrusly. Esta pesquisa indica que tal mérito é da revista *Música*, cuja análise foi efetuada no capítulo anterior.

O rádio já tinha, dentro das casas, o seu lugar de destaque garantido. Mas sorrateiramente, sem muito alarde, começaram a chegar os novos e “modernos” equipamentos de som: uma vitrolhinha aqui (daquelas portáteis), um gravador ali... A pequena mesa de canto [...] não dava mais conta. Sem dúvida, melhor que a vitrolhinha era uma vistosa e potente eletrola, o móvel imenso como rádio, toca-discos, alto-falantes, porta-discos, etc. Começou assim e o fim da história todos conhecem: como o tempo, foi preciso melhorar o som da eletrola. Quem sabe um amplificador de potência mais atualizado, caixas acústicas mais adequadas ao novo componente [...]. Nos anos 70, um vastíssimo conjunto de som passou a ser, como o automóvel e a televisão, um dos itens de bens duráveis mais avidamente consumidos no Brasil. (MAGYAR, 1979, n. 5, n. 25).

Maurício Kubrusly, que criou e editou a revista desde o início, estava “amparado por uma equipe de jornalistas da área de áudio como Ruy M. Natividade, Gabriel Among, Fernando Jesus Pereira Jr., Carlos Barradas da Silva, Cláudio Kubrusly, Luis Fernando Cysne, Nestor Natividade, Paulo Massa, Ethevaldo Siqueira e Walter Ulmman, entre outros colaboradores”²⁴⁶. No jornalismo, além dos críticos já citados, destacam-se também os nomes de Matias José Ribeiro, J. Jota de Moraes, Luis Antonio Giron, José Neumann Pinto, Jamari França, Okky de Souza, os quais colaboraram em épocas distintas da publicação.

Os nomes dos colaboradores demonstram o quão abrangente era a revista em termos de gêneros musicais. Por critérios editoriais, os gêneros foram assim definidos: *Clássica*, *Lírica*, *MPB*, *Jazz* e *Pop*. *Clássica* predominou em grande parte dos números, sendo sacado fora somente no último ano que a revista circulou, em 1988. *Lírica*, como o nome enuncia, era referente ao canto lírico. Foi a editoria que menos durou, limitando-se a algumas edições do início dos anos 80. Por fim, *Jazz*, *MPB* e *Pop* foram as seções que predominaram em todas as edições.

Quanto ao aspecto gráfico e ao material da publicação, não se pode deixar de mencionar a qualidade do papel. Ao contrário da sua co-irmã *Música*, que tinha um papel de qualidade média para razoável, o papel de *Somtrês* era *couché*, demonstrativo do perfil de comprador, de alto poder aquisitivo.

Em relação à diagramação, era sóbria e comportada, dando mostras também do perfil de leitor a quem se direcionava. Na fase final da revista, entre 1986 a 1988, quando ficou notória uma busca discreta por leitores mais jovens, houve uma mudança diagramação dos textos, ficando com visual mais arejado.

Antes de abordar a forma como o *rock* brasileiro era tratado, torna-se necessário descrever em linhas gerais como a publicação era constituída. Se *Somtrês* era a revista com

²⁴⁶ Disponível em: <<http://www.audiorama.com.br/somtres>>. Acesso em: 3 jul. 2009.

menor identificação com o público jovem, por outro lado, é a que possuía maior diversidade e maior qualidade editorial, no que diz respeito ao mundo da música:

A *Somtrês* foi a primeira revista do gênero no Brasil, destinada ao público audiófilo, tratava dos equipamentos de áudio e música em geral. [...] No início, a revista era dirigida ao público que curti equipamentos de áudio doméstico/residencial. Com o passar dos anos, a revista foi mudando o seu perfil, dando mais ênfase à área musical, incluindo aos poucos, novas seções sobre instrumentos musicais e deixando de lado as seções que originalmente tratavam de áudio.²⁴⁷

Além da parte relacionada à crítica musical e às reportagens, que serão tratadas adiante, existiam também as chamadas *reportagens técnicas*. Tratavam, por exemplo, de como instalar agulhas em toca-discos, de qual é a função de um mixer ou de um equalizador, além de testes de caixas acústicas, das fitas cassetes, dos LPs nacionais, entre outros assuntos.

Não se tem conhecimento de publicação semelhante no Brasil, no quesito de testar equipamentos de som e também discos e fitas cassetes. Esse serviço lembra publicações como a americana *Consumer Reports*, que testa os produtos lançados ao mercado²⁴⁸.

Outra virtude da revista, agora sim, diz respeito à crítica musical. Em vez de avaliar, por intermédio de convenções, a cotação do LP, o crítico fazia o julgamento no texto, deixando como convenção a Qualidade Técnica da Gravação (QTG)²⁴⁹. Esse sistema, contudo, não foi adotado por todo o tempo de existência da revista. Em novembro de 1981, deixa de ser publicado e simplesmente fica somente o texto do crítico, sem nenhum indicativo de cotação positiva ou negativa, como é comum acontecer.

Por se tratar de uma publicação de que se dispunha quase 90% dos 121 exemplares, considerou-se oportuno dividir a análise em duas partes:

²⁴⁷ Disponível em: <<http://www.audiorama.com.br/somtres>>. Acesso em: 3 jul. 2009.

²⁴⁸ Cita-se a revista *Consumer Reports* apenas como um referencial para a época. Convém ressaltar que a primeira legislação brasileira que regulamentou as relações entre consumidor e indústria surgiu somente em 1991. Isso demonstra o quão importante foi *Somtrês* nesse quesito. Especificamente sobre a revista norte-americana, ver: <<http://www.consumerreports.org/cro/index.htm>>. Acesso em: 3 ago. 2009.

²⁴⁹ Essa convenção foi utilizada a partir do número 2, de fevereiro de 1979. No número 13, ocorreu um desdobramento desse conceito: “A partir de agora se avalia duas fases distintas do processo de produção de discos. A primeira etapa, de gravação de Gravação de Mixagem (*Mastering*) continua se apoiando na avaliação auditiva, levando em conta a integridade do timbre e o posicionamento (ambiência) dos instrumentos e vozes. A segunda parte constitui a avaliação objetiva do processo de Corte e Prensagem. Este, por ser um processo delicado e complexo, é o que mais influi na determinação da qualidade final. Nesse sentido, mediu-se a faixa dinâmica musical aproveitável, situada entre o nível máximo de sinal gerado e o ruído de superfície, composto de ruído de fundo (‘chiado’) e ruído de natureza transiente (‘pipocagem’) e/ou repetitiva, presente nas passagens silenciosas e/ou trechos não gravados.” (AMONG, 1980, n. 13, p. 66).

1ª Fase (1979-1984): Rescaldos de uma transição – Do *Rock dos Anos 70* ao *BRock dos Anos 80* = Compreendido entre números 1 e 72, ou seja, de janeiro de 1979 até dezembro de 1984.

2ª Fase (1985-1989): Consolidação e declínio do *rock* brasileiro – Do *Rock in Rio I* ao *Pós Cruzado* = Compreendido entre números 73 e 121, ou seja, de janeiro de 1985 até janeiro de 1989.

A 1ª Fase compreende o período em que o *rock* brasileiro, após o gradativo desaparecimento dos grupos e a transformação de personagens como Raul Seixas, Rita Lee, (que eram ligados ao *rock* e rumaram para algo mais comercial) e também de Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Moraes Moreira, em uma estética musical voltada para a MPB ou para o *pop abolerado*. No caso de Rita Lee, ficou em um obscurantismo comercial até meados de 1982, quando começou a ressurgir.

A 2ª Fase compreende o período a partir de 1984, véspera do festival de *rock* que fortaleceu o *rock* brasileiro, o *Rock in Rio*, passando por uma euforia mercadológica avassaladora e que gradativamente foi declinando, a partir de 1987²⁵⁰.

Com base na leitura das críticas publicadas na revista *Somtrês*, e como forma de sistematizar a análise, dividiu-se a análise em dois itens:

| | |
|---|--|
| 1) Linhagem <i>pop rock</i> | Grupos de <i>rock</i> contratados pelas grandes gravadoras |
| 2) Linhagem <i>underground-experimental</i> | Grupos ou movimentos musicais que buscavam se inserir no mercado musical com um trabalho autoral ou original |

Embora a pesquisa seja enfocada em grupos e personagens ligados ao *rock* brasileiro, um detalhe cabe ser colocado no que diz respeito aos primeiros anos de análise, mais precisamente entre 1979, quando a publicação surgiu, até 1981. Nesse período, o chamado *BRock*²⁵¹ ainda não tinha surgido como movimento ou tendência no campo da música brasileira. O panorama musical, até então, estava assim:

Muita marola fora noticiada pela imprensa, mas pouca coisa sobrava às vésperas de uma nova década. A Jovem Guarda, ocorrida havia meros quinze anos, não deixara herdeiros, e seus protagonistas, à exceção de Roberto e Erasmo Carlos, sustentavam-se em eternos retornos (Os Incríveis, Renato & Seus Blue Caps) ou migravam para o

²⁵⁰ “O rock nacional dos anos 80 teve seu auge entre 1983 e 1987, principalmente sendo que de 81 a 82 teve uma preparação, e a partir de 87, uma gradual decadência.” (GROPPO, 1996, p. 205).

²⁵¹ Conforme expressão cunhada pelo jornalista Artur Dapieve no início dos anos 1980.

country-sertanejo (Eduardo Araújo, Sérgio Reis) e, principalmente para a música brega. Os Novos Baianos não existiam mais. Jorge Bem desmontou o samba-rock quando eletrificou sua música. Raul Seixas, o único que ousou cantar que não tinha “nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira”, comemorava sua década de carreira com o vôlei tão desestabilizado quanto o daqueles que ajudou a ridicularizar. [...] E o *establishment* era representado, com gosto, pelos mesmos agitadores que fundaram o tropicalismo em 1967. Depois deles (ou por causa deles), a impressão, na boca da década de 80, era de que toda renovação, surgida e saudada nos dez anos anteriores já se encontrava enfraquecida e anulada. Era o caso da soul music de Tim Maia, que colocou a carreira de patinar ao abraçar a religião (a seita Cultura Racional) e, em seguida, cair com apetite dobrado nas drogas. Vieram os Secos & Molhados, que sumiram vitimados por disputas. Vieram o “pessoal do Ceará”, representado por Ednardo, Fagner e Belchior, os paraibanos Zé e Elba Ramalho, os pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo, mas eles intentavam apenas repetir o trajeto rumo ao poder, na trilha aberta por baianos e mineiros no final dos anos 60. Veio o movimento Black Rio, forte organizado, escoraçado pela crítica e cooptado pela elite da MPB. (ALEXANDRE, 2002, p. 15).

Essa realidade refletia-se nas páginas da revista. O que havia de crítica dos LPs de artistas de *rock* brasileiro eram escassas. Na verdade, o ano de 1982 pode ser considerado o momento crucial para a inserção gradativa desses grupos na mídia brasileira, e que passaram a difundir as suas canções nos meios de comunicação: televisão, jornais e revistas. Um dos motivos que levou a essa nova tendência foi o mercadológico, além dos custos de produção e gravação²⁵².

Somtrês não publicou somente críticas, mas também algumas reportagens e alguns ensaios que foram importantes para compreender melhor o que acontecia na época. Um desses artigos, de autoria do jornalista Antônio Carlos Miguel, apontava para dois pontos. O primeiro seria o esgotamento de uma fórmula ligada unicamente a um único gênero musical:

A partir de 82, com o estouro de vendagem e execução da Blitz, as gravadoras de disco começaram a descobrir que o rock made in Brasil trazia algumas opções para o estagnado mercado. De maldito, o nosso rock pintava com a onda do próximo verão e a partir daí, muita água rolaria. [...] Enquanto isso, na velha MamaPB a entressafra imperava. Ou seja: a indústria, com suas portas fechadas para qualquer posição inovadora [...] sustentava uma geração de artistas que já não correspondia à projeção e divulgação que recebia. Independente da maior ou menor qualidade ou resistência de seus trabalhos, vagavam na mesmice da época nomes como o de Fagner, Joanna, Simone, Zé Ramalho, Gonzaguinha, Amelinha, Fafá, Baby & Pepeu, Ivan Lins... (MIGUEL, 1985, n. 80, p. 76).

Nitidamente, havia um mal-estar relacionado aos chamados *medalhões da MPB*, artistas que frequentavam a mídia, mas que não eram identificados com o *rock* e o *pop*. O

²⁵² “O rock como produção é muito barato. [...] Você tem uma forma razoavelmente pequena, portátil, que se sustenta dentro de si, ela não recebe cachê, os músicos são os autores, entram no estúdio e não custam nada para trabalhar. Existia então um profundo interesse da indústria, no Brasil, para que o rock desse certo, por essa razão econômica.” (SCHIMIDT apud DIAS, 2000, p. 85).

autor não deixa por menos, fazendo o trocadilho com a sigla MPB, escrevendo-a “MamaPB”. Esses grupos, quando surgiram, foram vistos como uma forma de renovar algo que estava sendo considerado uma grande novidade, visto que os nomes citados acima eram considerados ultrapassados, apesar das excelentes vendas e também, da veiculação nas rádios.

O segundo ponto elencado por Antônio Carlos Miguel estaria relacionado com os custos nas gravações dos chamados *medalhões da MPB*:

Além dessa crise de criação, os custos dos discos destas “estrelas” também estavam bastante inflacionados. E é neste vácuo que os grupinhos do rock se enfiavam. Nada mais simples, rápido e econômico. Baixo, guitarra, bateria, vocais, alguns teclados, poucos acordes, muita garra e uma linguagem coloquial. O cotidiano urbano e terceiro mundista, ligado na sintonia jovem e universal, começava a aflorar. (MIGUEL, 1985, n. 80, p. 76).

Nitidamente, o autor, na sua argumentação, postula-se como simpático a essa nova tendência musical, em detrimento de uma estética musical da Música Popular Brasileira, que começava a declinar. Porém, três anos mais tarde, em uma reportagem sobre a situação do *rock* brasileiro, Miguel dava indicativos que os tempos eram outros:

Se comparado com o período 84/85, no boom roqueiro detonado pelo Rock'in'Rio, 87/88, estaria muito devagar. É bom lembrar também que as maiores vendas do nosso rock foram em 86, pegando carona no Plano Cruzado, quando o recordista RPM chegou a três milhões de cópias dos álbuns Revoluções por Minuto e Rádio Pirata ao Vivo. Hoje está difícil conseguir um disco de ouro. Quanto mais um de platina – respectivamente 100 mil e 250 mil cópias vendidas. [...] Neste panorama, uma coisa certa é que não existe mais espaços para armações. Voltando mais um pouco no tempo, não vamos esquecer que antes de 82, com o estouro do pop new wave da Blitz e o surgimento de Lulu Santos, Ritchie, Paralamas, Barão Vermelho, não havia chance nenhuma para o rock made in Brasil. Com exceção de um Raul Seixas – já um pouco marginalizado – ou de uma Rita Lee – com seu pop abolido – as nossas gravadoras não queriam nem ouvir falar de roquerol. Depois do sucesso, foi o contrário, com uma enxurrada de grupos, muitos deles totalmente falsos. (MIGUEL, 1988, n. 117, p. 48).

É fundamental mencionar esse contraste aqui, pois dá a nítida ideia da trajetória do *rock* produzido no Brasil ao longo dos anos 1980. A partir da leitura de críticas sobre o *rock* brasileiro, percebe-se que o fluxo de críticas aumenta de forma considerável entre os anos de 1984 a 1986, passando para um posterior gradativo arrefecimento.

6.1 Rescaldos de uma transição: do rock anos 1970 ao BRock dos anos 1980

Quando *Somtrês* apareceu nas bancas, em janeiro de 1979, o panorama musical no Brasil tinha o *rock* brasileiro como um gênero menor, para não dizer quase *em extinção*. Tal declínio vinha de alguns anos antes, conforme atesta a crítica Ana Maria Bahiana:

Até aproximadamente, 1975/1976, alguns grupos voltados exclusivamente para o modelo fechado do rock, permanecem em atividade; o maior é o Mutante, de formação variada, sempre capitaneado pelo guitarrista Sérgio Dias Baptista. [...] Mas à medida que o público se cansa de consumir essa cópia pálida e passa a preferir a criação original de outro tipo de compositores, e à medida que se desgasta o apelo ao rock como *forma alternativa* de viver e ver o mundo, os grupos vão se extinguindo e o ‘movimento rock’ se esvaziando. (BAHIANA, 2004, p. 54).

Esse esvaziamento acabou resultando em um relativo desprestígio no que diz respeito ao *rock* feito por aqui. Mas fora do Brasil o panorama não era muito diferente:

É interessante notar que, quando o rock perdia o seu encanto no Brasil, novas formas de música passaram a ser exportadas para os mercados periféricos da indústria de discos centrada nos Estados Unidos – que desde os primeiros anos da década, crescera enormemente, impulsionada, em sua maior parte, justamente pelo rock. Lá, a “velha” forma de música (o rock) embora já destituída de seu apelo inicial como opção de vida e contestação, mantinha-se viva e em circulação, mas o mercado crescera de tal forma que novos produtos eram necessários para preenchê-lo. O produto opcional mais importante que surgiu para dividir o mercado da música de massa na América e fora dela foi música de dança, de origem negra: a *discotheque*, a *funky music*. (BAHIANA, 2004, p. 57).

Quando a primeira edição de *Somtrês* foi levada às bancas, a *discothèque* estava vivendo o seu auge. Em contrapartida, o *rock* brasileiro já não tinha mais grupos, apenas dois personagens da *linha de frente*: Raul Seixas e Rita Lee. Com esse gradativo esvaziamento, a chamada *cultura rock* era assim descrita:

O roqueiro que abria o “Jornal do Disco” encartado na revista “Somtrês”, de janeiro de 1980 tinha vontade de dar um tiro na cabeça. Sob o título “O time que as gravadoras escalaram”, estavam lá dez nomes nos quais as ditas cujas apostavam suas fichas para o primeiro ano da década. Eram eles, Oswaldo Montenegro (indicado pela Warner), Grupo Paranga (Bandeirantes), Gilliard (RGE), Gilson (Top Tape), Zé Ramalho (CBS), Olívia Byngton (Som Livre), Paulo André Barata (Continental), Diana Pequeno (RCA), Djavan (EMI) e Ângela Rô Rô (Polygram). Como se não só o punk, mas também o rock ‘n’ roll, a beatlemania, o heavy metal e o progressivo nunca tivessem acontecido. Era um panorama desalentador. De toda essa “seleção”, somente a exagerada Rô Rô, bluseira carioca [...] tinha algum parentesco com aquele tal de rock’n’roll. (DAPIEVE, 1995, p. 23).

Esse quadro de esvaziamento referente à cultura do *rock* brasileiro refletia-se nas seções de crítica ligadas ao gênero musical. Contudo é importante ressaltar um detalhe importante, que diz respeito ao *rock* estrangeiro: a forma constantemente negativa como ele era visto pelos críticos da revista. Entre os casos observados estavam alguns exemplos de grupos estrangeiros que surgiram na década anterior e que entravam nos anos 1980 sendo questionados por sua estética musical que começava a declinar. Em seu lugar, a *new wave*²⁵³ começava a despontar no Brasil, vinda da Inglaterra e dos Estados Unidos.

6.1.1 O ataque aos dinossauros do *rock*²⁵⁴

Foram elencados alguns exemplos de críticas e reportagens que dizem respeito ao *rock* estrangeiro. Entende-se como importante analisar, ainda que de forma breve, essas incursões jornalísticas, visto que servem de contraponto ao panorama, existente na época, entre o *rock* brasileiro e estrangeiro.

Se no início da década de 1970 o *rock* feito no Brasil havia surgido na herança do Pós-Tropicalismo como algo *underground* e marginal, no final dela seu *status* continuava o mesmo. Grande parte dos grupos que nasceram nesse período estava praticamente com as atividades encerradas ou em processo de reformulação. E contra eles, o forte questionamento sobre suas carreiras e, acima de tudo, o fato de terem se tornado grupos confortavelmente refestelados sobre o dinheiro e a fama.

Quais eram os grupos que naquele momento estavam em atividade? Fora artistas como Rita Lee e Raul Seixas, eram grupos novos, formados por ex-integrantes ou participantes de outras bandas, que começavam a dar sinais de cansaço ante as agruras da década que terminava.

²⁵³ “O esvaziamento da discoteca em fins dos anos 70, trouxe uma nova realidade (ou rótulo) para o cenário do rock: a *new wave*. Como realidade, a *new wave* é difícil de definir ou delimitar como rótulo, pode englobar praticamente o que cada um quiser. Entre seus precursores são citadas figuras tão diversas como Lou Reed ou Yoko Ono. Para alguns, a *new wave* seria o punk domesticado ou, embelezado e diluído para fins comerciais; até o chamaram de punk despolitizado. Para outros, seria uma cruz de rock (ou punk rock) com a discoteca. Greil Marcus vê a *new wave* mais como música popular do que como rock, ao descrevê-la de *postpunk pop avant-garde*. Os *new wavers* são profundamente conscientes da importância da imagem no rock e se debruçam intensamente sobre detalhes como o nome do grupo, sua roupa, sua maquiagem, sua filosofia e a de suas canções, o visual das capas de seus discos, sua promoção de vídeos e outras coisas do gênero. Além da sua sensibilidade publicitária, a música dos *new wavers* pode abranger uma gama variada de modalidades, mas mostra uma preferência especial pelo rock’n’roll branco e outros estilos dos anos 50, numa viagem nostálgica aos sons e visual da época.” (MUGGIATI, Roberto. História do Rock v. 4: Os Anos de Incerteza (1970-1980) **Revista Somtrês**, Fascículo Especial, São Paulo, p. 173. s/d). Foram representantes desse movimento, grupos como *Talking Heads*, *Cars*, *Devo* e *B-52s*, além do mais conhecido daquela época, *Blondie*.

²⁵⁴ Termo pejorativo que utilizado para se referir aos grupos surgidos nos anos 1960 e que, com o passar dos anos, ficaram famosos, com uma estrutura grandiloquente, mas acabaram sendo superados pelos grupos mais novos, principalmente pelos egressos do *punk rock*.

Ao examinar as páginas da revista entre 1979 a 1981, confirma-se que essa questão se estende também para as críticas tecidas por seus jornalistas, pois havia muito pouco de crítica musical sobre os escassos lançamentos do *rock* nacional daquela época.

Por outro lado, as críticas dos jornalistas apontavam dois quesitos: um desgaste na estética musical dos grupos egressos das décadas de 1960 e 1970 e um visível entusiasmo com a *new wave*, através de críticas e reportagens.

Quanto ao primeiro quesito, já na segunda edição, de fevereiro de 1979, Ana Maria Bahiana apontava para o declínio do chamado *rock progressivo*²⁵⁵, ao analisar o LP *Love Beach* (WEA, 1978), do grupo inglês *Emerson, Lake and Palmer*:

Meu Deus, que fim triste para o que já se chamou de rock progressivo! [...] Seria até bom dizer que rock progressivo morreu de um acesso agudo de macrocefalia, virando uma espécie de monstro ultracerebral, gelado. Antes fosse – a julgar pelas últimas produções de suas grandes figuras, o coitado morreu foi de inanição, mesmo. Pobreza, em outras palavras. O ELP, por exemplo. Chega ao nono ano de sua vida, mais parecendo um dinossauro agonizante, sucumbindo ao peso de sua própria vaidade. E falta de idéias. [...] O resultado aqui está – e mesmo o ELPófilo mais aguerrido há de admitir comigo que *Love Beach* não tem salvação. [...] Durma em paz, ELP. Não perturbe a sua própria memória. (BAHIANA, 1979, n. 2, p. 89).

Outro trecho que se destaca é este de Zito D'Ávila, escrito na edição número 6. Trata-se da crítica sobre LP do grupo *Steve Miller Band*, denominado *Steve Miller Band, Greastest Hits, 1974-1978* (Polygram, 1979). Aqui, o escritor usa o mesmo expediente de Bahiana e também faz um preâmbulo antes de tecer uma análise específica sobre o disco em questão:

O rock já foi subversivo. Era ameaçador, atrevido, insurreto, debochado, misterioso, monstro acuado, intimado, nunca submetido. Era desafio da revolta, a vingança *pour case*, a trincheira, o pavio. Antigamente temia-se o rock como o diabo. Com o tempo, o rock foi sendo absorvido pela condenação estabelecida e, de inimigo e câncer, passou a parte integrante da cultura ocidental, tão representativo e corriqueiro quanto a crise de energia e Bing Crosby. O comercial de tv é rock, a chamada da novela é rock, na sala de espera da ginecologista toca rock, o presidente dos Estados Unidos ouve rock. Com mais ou menos sal, travestido de discoteque, hoje tudo é rock. Inclusive o redemoinho artificial dos arrivistas *nouveau-rockers* de fim de década – um vale-tudo que atinge de Kiss a Angel, de Stix a Van Halen – presume-se de rock. Mas não é a mesma coisa. Os velhos roqueiros já ultrapassaram os trinta e, mesmo tendo sido a semente e o sal da terra, são hoje, acusados de autocaricaturais, de múmias vendidas e cansadas, por aqueles que não existiriam hoje, se não fosse os surrados roqueiros dos anos 60. (D'ÁVILA, 1979, n. 6, p. 75-76).

²⁵⁵ Do inglês, *progressive rock*. Gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado ART ROCK. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais. Sobressaíram-se os grupos “Genesis”, “Pink Floyd”, “King Crimson” e “Emerson Lake & Palmer”. (Dourado, 2004:284)

Não era somente o *rock progressivo* que era questionado nas críticas dos jornalistas. Outros grupos, conhecidos como dinossauros, davam mostras de esgotamento, de acordo com as críticas, como são os casos de *Kiss* e *Led Zeppelin*. E o interessante é que, ao contrário das críticas, o desgaste mencionado não se concretizou com o passar dos anos. Atualmente, muitos desses grupos criticados geram lucros fantásticos através de ingressos de shows.

Na edição de outubro daquele ano, o crítico Ezequiel Neves escrevia uma crítica sobre o LP *Dynasty* (Polygram, 1979), do *Kiss*.

Reis indiscutíveis do mau gosto (musical e visual), o *Kiss* leva as últimas inseqüências a sua boçalidade intrínseca do rock'n'roll em seus quase trinta anos de existência como estilo musical [sic]. Mais: desde que surgiu em 73, o grupo liderado pelo baixista e vocalista Gene Simmons, sempre foi fiel a sua proposta que “*there’s no bussiness, like rock show business*”²⁵⁶. Filhos legítimos de Alice Cooper e seu circo de horrores, o *Kiss* espertamente soube levar mais adiante toda a fórmula repulsiva que Alice não teve coragem de perseverar. [...] E como isso não bastasse, os quatro componentes usam as mais escalafóbicas fantasias e máscaras espaciais. Logicamente esta cafagestada [sic] fez do *Kiss*, o grupo preferido da garotada dos dez aos quatorze anos, não só na América mas no mundo inteiro. (NEVES, 1979, n. 10, p. 74).

É interessante notar que até hoje persiste entre as novas gerações a admiração e também um grande prestígio, para não dizer uma forte exaltação, sobre esse grupo. E muito desse prestígio é decorrente das questões criticadas pelo escritor.

Outra crítica era sobre o LP do grupo *Led Zeppelin*, intitulado *In Thought The Out Door* (WEA, 1979), o último disco gravado pelo grupo que, logo após, encerraria as atividades:

In Thought The Out Door não chega a surpreender, afora a economia de material inédito (apenas sete faixas), o *Zeppelin* continua o mesmo gigantesco elefante branco de sempre, referenciado não se sabe mais. Respeito aos mais velhos, será? Mas o caso do *Zeppelin* não é tão simples assim. Lançado nos Estados Unidos, [...] já estava suprema e inegavelmente no primeiro posto da Cash Box. Mas na Inglaterra, seu antigo desafeto, a batalha, espera-se, será mais acirrada. [...] desperta num continente que não é mais seu antigo paraíso de festivais ao ar livre e retórica progressiva, onde bandas com mais de sete anos são espécie em extinção, onde a referência foi substituída pelo do-it-yourself. Surpresas não devem faltar ao *Zep* nos próximos meses. Mas e para quem for ouvir o disco? (RONDEAU, 1979, n. 10, p. 72-73).

O peso da crítica recaía até mesmo sobre grupos que hoje alcançaram a unanimidade, transformando-se em lendas, como é o caso do inglês *Pink Floyd*. Em dois momentos distintos, seus LPs, atualmente considerados obras-prima, foram questionados. O primeiro,

²⁵⁶ “Não há nenhum negócio igual ao mundo do negócio do rock.” (tradução minha).

The Wall, lançado em 1979 (Polygram, 1979) – que originaria um filme homônimo lançado em 1982, dirigido pelo cineasta Alan Parker – foi analisado assim por Valdir Montanari, crítico especializado no gênero progressivo, na edição de abril de 1980:

Quem mais poderia fazer um álbum tão paranóico, tão repleto de subtextos de declarações de ódio generalizado, tão duro, acre, tão desiludido e enfasiado da vida de regalias e proteções, a que astros do rock, tadinhos, têm de se submeter? Quem mais poderia dedicar quatro lados de LP a um epitáfio ao próprio sentido da vida, esmagando, no processo, todo o processo de restrições, repressões, leis, amores não correspondidos, achando-se, o tempo todo, a mais sã de todas as criaturas, exatamente por ser considerado louco? Ainda é preciso dizer que só o Pink Floyd seria capaz? Roger Waters – enquanto demonstra ser mais humano do que nunca – parece acometido de dolorosa paranóia-catatônica-acompanhada-de-profundo-sentimento-de-culpa-incurável-agravado-por-tremores-e-convulsões-generalizadas e de uma só ceifada, destrói o mundo interno da *Parede*, as namoradas (todas, sem exceção, putinhas interesseiras), as televisões (você acha que David Gilmour tem apenas uma Philco portátil de 12 polegadas) e, por fim, nós pobrezinhos, a platéia (“se eu pudesse daria um tiro em todos vocês”), diz Waters, denunciando doidões, espinhentos e fanfarrões. [...] De novidade – o que é cada vez mais raro num grupo hoje tão previsível e desgastado como o Floyd – apenas um Waters mais visceral (sinal dos tempos ou resultado do tratamento quimioterápico Neil Young anti-ferrugem?) e um David Gilmour hiperguitarrista com aqueles truquezinhos que arrepiam os Jimmy Page da Deodoro. (MONTANARI, 1980, n. 17, p. 60).

Em maio de 1983, é publicada a crítica sobre o LP *The Final Cut* (Polygram, 1983), o último gravado pelo grupo, que logo depois encerraria suas atividades²⁵⁷.

Quanto ao disco, chegou ao Brasil quase em simultaneidade com o *Exterior*, contrariando todas as informações que haviam sido divulgadas sobre ele. Nada da trilha sonora do filme *The Wall* (nem mesmo a faixa “When the Tigers Broke Free”, enganosamente anunciada como uma faixa do LP, num compacto duplo lançado há pouco tempo). [...] E trazem consigo um tédio somente visto até agora nas operetas de cabaré parisiense dos anos 30. (MONTANARI, 1983, n. 53, p. 76).

De outra forma, o crítico Okky de Souza ainda enxergava virtudes em representantes do *rock* setentista que adentrava nos anos 80. Na edição de dezembro de 1980, ele escreveu uma crítica ao LP *Drama* (WEA, 1980), do grupo inglês *Yes*, um dos expoentes do *rock progressivo* inglês. Embora quase totalmente descaracterizado na sua formação, o LP não foi desmerecido pelo crítico:

Quem ainda leva a sério um grupo de rock que ainda se leva a sério? No torvelinho autofágico do rock atual, em que ninguém idolatra um só velo de ouro por mais uma semana, pouca gente o faz. O *Yes* é um grupo que ainda leva a sério as propostas de sofisticação harmônica do rock lançadas na Inglaterra no final dos anos 60. Enquanto o circo pega fogo no front da *new wave*, eles continuam discutindo o sexo dos anjos em forma de sutis filigramas melódicas e delicados miudinhos orquestrais. Se é pouco provável que o público ainda leve a sério esse luxuoso bolodório, porque

²⁵⁷ O grupo encerrou as atividades naquele ano e retornou em 1987, sem o líder Roger Waters.

o Yes ainda vende tantos discos e esgota ingressos no gigantesco Madison Square Garden de Nova Iorque? A resposta é simples. Apesar dos tempos serem outros, o Yes continua insuperável em seu gênero, uma grande banda de rock, seja lá o que signifique. (SOUZA, 1980, n. 24, p. 82).

Ao contrário de hoje, em que esses grupos setentistas frequentam a mídia de forma constante, havia uma certa desconfiança por parte dos críticos. A hipótese mais provável é a de que o estilo musical dava sinais de esgotamento. Entrava em cena a *new wave*, eco do *movimento punk*.

6.1.1. O elogio à *new wave*

De acordo com o historiador Paul Friedlander, a *new wave* consistia em uma versão domesticada do *punk rock*, ponto este que já mencionamos:

Embora o punk rock fosse ofensivo e imprevisível demais para se agregar ao estagnado mundo do pop/rock, os elementos musicais e líricos do punk foram absorvidos pelo mercado, provocando um rejuvenescimento da música pop. E assim surgiram os músicos da *new wave*, um repugnante termo da mídia, criado para designar um amplo espectro indefinível da música (semelhante ao uso do termo “alternativo” nos anos 90.). Os integrantes da *new wave* reproduziram alguns dos *feelings* musicais minimalistas do punk, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdias ou a falta de harmonizações e solos improvisados. Muitas sem o elemento de choque. Também foram tomados emprestados a inclinação do punk de se vestir de maneira não-convencional e sua singular performance de palco. [...] Inicialmente rejeitados pelas rádios e pelas grandes gravadoras, o fresco (diante da desgastada fórmula de rock), a rebeldia e a visão crítica da *new wave* atraíram a atenção dos fãs cada vez mais desencantados do pop rock. Seu potencial para criar novos visuais e imagens não foi desperdiçado pelas indústrias que viviam da cultura popular e do mercado para jovens. Por fim, o fogo do punk, visível em estilos subseqüentes do pop/rock, deu uma sensação de poder e união no mundo industrializado, sentiram-se perdidos numa vida fora de controle. (FRIEDLANDER, 2002, p. 364-365).

Em sintonia com o que estava acontecendo na época, na edição de novembro de 1979, no *Jornal do Disco*²⁵⁸, Ana Maria Bahiana escreveu um artigo chamando a atenção sobre a situação do *rock* nos Estados Unidos e na Europa. Nesse texto, ela defende a necessidade de se olhar para o novo e não ficar atrelado a grupos e compositores do passado:

Está havendo uma revolução e ninguém está prestando atenção. Continuamos chorando e sepultando e chorando os anos 60 como se eles fossem o Tabernáculo

²⁵⁸ Como o próprio nome diz, era um jornal que vinha encartado na revista. Lembrava bastante o jornal *Hit Pop*, que também vinha encartado na revista *Pop*, provavelmente pelo fato de ser editado por Okky de Souza, nestes primeiros números, até o número 28, de abril de 1981, quando José Marcio Penido assumiu a edição do periódico. No número seguinte, deixou de ser uma publicação editada à parte e em formato standard para se tornar parte da revista, como permaneceu até a extinção da revista, em janeiro de 1989, número 121.

Sagrado e continuamos tentando fazer de conta que os anos 70 nem existiram. Estamos ainda nos preocupando com o próximo Led Zeppelin e o próximo Bob Dylan e onde se meteu John Lennon. Estamos ainda discutindo se a discoteca veio para ficar e se ela é ou não um fenômeno de real importância. (BAHIANA, 1979, n. 11, p. 8).

Segundo a jornalista, naquele momento, a crítica musical dava a devida atenção aos novos grupos e artistas que estavam no cenário musical daquela época. E não eram somente os ligados à *new wave*. Outros egressos dos anos 60 e 70 e que mudavam sua estética musical, como *Robert Fripp*, *Peter Gabriel*, *Neil Young* e *Lou Reed*, se agregavam aos novatos de então: *Dire Straits*, *Joe Jackson*, *The Clash*, *The Cars*, *Elvis Costello*, *Blondie*, *Television*, entre outros tantos. Em contrapartida, os sinais de uma acomodação por parte da crítica musical eram muito evidentes, simbolizados pela revista americana *Rolling Stone*, que se adéqua ao sistema e, no rastro dela, seguem outras questões semelhantes.

Os anos 70 fizeram uma coisa pelo rock: tornaram-se parte do sistema. Quando o dono e editor que já foi o principal veículo de contracultura do mundo, Jann S. Wenner, da *Rolling Stones* – aboleta-se em sua mesa de vidro fumê sobre o Central Park de Nova York e decreta em verborrágico e patético texto que “Bob Dylan é um artigo de fé” quando uma companhia de discos encomenda uma campanha publicitária a uma agência para vender seus artistas, porque tem medo que eles não alcancem as dezenas de milhões de cópias necessárias para cobrir o custo de produção de seu disco (o que aconteceu com o *Fleetwood Mac*²⁵⁹), quando as coisas se tornaram dessa forma gigantescas e delirantes, não podemos ter a menor dúvida de que o rock, hoje, está para a América assim como a bandeira de listras e estrelas, os marines, John Wayne e a torta da maçã da vovó. (BAHIANA, 1979, n. 11, p. 8).

²⁵⁹Sobre essa questão envolvendo o grupo, vejamos esta análise de José Emílio Rondeau: “Num momento de verdadeiro impulso – provavelmente mais promocional do que criativo – em, 1976 a indústria norte-americana de discos explodiu. Ainda sem ter sofrido o verdadeiro impacto das constantes altas de petróleo bruto – cujos reflexos são sentidos impiedosamente até hoje no custo final do produto, tanto para o fabricante quanto para o consumidor –, as gravadoras começaram a saltitar de alegria quando viram seus mais célebres artistas galgarem céleres o platô da platina. [...] Trocando em miúdos: nada, a partir da primeira platina tripla, poderia vender menos de três milhões de cópias. Um óbvio artificialismo canhestro, já que aqueles discos haviam atingido essas marcas por razões específicas e, em condições mais específicas ainda, dificilmente reproduzíveis. Certo? Errado. Pelo menos é o que acontecera no final de 1977, quando *Rumors*, álbum do até então modesto vendedor *Fleetwood Mac* – um quinteto anglo-americano cujo alcance parecia não ultrapassar os domínios do sul da Califórnia, atingiu platina óctupla – oito milhões de cópias vendidas – em apenas dez meses. Isso significava um disco de ouro a cada 15 dias. Em dezembro daquele ano, *Rumors* vendia coisa de 200 mil cópias semanais. A indústria endoidou! Seria a chave do paraíso? Purgatório seria a expressão mais correta. Na verdade, *Rumors*, além de primeiro, seria um dos últimos discos a alcançar tais índices através de métodos não-artificiais. Explicando: oito milhões de cópias vendidas eram e ainda são uma anomalia, uma exceção, um bônus extra. Senão vejamos. O *Fleetwood Mac* não era nenhum superastro quando ocorreu o episódio *Rumors*. Porque ele, então, e nenhum outro artista mais famoso, nos Estados Unidos ou no mundo atingiu estes píncaros? Nem mesmo os Beatles, apenas para citar um parâmetro extremo de popularidade, conseguiram vender tantas cópias de um mesmo disco em tão pouco tempo. Por que o Mac e por que naquela hora? Pelas mesmas razões citadas anteriormente em relação às vendas de 1976, mais um pique resultante da aceleração que a indústria fonográfica se obrigara naquele ano – se vendemos x, nosso objetivo passa automaticamente ao triplo, ao quádruplo, e daí por diante. Tudo bem, capitalismo é isso aí mesmo – crescer, crescer, crescer. (RONDEAU, 1983a, p. 215-216).

O apreço dos críticos Ana Maria Bahiana, José Emilio Rondeau, Ezequiel Neves e Okky de Souza, todos eles egressos da revista *Pop*, dão voz a grupos e artistas representantes da nova safra.

Embora não abordassem unicamente a questão do *rock* no Brasil, cabe destacar aqui algumas matérias que foram publicadas na revista. Okky de Souza, Ezequiel Neves e José Emílio Rondeau publicaram ensaios nos quais discutiam e apontavam as mudanças que o *rock* internacional vivia naquela época. Em setembro de 1979, Souza, em seu ensaio intitulado *A fértil babel da cultura pop*, menciona que “não existe, hoje, um gênero musical que, isoladamente, seja característico de toda a juventude, bandeira cultural, de uma mentalidade. De uns tempos para cá, instalou-se a babel sonora na cultura pop” (SOUZA, 1979, n. 9, p. 90).

Neste ensaio, Okky de Souza aponta para a questão de gêneros, como a discoteca e o reggae, que estavam se mesclando com artistas, até então, identificados com o *rock* e o *pop*.

Acontece que, cada vez mais, as barreiras geográficas entre os principais gêneros musicais do mundo se tornam tênues. Hoje, a tendência internacional, a palavra de ordem é eliminar os preconceitos puristas, as fortalezas culturais que, no fundo, sobrevivem às custas do provincianismo. Não que a música regional, caipira, de qualquer país do mundo, não deva ser conservada em sua essência. O que a garotada e os músicos de vanguarda não aceitam é a imposição de continuidade de linhas evolutivas, da obrigatoriedade nacionalista. Como exigir de um jovem músico talentoso, que cresce ouvindo rádio, que mantenha seu trabalho imune à influência da boa música estrangeira? Impossível não é mesmo? Enfim, hoje, os principais gêneros musicais se fundem e se interpenetram [...]. Os jovens não mais querem saber de carregar bandeiras musicais e preferem cultivar a curiosidade cultural. Por que caminhos essas coordenadas vão nos levar, só os anos 80 dirão. Mas o terreno é fértil. (SOUZA, 1979, n. 9, p. 91).

Na mesma edição, Ezequiel Neves publica uma crítica sobre os LPs *Lodger*, de David Bowie, *Manifesto*, do grupo *Roxy Music*, e *Exposure*, do guitarrista Robert Fripp. Termina o texto sentenciando: “Eles são autênticos Coles Porters do pop. Verdadeiros Noel Cowards do som elétrico. O que eles fazem hoje, ainda soará diferente e pessoal amanhã” (NEVES, 1979, n. 9, p. 96).

Já no ano seguinte, destaca-se outro ensaio, escrito por José Emilio Rondeau, intitulado *A nova revolução inglesa*. No olho do texto, o resumo atesta:

Mais uma vez o grito de renovação soa na Inglaterra. É de lá que vêm os sons novos, a força que está revitalizando o rock, numa guerrilha desencadeada por dezenas de grupos novos e desconhecidos no Brasil. Enquanto isto, nos Estados Unidos – fonte da maioria dos LPs editados aqui – impera o conformismo, que nada tem a ver com a música insolente, tesuda, debochada e vigorosamente heterossexual que explode do outro lado do Atlântico. (RONDEAU, 1980, n. 19, p. 67).

Em quatro páginas, ele cita David Bowie, Robert Fripp e mais Brian Eno como integrantes de uma “elite *cool* e cerebral inglesa, um híbrido de *glitter*, música eletrônica e heavy metal [...]”. (RONDEAU, 1980, n. 19, p. 68). Além desses, são analisados outros artistas e grupos, todos ingleses. Além de centrar o foco na questão inglesa, Rondeau menciona também os Estados Unidos: “quase nada de especial está acontecendo na América” (ibidem, p. 69).

6.1.3 Paradoxos da crítica

O entusiasmo visível dessas críticas demonstrava as claras referências externas sobre o *rock* no mundo. Refletia as insatisfações e as inquietações de toda uma transformação em curso. Surgia uma nova tentativa de renovação da estética musical que já dava mostras de declínio. A comparação e o visível entusiasmo dos críticos com os músicos representantes da *new wave* é um sinal demonstrativo dessa tendência. O advento do movimento *punk*, a partir de 1976, fez com que a acomodação dos grandes astros do mundo do *pop* e do *rock* os tornassem vilões do *establishment*.

Sem dúvida, esse registro efetuado sobre o *rock* estrangeiro é um indicativo muito forte da tendência dos críticos da revista que entendiam ser a *new wave*, um sintoma de renovação do *rock*. Paradoxalmente, são justamente os mesmos grupos que eles apontavam como defasados, em termos estético-musicais, os que são prestigiados pela mídia, por grande parte dos jornalistas musicais, pelos críticos e, acima de tudo, pelo público, principalmente os das gerações novas²⁶⁰. Essa forma de pensamento vinha de críticos que já tinham uma vivência bem intensa desde a década anterior, como Ana Maria Bahiana, José Emilio Rondeau, Okky de Souza e Ezequiel Neves.

²⁶⁰ Sobre esta questão, no ano de 2001, o crítico e editor John Strausbaugh provocou polêmica nos Estados Unidos, ao lançar o livro *Rock 'til You Drop*, uma série de ensaios sobre os ídolos do rock e sua obsolescência ante ao tempo: “Estou me aproximando dos 50 anos. Posso dizer que cresci com o rock, tendo participado de bandas entre os 12 e 30 anos. Observando os meus contemporâneos e, por que não dizer heróis, percebi que eles se reduzem a paródias de si mesmos. Como não se horripilar diante de uma Stevie Nicks obesa e coberta de ‘pancake’? Como se emocionar com um Eddie Van Halen, que não pode se mexer direito por causa de sua recente cirurgia? Essas questões passaram pela minha cabeça diante de uma edição especial de aniversário da revista ‘Rolling Stone’ que celebrava a própria importância na sua história do rock, citando apenas artistas envelhecidos. Infelizmente a ‘Rolling Stone’ atual não tem nenhuma ligação com a ‘Rolling Stone’ que eu conhecia no fim dos anos 60. Ela se vendeu e não tem mais nenhuma conexão com o rock vital. Meu livro surgiu destas constatações.” (STRAUSBAUGH, 2001, p. 18).

6.2 A crítica musical ao rock nativo

No exterior, com o *rock* estrangeiro, tanto as críticas como as reportagens refletiam aquele momento de uma aspiração para uma renovação e de quebra, havendo certo menosprezo com grupos e artistas da década que se encerrava. Mas e quanto ao *rock* nacional, qual era a situação?

No início da década, ele surgira na herança do *Pós-Tropicalismo* como algo *underground*, marginal; e no final desse período, mantinha o mesmo *status*. A maioria dos grupos que nasceram durante os anos 70 havia encerrado as atividades ou estava em processo de reformulação. Afora Rita Lee e Raul Seixas, as bandas de *rock* que ainda tocavam eram formadas por ex-integrantes de outros grupos que começavam a dar sinais de cansaço ante as agruras da década que terminava.

Esse declínio dos grupos brasileiros refletiu-se no cenário musical daquela época por três fatores, segundo o que se percebeu nesta pesquisa. O primeiro foi o esvaziamento (leia-se extinção) de grande parte dos grupos que estavam em atividades na década anterior. O segundo, a influência da discoteca, que praticamente esvaziou as bandas e os artistas ligados ao *pop* e ao *rock* brasileiros. E o terceiro fator foi o desinteresse das gravadoras em investir em um gênero musical que ainda não se firmara no mercado brasileiro.

Os poucos artistas brasileiros ligados ao *rock* e ao *pop* daquela época são citados em dois ensaios publicados na edição do *Jornal do Disco*, edição de dezembro de 1979. Publicada em página inteira, o título *Rock: duas receitas para os anos 80*, o ensaio foi dividido em dois textos. O primeiro, assinado por Lulu Santos²⁶¹, mostrava as promessas da década referente a artistas e grupos estrangeiros. O segundo dizia respeito aos músicos brasileiros. Assinado por Antônio Carlos Miguel começa sua crítica com esta indagação:

O que sobrou do rock tupiniquim que efervescia no início dos anos 70? A julgar pela crítica oficial e pelas programações de rádios e TVs, a resposta parece ser: nada ou quase nada. Pouca gente resistiu. Na maioria dos casos, os culpados por isso foram os próprios grupos e artistas que, acompanhando a tendência erudita do rock progressivo, se hermetizaram. Mas o povo brasileiro gosta é de alegria e, entre o pessoal daquela época, só quem virou *superstar* foi mesmo Rita Lee e os Novos Baianos. Ao contrário, grupos como os Mutantes, Terço, Vímana, Módulo Mil, Bolha, Moto Perpétuo, Humausca [sic] e muitos outros enveredaram por lodaçais sem saída. Excluindo o meteórico sucesso dos Secos & Molhados, nada acontecia. Para agüentar a barra, tinha que ter muita convicção, caso do Made in Brazil, que nunca deu atenção as frescuras eruditas. O Made continuou indo fundo, desvairando

²⁶¹ Como mencionamos anteriormente, o guitarrista e compositor na época era colaborador da revista. Além desse cargo, trabalhava na Rede Globo, como consultor para trilhas sonoras de novelas. Gravara um compacto simples com o nome artístico de Luís Maurício, mas foi um fracasso de vendas, fato que o fez abandonar provisoriamente a música. Sobre esse artista e Paulo Ricardo, ver item *Mistura das funções*, neste capítulo.

a Paulicéia. Sem opções nas gravadoras, alguns grupos continuaram tentando abrir caminho. Mas, para a maioria dos músicos, a saída foi tocar em estúdio ou acompanhar cantores. (MIGUEL, 1979, n. 12, p. 7).

Ao longo do texto, Miguel faz referências a grupos e artistas que estavam emergindo naquele momento e que poderiam suprir o vácuo musical daquela época, “roqueiros que amadureceram e estão lançando discos” [sic].

É o caso dos guitarristas Pepeu Gomes (egresso dos *Novos Baianos*) e Robertinho de Recife e da também guitarrista e cantora Lucia Turnbull (foi vocalista dos grupos de Rita Lee e Gilberto Gil) e da pianista e cantora Ângela Ro-Ro. Ele aponta também o guitarrista Sérgio Dias, do grupo *Os Mutantes*, que recém havia encerrado suas atividades. E também Luis Carlini, guitarrista do grupo *Tutti-Frutti*, que ficou conhecido por acompanhar Rita Lee em grande parte de shows e gravações dos anos 70. Além desses, também são mencionados artistas que vinham de atividades da década anterior, como o grupo *A Bolha* e o lendário cantor Serguei, os grupos e *14 Bis*. Ainda são citados os tecladistas Arnaldo Baptista e Paulinho Machado, o contrabaixista Antônio Pedro e Lulu Santos. Todo esse pessoal é definido pelo jornalista desta forma:

Além desta gente toda, que está na ativa, há roqueiros que amadureceram e estão lançando discos, ou se preparam para gravar. Através do trabalho desses músicos pode notar-se que, o que ontem era chamado de rock brasileiro hoje assume novas formas, novas sonoridades, que ainda nem foram batizadas, mas já formam um contorno de uma espécie de New Wave brasileira. (MIGUEL, 1979, n. 12, p. 7).

O fato é que houve uma espécie de retirada estratégica dos músicos que integravam grupos de *rock* nos anos 1970 e que, naquela virada de década, estavam sem referenciais. O panorama do *rock* e do *pop* vivia um momento de aridez aguda. Arthur Dapieve sintetiza desta forma:

No final dos anos 70, o BRock era aguardado como se aguarda um messias. Bastava um grupo acima da média, melhorzinho, pôr a cabeça pra fora que logo os roqueiros brasileiros saíam em peregrinação, levando-lhe ouro, incenso e mirra. (DAPIEVE, 1995, p. 21).

É importante não deixar de mencionar que, além do *rock*, a discoteca também entrava em fase declinante, através de seu principal grupo, *As Frenéticas*²⁶².

²⁶² Na edição número 11 de novembro de 1979, Okky de Souza fez a crítica do LP *Soltas na Vida*. Intitulada *Um LP intoxicado pela química do repertório ruim*, o escritor define o disco como tendo um repertório “sofível e descosturado”. No ano seguinte, edição número 24, José Neumann Pinto repete o tom da crítica do seu colega, ao escrever sobre o LP *Babando Lamartine*, todo ele gravado com repertório do compositor Lamartine Babo. Ele

6.2.1 Rita Lee e Raul Seixas: a crítica e a desconfiança

Rita Lee e Raul Seixas, dois personagens emblemáticos dos anos 1970, começaram a década de 1980 em situações artísticas semelhantes. Ambos eram os que lideravam as vendas de LPs, porém já começavam a se diferenciar nos seguintes pontos, conforme constatação de Antônio Carlos Miguel, em uma reportagem publicada na revista, no final daquela década:

[...] não vamos esquecer que antes de 82, com o estouro do pop new wave da Blitz e o surgimento de Lulu Santos, Ritchie, Paralamas, Barão Vermelho, não havia chance nenhuma para o rock made in Brasil. Com exceção de um Raul Seixas – já um pouco marginalizado – ou de uma Rita Lee – com seu pop abolerado – as nossas gravadoras não queriam nem ouvir falar de roquenrol. Depois do sucesso foi o contrário, com uma enxurrada de grupos [...]. (MIGUEL, 1987, n. 117, p. 48).

Rita Lee Jones era a personagem que sustentava a vendagem de altos índices. Contudo não foi com a estética musical voltada para o *rock* que a consagrou e sim com algo voltado para o *pop*. E tendo uma imagem construída e que incrivelmente perdura até hoje: a de *titia* do *rock* brasileiro.

A juventude brasileira da época, principalmente a dos grandes centros, começava a vivenciar os primeiros anos de abertura política. Uma geração que não tinha mais os referenciais de seus antecessores, a contestação à ditadura, tampouco a questão contracultural. Uma então trintona Rita Lee começava a ostentar vendagens dignas de uma superstar, voltada para uma nova geração que começava a aparecer como consumidores²⁶³.

Na edição número 5, o crítico Zito d'Ávila teceu as seguintes considerações a respeito do LP *Rita Lee* (Som Livre, 1979):

aponta para a falha séria, dos arranjos modernizantes de César Camargo Mariano e para os exageros nas músicas, que já eram originariamente engraçados e que na sua visão, se tornaram “ridículos”.

²⁶³“Eles são de pouca conversa, escassos livros e têm sempre os ouvidos ligados em algum som, sem preferências musicais. Abandonaram aliviados os jeans pasteurizados pelo brilho calculado de pulseiras, camisões e mínis. Trocaram os sapatos das passeatas pelas rodas deslizantes dos patins. Em carrões, legiões de motos ou bicicletas, no burburinho de turmas mais que em contidos pares, eles querem o realce. Eles são a gataria – gatas, brotos, gatões e gatinhos, corpos curtidos a esporte e sol, as cabeças feitas para mergulhar seus 17 ou 20 anos em rock, praia, patinação e invariavelmente, na moldura de algum espelho. Ela, aos 32 anos, é uma velha rabugenta que persegue o tal de ‘roquenrou’. E também uma Miss Brasil desajeitada que tropeça no manto e deixa despencar a peruca preta da cabeça ruiva, e ainda a vítima sexual de um vampiro ao sentir suas dentadas. [...] Sobre ela, se disse, certa vez, que o Brasil sofria de dois males: inflação e Rita Lee. Melhor dizer, porém, que o mal Rita Lee cresce a um sucesso tão vertiginoso quanto os índices inflacionários: em 1979, seu penúltimo disco, ‘Rita Lee’, vendeu 400.000 exemplares, entrando numa faixa só superada pelas unamidades de Chico Buarque, Maria Bethânia e Roberto Carlos, o rei. ‘Lança-Perfume’, seu último e bem cuidado LP, era o primeiro colocado na FM carioca e o terceiro na FM paulista, já no oitavo dia após o lançamento, segundo dados da Informasom. Até agora, ‘Lança-Perfume’ já vendeu 75.000 exemplares – e mesmo desambiciosas [sic] previsões calculam que ele chegue rapidamente aos 800.000 quando o Brasil finalmente vai sacramentar o descobrimento da maldita Rita, já trintona. ‘Eu não fiz discursos, não fiz passeatas, mas acabei vencendo as eleições’, diz essa musa para todas as idades, que as crianças chamam de tia, dos velhos acham uma gracinha e os jovens adoram.” ([RITA Lee], 1980, n. 635, p. 61).

Após o estrondoso sucesso de *Babilônia* (disco e show), no ano passado, tudo indicava que 79 seria o Ano de Rita Lee. Mas como ocorreu com Peter Frampton depois do insuperável *Comes Alive*, o que veio depois foi anticlimático, senão redundante. *Rita Lee* fica aquém das expectativas. Depois de *Babilônia* (uma verdadeira overdose de hits), ouvir *Rita Lee* é mais automático do que desejado. Das oito músicas do disco, apenas três levam Rita adiante: fabuloso rock “Papai me empresta o carro” (retido na censura há dois anos e agora liberado), “Mania de você” (balada bem arranjada com Sérgio Baptista no violão de 12 cordas) e “Arrombou a festa nº 2”. O resto parece rascunho de um disco que seria muito bom, uma série de idéias mal acabadas, por melhor que fosse a intenção. (D’ÁVILA, 1979, n. 5, p. 78).

A compositora abandonou sua característica voltada exclusivamente para o *rock* e incorpora elementos do *pop*, forma consumível e acessível. Rita Lee agradou a uma camada urbana, ávida por consumir e que, em vez da politização, passou a vivenciar e desfrutar uma gradativa liberalização envolta em forte erotização da sociedade brasileira daquela época²⁶⁴.

D’Ávila fecha sua crítica com uma sentença que vai se tornar realidade:

O que falta, então, para um bom disco? As músicas. As melhores são as mais antigas, o que dá a impressão de que Rita escolheu um mau momento para compor, ou de que passa por um momento de transição que nem ela mesmo sabe manejar em seu benefício. Uma pena, pois ela tem o maior potencial de rock de todo o país e já demonstrou saber usá-lo primorosamente no ano passado. Mas, por enquanto, 79 não será o Ano de Rita Lee. Talvez o próximo. (D’ÁVILA, 1979, n. 5, p. 78).

E de fato, gradativamente, os anos subsequentes consolidam a cantora com excelentes vendas de LPs. Entretanto ela não irá voltar para o *rock* e, sim, consolidar-se com um estilo que lhe irá proporcionar um lugar de destaque no cenário musical não somente do *rock*, mas que se estenderá para outros públicos.

²⁶⁴“A sexualização da vida brasileira é abrangente e, para ela, existem tantas explicações quantas se queira, mas a mais forte delas é a liberalização da censura na parte das artes e espetáculos. Essa liberalização vai tornando o país contemporâneo de outras nações [...]” (A CAÇA aos prazeres, 1979, n. 578, p. 136). A música tema desse período foi, sem dúvida, *Mania de Você*, intensamente tocada pelas rádios de todo o Brasil e virou tema de comercial de jeans com forte apelo erótico. “Em 1976, Rita Lee conheceu Roberto de Carvalho e então iniciou [sic] uma parceira amorosa e musical que lhe rendeu grandes frutos, dentre eles dois dos maiores sucessos de sua carreira: ‘Mania de Você’ gravado em 1979 [...]. Foi a partir do sucesso de ‘Mania de Você’ que uma pequena agência paulista, a Fox, criou um ousado comercial para os jeans Ellus, cujo público alvo era o adolescente rebelde; o posicionamento da marca era o de um produto de vanguarda, símbolo de liberdade. Nas suas origens Ellus era uma vestimenta inspirada nas tendências da moda que quebrava paradigmas, a contracultura que Nelson Alvarenga, estilista da marca, viu e assimilou na Europa. [...] A trilha de Rita Lee que fez os arranjos para o comercial com os seus versos ‘atrevidos’ tinha tudo a ver com o briefing: ‘Meu bem, você me dá água na boca/vestindo fantasias, tirando a roupa/molhada de suor/de tanto a gente se beijar/de tanto imaginar loucuras’. Versos que embalavam um casal se beijando e tirando a roupa embaixo d’ água. A repercussão foi enorme. Afinal vivíamos numa ditadura militar com severas restrições a tudo que induzisse ao sexo. Ou fosse contra os rígidos padrões da moral apregoada por grupos organizados, com o apoio dos quartéis. A mídia repercutiu os debates e a polêmica em torno da ousadia do comercial foi parar no ‘Fantástico’ da Rede Globo. O resultado disso tudo é que o produto vendeu acima das expectativas.”. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/blog/?p=579>>. Acesso em: 2 set. 2009. Comercial citado no texto, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fBg1thGEV5Y>>. Acesso em: 2 set. 2009.

Rita Lee era contratada desde 1975 da gravadora *Som Livre*, braço fonográfico da Rede Globo de Televisão. A vendagem expressiva do disco de 1979 apontava para a ascensão ao estrelato. Com o segundo LP, do ano seguinte, veio a consagração: “[...] o LP *Lança-perfume*, em 1980, que vendeu 800 mil cópias no Brasil e no exterior, tendo permanecido nas paradas de sucesso em Paris durante várias semanas.”²⁶⁵.

Embora esse sucesso tenha feito com que seu público adquirisse uma amplitude impressionante, a parceria com Roberto de Carvalho era vista com desconfiança pelos fãs mais ortodoxos. Ela deixava de lado a estética dita *roqueira* e migrava para o chamado *pop* romântico ou abolerado, termo usado por alguns críticos que viam suas letras excessivamente melosas.

Essa transformação de *roqueira símbolo* – que encarnou uma postura irreverente e contestatória ainda quando estava no grupo *Os Mutantes* – em estrela consagrada da música brasileira não foi instantânea como possa parecer, a partir da leitura de críticas como a de Zito D’Ávila. Essa mudança vem de muito antes, mais precisamente a partir do seu primeiro LP solo, ainda quando integrava o referido grupo, nove anos antes:

Desde sua primeira investida solo (o disco e o show *Build up*, de 1970), tentava-se transformar Rita Lee em estrela. Quatro anos depois, no entanto, ela ainda não havia “acontecido” de verdade. O disco de 1974, *Atrás do porto tem uma cidade*, o primeiro ao lado dos hard-roqueiros do Tutti-Frutti, venderam minguadas 9 mil cópias, menos até que no tempo de Mutantes. Foi quando João Araújo, já presidente da gravadora Som Livre, vislumbrou o caminho de tijolos amarelos: “Ela estava por demais ligada ao rock”, diagnosticava ele à *Gazeta Mercantil*, de São Paulo. “Enchia um estádio, mas não vendia discos. Trabalhando conosco, ela passou a adocicar suas músicas, que foram ganhando apelo romântico.” Claro que o corte não foi assim abrupto. [...] Em março de 1978, saiu o novo LP, fruto derradeiro de sua metamorfose ao lado do grupo Tutti-Frutti. *Babilônia* era cheio de sucessos comerciais. [...] vendeu 150 mil cópias. [...] O disco de 1979 [...] cheirava a cama, mesa e banho de espuma. Em menos de dois meses, vendeu 160 mil exemplares, chegando aos 500 mil em um ano e detonando uma rita-leemania em todo o país. (ALEXANDRE, 2002, p. 24).

Se naquele momento Rita Lee vivia seu novo momento musical, ela era uma sobrevivente dos conhecidos representantes do *rock* brasileiro que entraram nos anos 80 com outros referenciais estéticos e musicais. E rumava, então, para uma unanimidade nacional.

²⁶⁵ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/rita-lee/dados-artisticos>>. Acesso em: 3 set. 2009. Ainda sobre o LP *Lança Perfume* e o seu lançamento no mercado exterior, há outros fatos interessantes: “[...] lançado na França, na Bélgica e na Suíça, o disco [...] anterior de Rita chegou aos dez primeiros lugares nas paradas dos três países, enquanto um compacto com duas versões de ‘Lança Perfume’ (uma delas apenas instrumental) lançado nos Estados Unidos, estacionou por três semanas em 70º lugar na parada de músicas mais executadas nas discotecas da revista Billboard [...]”. (SOUZA, 1981, n. 687, p. 111)

Este apreço à cantora, que rumava para o *pop* comercial, encontra eco simpático na crítica de José Augusto Lemos, quando do lançamento do LP *Rita Lee* (Som Livre, 1982):

[...] afinal, Rita foi só legitimada pela unanimidade a partir de “Mania de Você”. Hoje só os roqueiros mais fanáticos resmungam de uma suposta deserção. Ela, ao contrário, nunca fez profissão de fé, parodiando tudo até na fase mais roqueira com o stoniano Tutti Frutti, e suas jóias *Fruto Proibido* e *Babilônia*. Por isso eu gosto ainda mais da explosão do casal Rita-Roberto de Carvalho, como usina de hits, quando eles engrossam as fileiras de Jorge Ben: o sincretismo inteligente na arte de agradar a todos. Como, por exemplo, neste disco novo. Digno da tradição/posição que levei dois parágrafos para resumir, abandona tudo que, no anterior Saúde, ameaçava a versatilidade da compositora: arranjos over-metalizados e a síndrome McCartney, de querer encher o mundo de “silly love songs”. (LEMOS, 1982, n. 48, p. 71).

Essa crítica destaca-se por ser uma das raras em que se postula favoravelmente ao LP da cantora. Como será visto na segunda parte (1985-1989), a tensa relação de outros críticos de *Somtrês* traria como desdobramento uma relação de conflito entre artista e os jornalistas.

Outro ícone que chegava naquele momento, mas enfraquecido musicalmente, era Raul Seixas. No segundo número da revista, Ana Maria Bahiana escreveu esta consideração a partir do LP *Mata Virgem* (WEA, 1978), o segundo que ele lançava pela referida gravadora.

Que Raul Seixas quase não tem voz e compõem [sic] dentro de limitados recursos, todo mundo já sabe. Nunca foi por virtuosismo canoro [sic] ou harmonias ousadas que ele se destacou, fez sucesso ou ocupou espaço dentro da música brasileira. O que sempre distinguiu Raul dentro de sua geração, dentro do lote de cantores/compositores em atividade foi uma qualidade sutil, [...] uma insolência saudável para dizer coisas, provocar, desafiar [...], ser malcomportado. E também grande conhecedor de alquimias de sucesso, do mercado, consciente manipulador dos recursos que fazem de um disco, antes de mais nada, um produto industrial. (BAHIANA, 1979, n. 2, p. 86).

Da mesma forma que D’Ávila na crítica sobre o LP de Rita Lee, Ana Maria Bahiana fez considerações semelhantes ao seu colega. A produção bem acabada e bem mixada desse LP apontava para um esgotamento de repertório e também, no caso de Rita Lee, na busca pela diversificação do mesmo repertório e do seu estilo musical: “Agora, fiel a estes dias dançantes e à sua nova etiqueta (ah, o que seria da WEA sem um disco-mix por LP, no mínimo!) ele atacou de discoteca.” (BAHIANA, 1979, n. 2, p. 86).

Outra semelhança que percebemos em relação à crítica sobre Rita Lee é que existe um sintoma de desgaste em cima de canções gravadas ao longo de quase dez anos:

Todas as demais virtudes que faziam dele um criador único na música brasileira são excessivamente frágeis para resistir ao tempo, à sucessão de álbuns (por isso mesmo ele admite que seu melhor disco é o primeiro, *Krig Ha Bandolo*. Em pleno 79, já

fica um pouco difícil escutar as mesmas arengas e obsessões com o fim do mundo (“As Profecias”), a manipulação do homem pelo sistema (“Tá na hora”), os labirintos da mente (“Conserve o seu medo”). [...] encara seriamente o que seria uma boa vinheta humorística, o poema de amor ao Conde Drácula (“Magia do amor”). Ou seu desastroso papel como cantor romântico na faixa-título [...]” (BAHIANA, 1979, n. 2, p. 86).

No ano seguinte, Okky de Souza escreveu sobre o LP subsequente do compositor e cantor baiano. Intitulado *Por quem os sinos dobram* (WEA, 1979), o crítico escreve, lançando um questionamento sobre um artista que já fora polêmico e que estava adotando outra postura:

Musicalmente, *Por Quem os Sinos Dobram* é um LP luxuoso e superproduzido, porém contido. Falta a ele uma dose maior de ritmo que sempre melhor serviu de veículo de idéias de Raul: o rock. É na linguagem rock que Raul criou seus grandes sucessos, é nela que Raul se mostra um cantor acima do medíocre, é nela que sua história de “Elvis Brasileiro” conquistou a curiosidade do público há seis anos. Na capa do LP *Gita*, por exemplo, Raul brandia uma bela guitarra, em pose típica de quem iria fazer o mundo ouvi-lo a qualquer custo. Na capa do novo LP, Raul também empunha uma guitarra, mas desta vez, ele perscruta, consulta seus trastes em pose de humildade. Seria essa mudança de atitude sintomática de sua posição artística e de sua nova direção musical? (SOUZA, 1980, n. 13, p. 92).

Tal domesticação apontada pelo jornalista se conformaria nos LPs seguintes e também no resto de sua carreira musical, entrando em uma fase de altos e baixos. Como consequência, Raul não conseguiria concretizar a trajetória de artista do nível de Rita Lee. Ao contrário, sucumbiu ao álcool e ao consumo das drogas, até falecer em 21 de agosto de 1989. Seixas entrara na década de 80 desta forma:

[...] com o vôo tão desestabilizado quanto o daqueles que ajudou a ridicularizar. [...] abandonara a personagem metafísica e polêmica do início dos anos 70 para assumir uma identidade mais romântica e saudosista uma espécie de proteção contra a barafunda de drogas, adoração e experimentações que quase lhe tomara a vida e que cobraria seu preço depois. (ALEXANDRE, 2002, p. 15).

É interessante constatar que, com a sua morte, fortaleceu o seu mito de contestador e anárquico. Detalhes como esses apontados, como sua fragilidade e limitação musical, sequer são mencionados hoje em dia. Prevalece, em suma, uma forte mistificação em torno do que Ricardo Alexandre menciona sobre sua personalidade, ligada à metafísica e à polêmica.

Rita Lee, como será visto mais adiante, alçou um estrelato maior. Ao mesmo tempo, seus discos foram gradativamente se diluindo em uma música facilmente consumível, para não dizer descartável, como gostavam de ressaltar os seus críticos.

6.2.2 Os artistas setentistas

Nem só de Rita Lee e Raul Seixas viviam a crítica e o jornalismo voltado para o *rock* brasileiro daquele momento²⁶⁶. Outros artistas e grupos foram motivos de análise e também de reportagem nas páginas de *Somtrês*.

Os outros músicos egressos dos anos 1970, naquele momento, começavam a se diluir em carreiras solos de seus componentes. Foi o caso de grupos como *Os Mutantes*, *A Barca do Sol* e *Novos Baianos*, que se desfizeram e, na esteira deles, surgiram os LPs de músicos que os integravam: os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, e a própria Rita Lee, egressos dos *Mutantes*; o casal Baby Consuelo e Pepeu Gomes, o vocalista Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira, que surgiram nos *Novos Baianos*.

Paralelo a essas dissoluções de grupos e formação de outros, o grupo *Made in Brazil* continuava sua trajetória, apesar das inúmeras formações que o descaracterizaram ao longo dos anos²⁶⁷.

Além desses, do grupo *Tutti-Frutti*²⁶⁸, que acompanhara Rita Lee, surgiu a cantora e guitarrista Lúcia Turnbull. E também outros artistas que começaram na década anterior, como o guitarrista Robertinho do Recife.

Ao mesmo tempo, três grupos surgiram como uma trinca muito forte que iria dominar a cena do *rock* e do *pop* daquele momento: *Roupa Nova*, *A Cor do Som* e *14 Bis*. Em comum estava o fato de serem egressos dos outros grupos que atuavam na década de 70. *Os Famks* originaram *Roupa Nova*; *Novos Baianos* originaram *A Cor do Som*; e *14 Bis* veio através de *Bendegó* e *O Terço*.

Além da forma como surgiram, não se pode deixar de referir que possuíam uma sonoridade que definimos como híbrida; ou seja, como a própria semântica da palavra evoca, apresentava gêneros musicais tipicamente brasileiros, agregados a outros de fora daqui, como o *rock* e o *pop*. Incorporavam, ainda, gêneros musicais mais sofisticados, como o *jazz* e a música instrumental, especialmente o grupo *A Cor do Som*. Efetivamente, todos esses não são considerados nem *rock*, nem *pop*. Podem ser considerados representantes de um estilo multifacetado e que, em termos mercadológicos e midiáticos, eram considerados o que havia de legítima representação musical para o público jovem.

²⁶⁶ Refiro-me ao período entre 1979 até 1982, por ser justamente um momento em que o rock brasileiro dos anos 80 foi efetivado pela mídia, através do lançamento do primeiro disco do grupo Blitz. Esse período será detalhado no próximo item.

²⁶⁷ O grupo surgiu em 1967 e continua em atividade até hoje. Caracterizou-se pela inconstância nas suas formações, porém sempre em torno dos irmãos Celso e Osvaldo Vecchione.

²⁶⁸ Esse grupo se separou de Rita Lee em 1978 e gravou um LP em 1981, o qual foi criticado pela revista.

6.2.3 Os Novos Baianos e seus descendentes

O LP dos *Novos Baianos* foi analisado por Zuza Homem de Mello na edição de fevereiro de 1979. Ele destaca, na sua crítica, a revalorização do chorinho, um gênero musical legitimamente brasileiro, que estava muito em voga:

“Estes são, em minha opinião, os responsáveis pelo interesse despertado nos jovens em relação ao chorinho.” A frase é de Geraldo Nunes Silva, do bairro do Ipiranga, em São Paulo. [...] Trata-se de uma opinião significativa o bastante para iniciar o comentário sobre o LP por ele referido: os Novos Baianos. Ele encerra a conclusão dos jovens, que, muito mais ligados ao rock, acabaram descobrindo o chorinho de sua época. (MELLO, 1979, n. 2, p. 78).

Houve, na época, um processo interessante do qual alguns grupos de jovens começaram a aparecer, introduzindo o referido gênero. Coincidentemente, a Rede Bandeirantes de Televisão organizou um festival denominado *I Festival Nacional do Choro*, no ano de 1977²⁶⁹.

Luis Galvão, o criador dos *Novos Baianos*, afirma no seu livro de memórias que, com a saída de Moraes Moreira em 1975, “foi uma perda irreparável, mas o grupo resistiu bravamente. [...] Talvez pela falta de Moraes, tivemos que desenvolver a música instrumental e foi aí que surgiu o chorinho dentro do trabalho dos Novos Baianos” (GALVÃO, 1997, p. 173).

Em dezembro de 1979, quando foi lançado o segundo LP solo de Baby Consuelo, intitulado *Pra Enlouquecer* (WEA, 1979), Ana Maria Bahiana escreveu o seguinte:

Baby vem de um melhores, mais loucos e mais abertos laboratórios de síntese deste país – o quase anárquico Novos Baianos que, ao longo de dez anos, muitos discos, muitas gravadoras [...] produziu uma linha de sonoridade brasileira. E pelos menos três figuras de vulto, verdadeiras assinaturas musicais: Pepeu, Moraes Moreira e A Cor do Som. Agora, Baby. Isolada do resto do grupo, do qual são pinçados elementos como a autoria de Pepeu e Moraes para o material, a instrumentação de Pepeu, Jorginho, Didi, busca – ou buscam por ela, afirmar um contorno próprio, reforçar o que já se esboçava de forma livre, espontânea, nos Novos Baianos. A silueta [sic] de uma cantora mais brejeira que inflamada, quase uma menina brincando de cantar essa mistura peculiar de samba, choro, rock e reggae. Funciona? Importa? Fora do veio principal novo-baiano, as limitações de Baby tomam a frente e ela luta para recobrar aquele pique juvenil. [...] Agora é uma nova estrada, um novo produto. Ela deve saber que neste contexto de agora, sua voz saborosa se dá melhor como que era o lado acústico dos Novos Baianos, o choro/samba apimentado, suingado, o “Ziriguidum”, o “Assanhado”, o “Apanhei-te Cavaquinho”. Que “This is Love” não é “No Woman, no Cry” e que ela não é Gil e que “É o

²⁶⁹ “Foi impressionante o espaço que esse evento teve na mídia. Algo muitas vezes maior do que o maior espaço já ocupado pelo Choro até hoje. Se um compositor famoso se inscrevia, já era matéria. Todas as etapas do concurso foram exaustivamente divulgadas pela imprensa e, pelas matérias anteriores ao evento, tinha-se a impressão que o Choro finalmente chegaria à terra prometida”. (CAZES, 1998, p. 153).

Amor” está muito, muito abaixo de “Não Chore Mais”. (BAHIANA, 1979, n. 12, p. 84).

A jornalista faz referências ao histórico da cantora dentro dos *Novos Baianos*, cujas canções eram conhecidas por apresentarem um estética musical voltada para o samba e o choro, mas também misturavam esses sons brasileiros com o *rock*, que é a *escola* do grupo. Mas ela gravaria também canções com forte apelo comercial, como é o caso da versão *É o amor* para *Is this love*, de Bob Marley. E era justamente essa fórmula que iria predominar a partir de então na carreira solo, ou seja, canções voltadas para sucesso comercial.

Quanto às regravações de músicas, as que tinham a ver com o repertório acústico dos *Novos Baianos* são gradativamente deixadas de lado: *Ziriguidum*, de Jadir de Castro; *Apanhei-te cavaquinho*, de Ernesto Nazaré e Benedito Lacerda; *Assanhado*, de Jacob do Bandolim.

Fórmula semelhante foi adotada pelo guitarrista Pepeu Gomes, então marido da cantora Baby Consuelo. De exímio instrumentista, que ficou conhecido como guitarrista e bandolinista dos *Novos Baianos*, ele passou a gravar canções de fácil assimilação em detrimento da sua carreira de instrumentista. José Emílio Rondeau aponta essa questão em uma crítica, embora sem uma ressalva mais consistente. Na edição de janeiro de 1980, destaca-se este trecho da avaliação do LP *Na terra a mais de mil* (WEA, 1979):

Pepeu é O guitarrista brasileiro por excelência, o músico que soube, como nenhum, captar todas as nuances de seu instrumento para fornecer um estilo único, exclusivamente seu, inconfundível, ao mesmo tempo síntese e quebra de fronteiras. [...] Pepeu alimentou-se de muito trio elétrico, muito Jimi Hendrix e muito Jeff Beck para liquidar uma vitamina baiana sem precedentes que não se perde em cópias e vícios adquiridos de outrem, que se encaixa perfeitamente no vácuo deixado pelo rei da síntese brasileira, Lanny. [...] Totalmente verão, *A Terra a mais de mil* é mais focalizado, melhor engrenado e melhor dirigido que *Geração de Som*, no sentido de que Pepeu encontrou-se melhor com toda a parafernália eletrônica, de que parte de sua música tanto necessita no sentido de que soube controlar possíveis deslumbramentos tecnológicos. Mesmo que insista não precisa cantar. Sua melhor garganta está na ponta dos dedos, na faísca da palheta. [...]. (RONDEAU, 1980, n. 13, p. 86).

Observa-se que essas ressalvas se perderam à medida que a carreira do músico avançava. E entrou em cena um endurecimento gradativo do discurso²⁷⁰. Como exemplo pode-se ver, inicialmente, este trecho da crítica intitulada *A guitarra sufocada pelo fraque da*

²⁷⁰ Apesar de salientar a melhor produção musical do referido LP, o primeiro disco de Pepeu Gomes, intitulado *Geração de Som* (CBS, 1978), é considerado até hoje uma obra fonográfica de destaque pela crítica e também por parte do público que admira sua obra como instrumentista, já que é composto somente por músicas instrumentais.

moda, de autoria de José Augusto Lemos, publicada na edição de outubro de 1981, que analisou o LP *Pepeu Gomes* (WEA, 1981):

Este terceiro disco foi ainda mais longe; as canções multiplicam-se obedecendo ao fraque asfixiante do filão. “Eu também quero beijar” [...] por ser exemplo, com seu corinho antisséptico e seus tiques de tropicalismo. Em compensação, quase todas abrem espaço para longos solos de guitarra que embora transbordando em cacoetes (como frases aceleradas em unísono com a bateria) preparam terreno para as três versões instrumentais. [...] cumprem seu papel de mero pretexto para o ás lixar os trastes de instrumento. Ali habita o pouco de Pepeu do disco. (LEMOS, 1981, n. 34, p. 66).

O autor desse texto identifica sinais evidentes do comercialismo pelo qual o instrumentista estava deixando de concentrar sua musicalidade estritamente como instrumentista, partindo para canções de fácil assimilação e que viraram *hit parede* das emissoras FMs daquela época. Em contrapartida, a minguada carreira como instrumentista ainda persistia e mereceu crédito por parte do crítico.

Igual circunstância aconteceu com a carreira de Baby Consuelo. O resultado disso é publicado na edição de dezembro de 1982 por Mauricio Kubrusly, quando ele analisa os então recém-lançados LPs do casal Pepeu Gomes e Baby Consuelo. Intitulada *Frutos coloridos e murchos da concorrência*, a crítica de Kubrusly analisa, no mesmo espaço, o lançamento dos LPs *Um raio laser* (WEA, 1983) e *Cósmica* (WEA, 1983). Inicialmente, a crítica em cima do trabalho de Pepeu Gomes:

[...] com o disco *Um Raio Laser*, a diluição do trabalho do guitarrista que foi Pepeu Gomes supera a alta da inflação ou a queda do cruzeiro. Pra ganhar espaço & tempo, tome como por exemplo a faixa “Sonhar”, obra (?) do casal. Entre numa loja e peça para ouvir esta faixa. E responda, depois de ouvir: um tatitibati como este merecia ser gravado? Num festival interno de colégio – e freqüente muitos – uma coisinha como esta ainda seria possível. Mas num trabalho profissional, para ser vendido em loja, para render lucro e levar adiante uma carreira... (KUBRUSLY, 1982, n. 48, p. 72).

E com o LP de Baby Consuelo, o tom é semelhante:

[...] e passemos bem rapidinho para o disco de Baby Consuelo. Aí, tudo ainda fica mais caricato. Afinal, cantar é uma atividade para pessoas especializadas neste ofício. Exige voz e a perícia de saber manejar este instrumento. Afinação, extensão, jogo com os timbres, respiração nos momentos e de forma mais adequada, ritmo e muito itens a mais, se unem e se trançam para definir um intérprete. Depois de tudo isso, devidamente afiado, após a maturidade que se revela (ou não) na escolha do repertório, entra o derradeiro fator, assinatura de cada cantor: a emoção. E é impossível considerar esses faróis para oceanos quando se vai navegar num fiapo de água chamado Baby Consuelo. Afinal, não foi por acaso que Elis Regina ficou irritada quando soube que a WEA, gravadora onde trabalhava então, iria investir na “cantora” Baby Consuelo, deixando num outro plano, mas para baixo, a promoção

de alguém que efetivamente era do ramo – isto é, ela, Elis Regina. (KUBRUSLY, 1982, n. 48, p. 72).

Embora críticas como essa de Kubrusly apontassem fatores referentes ao declínio artístico dos dois artistas, na prática, o sucesso era outro. O vazio mercadológico de artistas brasileiros voltados para o *rock* e *pop* brasileiros tornava usuais fórmulas desse quilate. Contratados por empresas multinacionais como a WEA, o lucro imediato era um atalho fácil para o sucesso, isso tudo aliado a uma imagem de casal hippie, apesar de esse comportamento estar saindo de evidência²⁷¹.

6.2.4 *Os Mutantes e seus herdeiros*

O grupo *Os Mutantes* tinha encerrado suas atividades quando chegava às lojas, em setembro de 1980, o primeiro trabalho solo de um de seus componentes, o guitarrista Sérgio Dias²⁷². Novamente a crítica da revista apontou para o que já havia mencionado em relação a Pepeu Gomes. Ou seja, guitarristas tarimbados e com extremo talento para execução de instrumentos, mas que acabaram sucumbindo às leis do mercado e à pressão dos executivos das gravadoras.

Esse caso aplica-se em parte ao ex-membro d'*Os Mutantes*, mas aqui é o primeiro trabalho solo de alguém ligado aos grupos dos anos 70, que recém findara²⁷³. A crítica de José Emilio Rondeau, referente ao disco, iniciava com o seguinte questionamento:

²⁷¹ Em contrapartida, se com estes dois componentes dos Novos Baianos, a crítica feita na revista estabeleceu esta análise de forma contundente, com outro componente, Paulinho Boca de Cantor, a crítica foi exercida de outra forma: “Muito bem temperado, o medley de afoxés, uma pitada de Apaches do Tororó, a presença de Charles da Bahia e o tradicional Hino do Ylê Ayê de Paulinho Camafeu. Os ingredientes exatos, Baby fazendo um delicioso clima vocal, Pepeu, Didi e Jorginho incediando a Gomes Brother’s Band, Baixinho e Bola na percussão. Charles chapliniando congas e pratos. Enfim, como diz o eternamente jovem baiano, Beleza Pura! Tudo é divino e maravilhoso, o Brasil e o mundo agradecem aos baianos de presente, passado e futuro por musicarem a nossa vida com tanto amor e carinho”. (BARROSO, 1979, n. 10, p. 84). O LP em questão chama-se *Paulinho* (CBS, 1979) e foi o primeiro trabalho solo lançado por Paulinho Boca de Cantor. Apesar de ser da mesma linhagem dos *Novos Baianos*, ele dirigiu-se para um público mais identificado com gêneros musicais brasileiros, assim como foi Moraes Moreira.

²⁷² Como já mencionamos, Rita Lee foi a explosão em termos de vendagem. Por outro lado, seus ex-parceiros de *Mutantes* tomavam rumos diversos. Liminha, o ex-contrabaixista, é produtor da gravadora WEA. Ele “tornou-se um dos produtores mais bem sucedidos do país. Além de uma longa parceria com Gilberto Gil, a partir do álbum *Luar* (WEA, 1981) viria produzir as bandas principais dos anos 80 como Titãs, Ultraje a Rigor, Kid Abelha, todas elas da WEA. A repercussão do seu know-how, também chegou ao mercado fonográfico internacional. Assim, nos últimos anos, Liminha tem combinado períodos no Brasil e nos EUA.” (CALADO, 1997, p. 335). Ronaldo Leme, o Dinho, “abriu um escritório de assessoria de imprensa com o irmão, Reginaldo Leme”.

²⁷³ O grupo encerrou suas atividades em junho de 1978, conforme a observação do jornalista Carlos Calado na obra bibliográfica do grupo, *A Divina Comédia dos Mutantes* (CALADO, 1995, p. 329). Sérgio Dias retornou ao grupo em 2007, junto de seu irmão Arnaldo Dias e o baterista Ronaldo Leme, o Dinho, os únicos componentes originais do grupo.

O que é Sérgio Dias? Uma máquina de efeitos especiais? O último paladino do som progressivo brasileiro resgatado no passado recente como requintes de perfeição [...] um junkie da guitarra? Um dos dez melhores guitarristas que este país já teve? Uma cartilha ambulante? (RONDEAU, 1981, n. 25, p. 83).

O próprio crítico responde que Sérgio Dias é tudo isso e qualifica-o como sendo, acima de tudo, “um técnico, um perfeccionista, um estudioso, um guitarrista frio e calculista. O que é pior, seu esmerado conhecimento raramente [...] evolui numa assinatura musical, marcante e distinta.” (ibidem, p. 83).

Essa característica apontada por Rondeau se tornou uma marca desse guitarrista. Ao analisar os discos que ele gravou ao longo de sua carreira, nota-se que dificilmente Sérgio Dias se sustentou em um único estilo²⁷⁴: em seus seis trabalhos solo, ele moveu-se por todos os caminhos, de cantor da MPB ao *jazz-rock* instrumental, sem conseguir fixar-se em uma estética musical definitiva.

Sérgio Dias, seu tão antecipado primeiro álbum solo desde o [...] fim dos Mutantes. [...] um liquidificador de influências que parou no meio da função sem deixar que a mistura não tomasse forma própria. De início fica clara a inabilidade de Sérgio como letrista (“Ventos Cardíacos” é impenetrável). A idade avançada do material transforma o álbum num fantasma gagá e deslocado. Há cinco anos esse disco poderia ser no mínimo coerente. Hoje é irrelevante. (ibidem, p. 83).

Para Rondeau, esse “liquidificador de influências” é a síntese de guitarristas muito em voga nos anos 1970, com estilo clássico misturado ao *rock* (como Steve Howe), ou então como Carlos Santana e Jeff Beck, que surgiram do *rock* e a ele agregaram outros elementos como o *jazz* e a música latina. Esse elenco de influências finaliza com John McLaughlin, um dos expoentes da corrente *jazz-rock*, conhecida como *fusion*²⁷⁵.

Outro componente do grupo, Arnaldo Baptista, foi uma espécie de antítese da carreira de Rita Lee. Enquanto a ex-vocalista do grupo alcançava o estrelato consagrador, como já foi visto anteriormente, Arnaldo Baptista começava a década de 80 no ostracismo artístico. Vivendo uma espécie de *ressaca contracultural* após dissolver o grupo *Patrulha do Espaço*, em fins de 1978, ele partiu para uma carreira solo que não resultou em nenhuma repercussão,

²⁷⁴ “Sérgio Dias manteve sua carreira em relativo *low profile*, depois de desistir da marca Mutantes. Tocou com Márcio Montarroyos e outros instrumentistas cariocas, até decidir se radicar nos EUA, em 80. Além de excursionar com John McLaughlin e L.Shankar, fez trabalhos ao lado de jazzistas e músicos pop, como Jeremy Steig e Airto Moreira. De 84 em diante, passou a alternar períodos no Brasil e nos EUA, compondo geralmente em inglês. Em 95, anuncia um disco da banda Southern Cross, que formou na África do Sul, junto com músicos de outros países.” (CALADO, 1995, p. 344).

²⁷⁵ “Fusion = Genericamente, mesclagem de estilos musicais, especialmente entre o *rock* e o *jazz* dos anos 1970, como nas últimas fases de Miles Davis e, do lado do *rock*, nomes como Blood, Sweat & Tears, Frank Zappa e Chicago Transit Authority”. (DOURADO, 2004, p. 142).

tanto de crítica quanto de mídia. Em seguida, um fatídico revés o atingiu em cheio, do ponto de vista emocional: uma tentativa de suicídio.

A crítica de seu LP foi publicada na edição de junho de 1982. Mas não saiu na seção MPB, que normalmente seria seu lugar, mas em na seção denominada *Primeira Audição*²⁷⁶. Antecipando o que viria a ser um reconhecimento muito tardio, a crítica de Walmir Lima aborda o LP *Singin' Alone* (Baratos & Afins, 1981) como aquilo que seria uma marca dos trabalhos de Arnaldo: a densidade poética das suas letras.

Embora atuando com competência nos instrumentos de corda, teclados e bateria, é na interpretação vocal e como letrista que Arnaldo se torna peculiar. Neste disco sua voz lembra Lou Reed em várias faixas. Em outras, como “Corta Jaca”, é no mínimo curiosa a diferença de timbres que ele consegue e os aproveita para backing de si mesmo. Suas letras são um turbilhão de sensações desmembradas que passam rapidamente pela sua cabeça. Tem-se a certeza de que Arnaldo não foi buscá-la em lugar nenhum, nem as imaginou. Elas foram sofridamente vividas por ele, e num todo vão formar um painel de incertezas, dores, solidão e amor com o verbo conjugado sempre na primeira pessoa. Arnaldo continua um artista sensível, incomodado e amargurado. *Singin' Alone* é, sobretudo, um disco comovente, não por anteceder um acidente, mas por Arnaldo ter sido sempre um artista comovente. (LIMA, 1982, n. 42, p. 97).

Singin' Alone, produzido por Luis Carlos Calanca, proprietário do selo *Barato Afins*²⁷⁷, agregou outros lançamentos de Arnaldo, inclusive promovendo o relançamento do seu primeiro disco, intitulado *Lóki?* (Polygram, 1974) e que estava fora de catálogo há bastante tempo.

A questão é que, com o sucesso avassalador de Rita Lee, o seu passado de ex-integrante vinha sido redescoberto pelas gerações que, 15 anos antes (1967) não sabiam o que era Tropicalismo, e desconheciam outros integrantes dos Mutantes, como os irmãos Baptista. Com esse ressurgimento, certa onda de nostalgia veio a reboque, evocada pelos quesitos *rebeldia* e também pelo fato de ser um disco com uma marca das angústias do próprio Arnaldo.

Posteriormente, já nos anos 1990, Arnaldo, juntamente com Tom Zé, iria adquirir o *status* de artistas conhecidos como *cult*, pelo passado de ambos ligados ao Tropicalismo.

²⁷⁶ Esta seção trazia comentários sobre novos artistas e grupos que lançavam seus trabalhos de forma independente. O subtítulo da coluna mencionava o seguinte: “A cada semana acontece pelo menos uma estréia dentro da música popular. Seja em lançamento independente ou com selo de grande gravadora, os novos estão chegando. E são tantos que ganharam um espaço especial no Jornal do Disco”.

²⁷⁷ Sobre a trajetória dessa gravadora, ver: *Baratos afins: o alternativo como segmento*. In: DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.

Contudo sua obra solo, como é o caso deste LP, não é tão valorizada quanto o período que integrou os Mutantes, entre 1967 e 1973²⁷⁸.

6.2.5 Outros grupos e cantores dos anos 1970

Ao examinarmos os exemplares dos anos de 1979, 1980 e 1981, notamos que foram publicadas poucas críticas a respeito de grupos e artista que surgiram na década de 1970. Como já nos referimos anteriormente, poucos foram os que apareceram surgidos na década anterior que entraram nos anos 80 já combatidos pelo reducionismo de espaço na mídia, muito em razão do que o *rock* sofria. Um gênero musical que chegou para alijar o *rock* deste espaço foi a discoteca.²⁷⁹

A estética musical era predominantemente voltada para o *rock*, como eram o *Tutti-Frutti* e *Made In Brazil*, ou como *A Barca do Sol*. Este adotava uma estética musical mais ampla, incluindo não somente o *rock* mas também elementos eruditos. Em março de 1980, o crítico Okky de Souza escreveu a respeito do LP *Pirata* (Verão Produções Artísticas, 1979):

Suas propostas musicais, apesar de incomodamente influenciadas pela linha mineira da MPB (há resquícios de trabalhos anteriores com Egberto Gismonti), são variadas e ricas em imaginação. Elas possuem o toque do novo, transmitem uma saudável inquietação através de harmonias surpreendentes e saborosos truques de construção literária. Por que, então, não dar a tudo isso um tratamento mais adequado, uma produção mais profissional? Por que sacrificar um trabalho de qualidade em nome da postura romântica de realizar “uma produção independente”? Grupos como a Barca do Sol com a pequena idade & grande talento de seus integrantes, com a disposição de revolver raízes brasileiras são raros em nossa música urbana. (SOUZA, 1980, n. 15, p. 65)

A crítica tecida por Okky de Souza tem dois parâmetros. O primeiro, estético, de onde é feita uma constatação a respeito da inexperiência dos músicos. E outro, no que diz

²⁷⁸ Ver, no capítulo anterior, a crítica de um show de 1977, de Arnaldo com seu grupo *Patrulha do Espaço*. Nessa crítica ele é erroneamente ligado ao *movimento punk*.

²⁷⁹ Sobre esse alijamento, Ana Maria Bahiana aponta o avanço dos sintetizadores eletrônicos em uma crítica sua a respeito de compositores voltados para o sintetizador eletrônico: “Numa noite chuvosa, há quatro anos, Tárik de Souza e eu estávamos numa arquibancada soturna do campo do Botafogo, no Rio, assistindo a um melancólico concerto do grupo O Terço. E talvez para espantar o frio ou a melancolia, discutíamos os rumos do chamado rock, a partir de uma constatação simples: Jimi Hendrix [...] domesticara definitivamente a guitarra, incorporando-a no arsenal sonoro contemporâneo. [...] A questão que pairava em nossas sorumbáticas mentes era quem faria o mesmo: quem faria o mesmo como os chamados teclados, os keyboards e sintetizadores que se anunciavam como a grande assinatura sonora da década de 70? E, fosse quem fosse, como chegaria a isso? Pois bem Tárik, acho que já descobri [...]. Quem domou os teclados, Tárik, quem os incorporou ao som nosso de cada dia, compreendeu seu potencial sonoro como instrumento em si, categorias a parte, quem disseminou esse som a nível de grande público, de massa, foi a discoteca. Surpreso? Talvez, mas eu acho que não. Pressinto que hoje, quatro anos depois daquela triste chuvarada, você chegou a mesma conclusão. A discoteca pegou aquilo que os grupos alemães vinham fazendo a nível de experimento, de laboratório, triturou, digeriu, descobriu as chaves certas, misturou e mandou.” (BAHIANA, 1979, n. 6, p. 74-75).

respeito à produção do referido LP, que interfere no resultado final. Nessa questão, é importante atentar para o viés experimental que o disco possui, assim como o período em questão que, como ressaltado, o *rock* brasileiro vivia um forte vazio.

A experiência de produção independente, como também já foi mencionada anteriormente, vivia sua fase pioneira. Não se pode esquecer que há somente dois anos o primeiro LP era produzido dessa forma. Longe de estarem fora de um processo industrial da indústria do disco – e, portanto, tendo o *status* de artesanal – havia o risco de falhar em algum processo da realização do LP, o que aconteceu, conforme a visão do crítico de *Somtrês*. É evidente que essa análise se enquadra em uma visão histórica²⁸⁰.

Em 1981, a revista publicou duas críticas sobre discos. Com o *rock* brasileiro ainda debilitado, dois trabalhos fonográficos de grupos foram avaliados pelos críticos: *Tutti-Frutti* e *Made in Brazil*.

O LP *Você sabe qual é o melhor remédio* (RCA, 1981) é, na verdade, o produto de uma dissidência entre o grupo *Tutti-Frutti* e Rita Lee. A separação ocorreu em 1978 e, segundo relatos, foi devido a um desentendimento entre o guitarrista Luis Carlini e a própria Rita Lee. Na crítica a esse LP, Claudio Carina evoca a importância e a qualidade do grupo como um ícone muito importante na história recente do *rock* brasileiro. Demonstrando um visível entusiasmo com as músicas gravadas, o crítico não poupa elogios ao nível das composições: “Das nove faixas do disco, três são *rock* puro da melhor qualidade” (CARINA, 1981, n. 28, p. 78). Porém o que é para ser o motivo de um destaque maior pelo crítico acaba relegado a um segundo plano, que é a qualidade das letras.

E aqui vai uma crítica, pois se por um lado a qualidade de som do Tutti Frutti é de primeira linha, a poesia das letras cantadas fica muito aquém do nível mostrado em *Você sabe qual o melhor remédio*. Mas também não são ingênuas e pretensiosas as letras de Carly Simon? Ou de Bob Marley, para citar apenas alguns? São sem a menor dúvida, só que quase ninguém se dá ao trabalho de compreender. E afinal, o *rock* é também [...] uma poesia tosca exageradamente explícita, embalada por um ritmo alucinante capaz de fazer dançar os insensíveis e enlouquecer os mais sensíveis. (ibidem, p. 78).

No mesmo tópico, foi publicada no mês seguinte a crítica do LP *Minha vida é o rock'n'roll* (RCA, 1980) do grupo *Made in Brazil*. Constante nas nossas análises anteriores, a banda aqui estava um momento de total baixa mercadológica. Mesmo assim, com a atividade ininterrupta desde quando surgiu, em 1968, o crítico José Emílio Rondeau dá uma mostra do

²⁸⁰ O grupo viria a se dissolver um ano depois da publicação desta crítica, em 1981 (NAHOUM, 2005, p. 30).

que era o grupo naquele momento e que, nas entrelinhas, podemos ler também como o *rock* brasileiro era desprestigiado pelo público, gravadoras e mídias em geral.

O *Made in Brazil* já não é mais um grupo de rock, só. Ele é um *bunker* de rock, o último e imprescível front que viu forças potentes de um gênero capenga por natureza sucumbirem ao torvelinho do veio principal – Rita Lee e o Tutti Frutti –, ao delírio utópico – a derradeira edição dos Mutantes – à estrada – Arnaldo Baptista e o carbono banal – o lamentável segundo LP do 14 Bis. Como bem o disse o genial Zeca Neves em rasgo genial, o *Made* é talvez o último grupo de rock do mundo, o último grupo a crer no rock como força libertadora e reformista. (RONDEAU, 1981, n. 29, p. 62).

Como referido nos capítulos anteriores, o grupo adotou atitudes polêmicas, que foram associadas de forma errônea ao *movimento punk*. E em termos musicais, sempre foi um grupo que tinha uma musicalidade limitada, tanto como instrumentistas como letristas²⁸¹.

É possível perceber que os outros grupos mencionados pelo crítico Rondeau são de grupos e cantores que, como o *Made in Brazil*, apareceram na década anterior e também não conseguiram se firmar perante o público e a mídia²⁸².

Alguns artistas ligados diretamente ao *rock* e também à música experimental continuaram em atividade na década que começava. É o caso de Robertinho de Recife, que tem semelhanças com a trajetória de Pepeu Gomes. Ambos eram exímios instrumentistas, porém tiveram uma carreira musical de certa forma indefinida.

José Emílio Rondeau aponta para essa questão. Na edição de março de 1980, publica a crítica intitulada *Robertinho, mais um que cai no conto do canto*, em que faz uma leitura bem aguda do fato desse guitarrista ter abandonado a música instrumental e ter apelado para a carreira de cantor, em busca do sucesso rápido e instantâneo, principalmente através da veiculação no rádio. O seu LP *Pra vocês... Altos suingues* (CBS, 1979) recebeu a seguinte análise:

Novamente Robertinho percorre os muitos atalhos da música seja salsa, seja rock, seja funk-jazz, seja merengue. E neles fica sem extrair um sumo favorável, pessoal, inconfundível. Ora lembra Al di Meola, ora lembra Robertinho de Recife, ora parece um músico de estúdio acompanhando um cantor regular. E decerto, cantar não foi de suas melhores cartadas, se o alvo era o rádio (ancestral inimigo da música instrumental) o sucesso não foi comprovado até agora. Se o cantar originou-se do fato de existirem outros muitos piores em atividade e impunes, a justificativa não é das melhores, porque antes de tudo, Robertinho é famoso por seu ataque furioso, sua

²⁸¹ Ver capítulos referentes às revistas *Pop* e *Música*, respectivamente. Quanto ao *Made in Brazil*, após esse LP o grupo ficou cinco anos sem gravar, sendo dispensado pela sua gravadora, a multinacional RCA. Lançaria um novo LP somente em 1985, com estilo voltado para o *heavy metal*, que não tinha apelo comercial.

²⁸² Saliente-se que o crítico menciona Rita Lee e *Tutti-Frutti* como um só elemento, e que em termos de sucesso não foi bem sucedido, de acordo como a análise de Rita Lee, neste capítulo. Sobre o grupo *14 Bis*, ver análise também neste capítulo.

inventividade e seu raciocínio musical sem fronteiras; portanto cantar seria um desvio na corrente principal. (RONDEAU, 1980, n. 15, p. 62).

Assim como já se falou de Pepeu Gomes, que cedeu à fórmula de cantar e adotar elementos do *rock* e do *pop* comercial, Robertinho de Recife seguiu esse exemplo. Com isso, buscava maior exposição em rádios FM, conquistando um público consumidor de jovens na faixa etária dos 14 aos 25 anos. Nesse quesito de indefinições, Rondeau tece um comparativo interessante sobre Robertinho em relação a Sérgio Dias e Pepeu Gomes:

Robertinho de Recife é um caso muito peculiar de guitarrista brasileiro. Enquanto Sérgio Baptista é o técnico apurado, de pouca emoção e extrema eficiência, e Pepeu é o liquidificador baiano da síntese, Robertinho é um *seeker*, um músico que até hoje se vê sobrepujado por astros principais (por ele, chamados de marajás) e que em seus discos busca mostrar em tudo que é capaz, passeando por todos os estilos e formas, alinhavando uma colcha de retalhos quase confusa para provar, de uma vez por todas, que é dono do instrumento e de seu domínio. (ibidem, p. 62).

Esta confusão de estilos fez com que Rondeau, ao terminar sua crítica, escrevesse o seguinte:

A impressão é que *Pra Vocês... Altos Suínges* é um disco de transição, um rito de passagem de um músico que ainda não atingiu o que busca, seja lá o que isso seja. E a prova de que Robertinho poderia deixar de lado sua metade cantora são as excelentes faixas instrumentais, pespontadas de brilhantismo genial e saques de mestre. Fica a esperança de que Robertinho encontre sua unidade e sua coerência e se convença de uma vez por todas, que como Pepeu, é um grandioso da guitarra. Nunca um cantor medíocre: isso seria pôr tudo água baixo. Um grande beijo, José Emilio Rondeau. (ibidem, p. 62).

Mas, ao contrário do desejo do crítico, o instrumentista assumiu de vez a dupla função de cantor e guitarrista. No ano seguinte, a crítica escrita por João José Miguel antevê aquele seria seu trabalho mais conhecido, o LP *Satisfação* (Polygram, 1981):

É isso aí mesmo. Muita gente não acreditou ao dar de ouvido a um Robertinho de Recife totalmente envolvido nas explorações dos praticamente territórios virgens da new wave tupiniquim. [...] o pernambucano mergulhou fundo neste serviço que inevitavelmente irá desagradar aos puristas emepebezeiros, mas que em compensação, parece estar lhe permitindo atingir um público muito mais amplo do que conseguiria tocar com seus três trabalhos solos anteriores. (MIGUEL, 1981, n. 33, p. 68).

O carro-chefe do disco foi o sucesso *O Elefante*, cantando por sua esposa Emilinha. Virou *hit* entre o público infanto-juvenil, pois tinha estilo para tal público. Apesar desse

sucesso, Robertinho de Recife iria gravar mais dois LPs nesse estilo que o crítico considera a *new wave* tupiniquim.

Ele foi visto ainda como um artista oportunista, já que gravou dois LPs para o público infanto-juvenil em 1984 e, no ano seguinte, para os apreciadores do *heavy metal*. Isso demonstrou como era indefinida era sua carreira, a qual abandona em 1992, quando criou um dos primeiros estúdios de gravação independentes do Brasil²⁸³.

6.2.6 Trinca de grupos: preâmbulo para o BRock

Nesta pesquisa os grupos *A Cor do Som*, *14 Bis* e *Roupa Nova* já foram referidos como uma trinca que capitaneou um público que não tinha referências de ídolos *pop* e do *rock*. Tais grupos merecem uma análise à parte, pois simbolizam a transição para o BRock, embora não sejam integrantes dessa corrente.

O grupo *A Cor do Som* surgiu em 1977 com a proposta inovadora de mesclar o chorinho com elementos elétricos²⁸⁴. Foi um dos primeiros grupos a integrar o catálogo da recém-criada gravadora WEA.

Quando foi lançado seu terceiro LP, em 1979²⁸⁵, percebeu-se uma fórmula original da qual “o grupo fez jorrar um empolgante mix instrumental de jazz, música regional, frevo e art *rock*, sem que a mistura desandasse para o flácido em momento algum” (ALEXANDRE, 2002, p. 31) Em declarações à revista *Veja*, em setembro de 1979, o contrabaixista Dadi explicava essa mistura, “o jazz se misturou ao rock, ao folk e evoluiu em mil formas, diz Dadi. ‘Agora vamos fazer o mesmo com o samba, o baião, botar para frente’” (SANTOS, 1979, n. 576, p. 155).

Quando o LP *Frutificar* (WEA, 1979) foi lançado, havia uma novidade. Três faixas cantadas. Era uma forma de incrementar as vendas, até então bastante discretas, dos dois LPs anteriores. Na verdade, essa mudança de rumo na estética musical tinha como finalidade o plano da gravadora de intercâmbio entre artistas internacionais²⁸⁶.

²⁸³ Para mais detalhes, ver: <<http://www.robertinhoderecife.com.br/o%20studio.htm>>. Acesso em: 7 out. 2010.

²⁸⁴ Sobre a proposta musical do grupo, ver a análise da revista *Pop* neste trabalho.

²⁸⁵ *A Cor do Som* (1977) e *ao Vivo em Montreux* (1978) foram os LPs anteriores.

²⁸⁶ “A Cor do Som era o grupo perfeito para colocar em prática uma das idéias que a WEA Music pretendia concretizar quando inaugurou sua filial brasileira: promover um hipotético intercâmbio entre megartistas internacionais no país e artistas brasileiros no exterior. Foi assim que Elis, contrariada, teve que gravar ‘Garota de Ipanema’, na tentativa de emplacar no Primeiro Mundo. Por isso, Gil foi contratado em 1977 e foi logo produzido um disco ao vivo na Suíça e outro, de estúdio, para o mercado americano. Dessa forma, a Cor do Som, fruto híbrido da tradição local com apelo mundial, era o grupo dos sonhos das gravadoras” (ALEXANDRE, 2002, p. 31).

Analisando editorialmente, a crítica do disco de *A Cor do Som* é publicada juntamente com a de outro grupo, também voltado para a música instrumental, mas como uma proposta radicalmente oposta: o *Grupo Um*²⁸⁷. Essa questão dá subsídios para que se reforce a observação referente ao som híbrido que o conjunto fazia, segundo Matias José Ribeiro²⁸⁸. O crítico exalta a trajetória de *A Cor do Som*, de grupo desacreditado no começo, até conseguir consolidar o espaço na mídia e também ante ao público:

Hoje, com livre movimento no espaço conquistado em apenas dois anos, A Cor do Som faz *Frutificar*, seu melhor trabalho em disco. Se em palco a música se faz monótona depois de prolongada audição [...] no LP há um saudável equilíbrio que torna a audição sempre agradável – embora seja uma música pouco profunda e de sonoridade unidimensional. A música do A Cor do Som faz uso pleno de elementos da linguagem rock, mas tem como espinha dorsal, o choro, trazendo ao gênero uma vitalidade há muito reclamada. [...] Mas A Cor do Som é mais do que choro-rock. Incorpora também as síncopes²⁸⁹ do frevo, do samba, e ainda a eletricidade baiana do trio elétrico numa música sempre descontraída, bem humorada. Tropical. (RIBEIRO, 1979, n. 12, p. 89).

Ribeiro exalta a alta a sonoridade híbrida, advinda dos seus integrantes, que misturava o chorinho com o *rock*, sendo uma novidade para a época. Porém acaba não se focando somente nas virtudes do grupo. Antevendo o que aconteceria em relação à adoção de vocais, ele menciona:

Mas há um porém. Dadi, Armandinho e Mu cantam, um de cada vez, os três números instrumentais de *Frutificar*, ainda que não saibam cantar. Até aí, tudo bem, não são os únicos. O que não parece bom (o porém) é o que não seja o ótimo trabalho instrumental do grupo, mas uma canção (“Beleza Pura”, de Caetano Veloso), que esteja sendo usada para dizer ao público qual é a música do A Cor do Som. (ibidem, p. 89).

Essa tendência que Ribeiro aponta discretamente acaba sendo deixada de lado e, em outubro do ano seguinte, Ana Maria Bahiana aborda-a com contundência. Na crítica intitulada *A Cor do Som abre a boca e perde o pique*, escrita a respeito do LP *Transe Total* (WEA, 1980), ela destaca:

²⁸⁷ Sobre o *Grupo Um* e sua trajetória, *Somtrês* publica uma reportagem a respeito no número 1, de janeiro de 1979. Intitulada *Os vilões (e vítimas) do Festival de Jazz*, de autoria de Helena Katz, o texto relatado as dificuldades do grupo em tocar uma música instrumental de alto padrão e que não tinha nenhum sucesso comercial e nenhum reconhecimento por parte das gravadoras.

²⁸⁸ Normalmente era o crítico escalado para fazer críticas a respeito de música instrumental brasileira. Isso reforça a ideia de que *A Cor do Som* não era visto pelo crítico e tampouco pelos editores da revista como um grupo voltado para o *pop rock* brasileiro de então e, sim, um conjunto voltado para a música instrumental.

²⁸⁹ “Síncope = Deslocamento do acento de um tempo ou parte dele antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada.” (DOURADO, 2008, p. 305).

O que não anda bonito é a música que eles fazem. Primeiro, porque alguém inventou que estes cinco excelentes instrumentistas tinham que cantar. Cantar não é pra qualquer um. Não que tenha que ser exato, perfeito e cheio de dós no peito. Mas penso que o canto deve entrar nessa coisa que estamos discutindo aqui, a música popular, como alguma coisa que se explique – deve ter um papel, deve ser ou belo ou forte ou dar um testemunho ou marcar ou dizer. Alguém pode-me explicar o que a brusoleante e sensaborona voz de Mu pode dizer, no som da Cor que seus teclados, seu trabalho de teclados contra e junto com a guitarra de Armandinho não diga zilhões de vezes melhor? (BAHIANA, 1980, n. 22, p. 73).

Entretanto, em vez de se limitar a questionar o fato de os instrumentistas cantarem, Bahiana avança para a crítica ao *establishment* do mundo musical (gravadoras, produtores, rádios):

A gente até sabe o porquê da cantoria – a Cor tem que vender *n* cópias de discos pra ser comercialmente viável; qualquer grupo, qualquer artista tem, precisa tocar no rádio pra vender *n* cópias de discos, etc. Se então, acham que é mais interessante como carreira jogar pela regra do parceiro e começar a cantar porque cantar é o que se pede, o que se impõe – e não tentar mudar essa regra – se acham isso mesmo, tudo bem mas precisavam encher um disco com seis faixas dessa coisa sem graça? Isso é algo que me dói, me parece forçação de barra assim como o repertório parece uma coisa manipuladinha toda certinha, toda cheinha de formulazinhas pra funcionar, pra tocar no rádio – um Gil porque Gil deu certo antes (com “Abri a Porta”), uma Rita Lee porque Rita Lee está na moda, um Moraes Moreira porque Moraes empolga, é bom pra show. [...] Quer dizer, a gente volta a discutir o sucesso, não o sucesso, mas a sua mecânica, a mão e a contramão dessa rua, porque agora, para a Cor, esse é o nó da questão está se infiltrando no que eles fazem no que eles criam. Porque eles já criaram melhor. A rigor, neste disco, há muito pouco que lembre a Cor antiga (antiga? de dois anos atrás!), aquele grupo que se embrenhava por tarefas difíceis – como conceber um choro pela base, não pela superfície, e as resolvia com prazer, com brio. [...] Por favor, maestro, queremos ouvir o som da Cor. (ibidem, p. 73).

Esse trecho destaca justamente a forma que o grupo começa a trocar a carreira bem-sucedida de grupo instrumental por uma proposta voltada para o comercialismo *pop* mesclado com outros estilos musicais e utilizando letras de compositores e cantores como Moraes Moreira, Gilberto Gil e Rita Lee. Na época, graças ao fato de esses artistas viverem um momento muito bom nas suas carreiras, tal associação era um fator certo e fundamental para alçar voos mais altos. Em nome dessa formulação, os próximos LPs os elevariam à condição de *superstars*. Mas em 1984 gravam e lançam o LP *Intuição* (WEA, 1984)²⁹⁰, no qual retornam à origem de música instrumental.

²⁹⁰ Após gravar este LP, *A Cor do Som* continuaria com a mesma fórmula, investindo nos vocais em detrimento das músicas instrumentais e lançou *Mudança de Estação* (WEA, 1981) e *Magia Tropical* (WEA, 1982). Mas em 1984, o grupo retoma sua trajetória inicial, ao lançar um LP somente de temas instrumentais, *Intuição* (WEA, 1984). Sobre esse disco, a mesma Ana Maria Bahiana, escreveu no jornal O Globo: “A gente fica sem saber se foi um gesto de coragem ou de prazer. Provavelmente os dois: depois de seis anos em que virtualmente implodiram suas carreiras como instrumentistas cheios de idéias em prol de um espaço como pop-banda tropical, A Cor do Som coloca na praça, esta semana, um LP sem uma canção, sem um rockinho, sem uma baladinha,

Assim como o grupo *A Cor do Som*, que surgiu no interior dos *Novos Baianos*, o *14 Bis* foi criado através do agrupamento de componentes de dois grupos dissidentes:

O *14 Bis* surgiu da agremiação dos dissidentes dos grupos O Terço (o tecladista Flávio Venturini e o baixista Sérgio Magrão) e o Bendegó (o guitarrista e tecladista Vermelho e o baterista Hely Rodrigues). [...] O som do grupo era um amálgama do lado mais bucólico dos progressivos do Terço, das mumunhas vocais do pessoal do Clube da Esquina, das melodias à Beatles e das harmonias vocais de arrepiar. (ALEXANDRE, 2002, p. 31).

O LP de estreia desse grupo foi saudado com entusiasmo, conforme escreveu o crítico José Emilio Rondeau. Apostando que o *rock* brasileiro estava prestes a se consolidar, ele escreveu sobre o disco *14 Bis* (EMI-Odeon, 1979):

A música do *14 Bis* é aquela que eu e você queríamos ter ouvido em 71/72, lembra? Na época dos nossos “udistouques” anões, das nossas comunidades, dos nossos artesanatos, das nossas estradas, lembra? Aquelas músicas que falam de amigos perdidos na poeira, de fogueiras, de cheiro de camurça, de goles de vinho tinto de garrafão, lembra? Só que esta música nunca se materializava em disco, ficava presa na memória por um show à meia-noite por um amigo que cantava num acampamento. Agora, oito anos depois, essa música é real, palpável e foi melhorada, decantada, polida. Uma espera que, mesmo doída e angustiante, valeu a pena. [...] *14 Bis* é o disco que ficou faltando ao Brasil por anos seguidos, uma estréia que espero que vingue, que cresça como mais um braço de um rock até meio aleijão. E por favor, nada de pudores, tá? (RONDEAU, 1979, n. 12, p. 85).

Ao mesmo tempo, ele ironiza a não assimilação e a falta de postura de alguns grupos que não incorporavam a *cultura rock* em suas composições. Não se pode deixar de considerar que, naquele momento, não existia no Brasil a consolidação de uma cultura musical voltada para o *rock* e para o *pop*:

Até hoje, não consigo entender por que os próprios ditos roqueiros do Brasil têm tido tanto pudor em admitir que, simplesmente, fazem rock. Chegam com aquele papo de “não, a gente tem uma proposta de música brasileira eletrônica, com pesquisa de raiz iorubá e influência e influências do choro do começo do século... e bom... tem um sonzinho tipo Stones, né? Mas é brasileiro, cara, original. Hã? O funk? Ah, bom, é uma mistura do soul como o samba, tipo partido alto, né?” E é sempre assim, sem tirar nem por. (ibidem, p. 85).

cantando as maravilhas da natureza. É Intuição que vem com o subtítulo Instrumental. É uma delícia de se ouvir, e não apenas porque é cheia de beleza e idéias: a alegria com que Dadi, Mú, Gustavo e Ary estão tocando é tão óbvia e forte que passa através do vinil. E a ousadia de dar um pulo na mais inesperada direção, num ano cheio de cautelosas e assustadas mediocridades, só podem merecer todo o aplauso do mundo.” (BAHIANA apud ALBUQUERQUE, 2000, p. 35). Participaram deste LP os instrumentistas Egberto Gismonti, Túlio Mourão e Perinho Santana, sendo que este se integrou ao grupo, a partir desse disco.

A esperança que o crítico Rondeau depositava no grupo acabou não indo adiante. A seguir, a análise de outro crítico musical de *Somtrês*, Walmir Lima, sobre o terceiro LP, *Espelho das Águas* (EMI-Odeon, 1981):

Como no futebol, na música também não se mexe em time que está ganhando. [...] Numa carreira não superior a três anos, o grupo já coleciona alguns troféus de sucessos [...]. Só que a partida começa a ficar monótona. Há bons lances, alguns são conhecidos e já não são feitos com a mesma fibra dos campeonatos anteriores. Mas principalmente há poucos gols. Assumindo sua própria direção, sem Milton Nascimento (no primeiro campeonato), Tavito (no segundo) e Rogério Duprat (nos dois), o 14 Bis joga desfalcado e se repete, o que logicamente não é bom, graças a qualidade dos discos anteriores não é de todo desagradável, embora pudesse ser melhor, já que todos os integrantes foram instrumentistas competentes, Vermelho e Flávio criadores de melodias que grudam em nossos ouvidos à primeira audição e o grupo tem o mérito de solucionar vocalmente o problema que atinge a maioria dos grupos nacionais quando cantam um rock. (LIMA, 1981, n. 34, p. 67).

E ele aponta para certa frustração no quesito renovação, exaltada pelos críticos que avaliaram os primeiros LPs, Matias José Ribeiro e José Emilio Rondeau. A não confirmação no sentido de renovar e agregar ao mundo musical brasileiro foi assim analisada por André Midani, em depoimento ao jornalista Ricardo Alexandre:

“Tanto a Cor do Som quanto o 14 Bis eram grupos de músicos fantásticos, mas eram o rabo de uma geração e não a vanguarda de outra. Isso fez uma diferença fundamental. [...] Claro que renunciavam uma nova atitude, que veio a se esclarecer com o rock brasileiro – mas o rock brasileiro se renunciava há muitos anos, desde a própria Tropicália. Estávamos buscando agora o surgimento de uma nova geração, mesmo. O 14 Bis e a Cor do Som, apenas trabalhavam, roqueiramente, em cima de coisas já estabelecidas.” (ALEXANDRE, 2002, p. 32).

Aos dois grupos já mencionados, acoplava-se *Roupa Nova*. Veio com o estilo do mundo dos bailes, através da banda *Os Famks*. Em junho de 1982, ao analisar o segundo LP de *Roupa Nova*, Ana Maria Bahiana escreveu sobre o passado do grupo:

O segredo do baile é o volume e a exatidão. Inventar qualquer coisa é terminantemente proibido – a parada de sucessos está lá para ser copiada na mais exata minúcia, na mais perfeita inflexão vocal. A escola de baile aprimora a arte da cópia. Volume também é essencial. Não apenas tocar alto, mas tocar com massa [sic], encher de som o amplo espaço dispersivo do salão, do ginásio, da quadra esportiva até que todo o pé, todo coração, todo casal seja tocado e movido pela música. Os Famks foram um conjunto de baile. Não *um* conjunto de baile. *O* conjunto de baile, uma quase lenda, um sobrevivente, a agenda mais cheia, o cachê mais alto. Até tentarem a impossível travessia para o estúdio e para os teatros da zona Sul com outro nome, outro repertório: *Roupa Nova*. (BAHIANA, 1982, n. 42, p. 74).

Essa forma de tocar – que alia a simples reprodução das músicas que são reproduzidas, *retiradas de ouvido*²⁹¹ –, se por um lado permitia a versatilidade do músico em tocar músicas de diversos gêneros, por outro, deixava a criatividade de lado. Em cena, entrava simplesmente a música reproduzida de forma automática. Interessante é que essa questão foi abordada nas duas críticas sobre o *Roupa Nova*. Em 1981, José Emílio Rondeau avaliava o primeiro LP, intitulado *Roupa Nova* (Polygram, 1981):

Não há nada mais estimulante numa estréia que o frescor da novidade, a centelha do enxuto, a ousadia do não tentado, a aspereza do produto cru, indomado. Muitos até carregam essa constante superação de fronteiras e idiomas por muito tempo. [...] Infelizmente, nada disso é encontrado justo num grupo que, desde o nome, apregoa renascer, renovar, redescobrir, o Roupa Nova. Içado das cinzas dos Famks – célebre em seu tempo como um dos mais competentes conjuntos de baile do subúrbio carioca – o Roupa Nova conseguir fazer um álbum inteiro de extrema competência musical, técnica, mas nulo de sangue e verve. A instância filosófico/romântico/existencial das letras que emprestaram [...] nem de perto é correspondida com um mínimo de emoção pelos músicos e pelo gélido vocalista Paulinho. Somente em um fugaz instante – no refrão de “Pra Sempre”, eles se permitem humanidade. Mas é só. E a ver, pelo álbum de estréia, o Roupa Nova ainda não se acostumou ou a *não ser* conjunto de baile, daqueles que copiam nota por nota a cartilha alheia, como bem gosta o público. [...] Tudo, absolutamente tudo, é sobreproduzido, sobrearranjado, sobrepolido. Não há lugar para vulnerabilidade – esse precioso elo criador que une criador, criatura, público – na música do Roupa Nova. [...] É um grupo sem rostos, apenas flashes de esperanças – será? – ersatz²⁹² [...]. (RONDEAU, 1981, n. 28, p. 76).

Se com os críticos de *Somtrês* a impressão foi a de um grupo com letras pueris e com uma postura mais voltada para o *pop* igualmente pueril, a trajetória mudou em relação ao seu público. A opção em cantar letras de Paulo Massadas, Michael Sullivan, Claudio Rabelo e Dalto atesta a guinada em mudança de outro público, não somente as classes A e B, mas também a C e a D.

Em 1983, acontece o primeiro grande sucesso do Roupa Nova, ANJO, uma balada romântica, cantada pelo Serginho, invade as rádios do país e projeta a carreira do Roupa Nova de vez. O que se seguiu, ano pós ano, foi uma sequência de vários sucessos, “Whisky a go-go” e “Tímida” (1984), “Um show de rock’n roll”, “Seguindo no trem azul”, “Doná” e “Linda Demais” (1985), “Volta pra mim” e “A força do amor” (1987), “Chama” e “Meu Universo é Você” (1988) e vários outros sucessos que se seguiram, além das trilhas sonoras de novelas.²⁹³

²⁹¹ Expressão cujo significado expressa a forma pela qual os músicos tocavam. Ao invés da partitura, a melodia, harmonia e o ritmo eram *copiados* através da audição. Ou seja, cada componente do grupo escutava exaustivamente a música, que era memorizada e depois de ensaiada, era inserida no repertório do grupo. Esta forma era utilizada por músicos que não sabiam ou tinham dificuldades em tocar, lendo a partitura da música.

²⁹² “Cultura *erzats* = aquela que se funda no entretenimento da indústria cultural, no meramente agradável, da qual constitui uma das principais vertentes, a canção ligeira ou gastronômica.” (VASCONCELLOS, 1977, p. 40)

²⁹³ Disponível em: <<http://www.mundoroupanova.com.br/historia/historia.html>>. Acesso em: 24 set. 2009.

A guinada, a partir da música *Whisky a Go-Go*, utilizada na abertura da telenovela *Um Sonho a Mais*, consolidou-os ante a esse novo público. Em que pese a discutível adoção de letras e de qualidade estética discutíveis – foram acusados de terem ficado bregas –, por outro lado, contribuiu para que se solidificassem em termos mercadológicos. A prova foi a atividade que permanece até os dias de hoje.

A crítica ainda é pertinente nos seguintes pontos: ao dissolver o rótulo de banda de *rock* brasileiro e no quesito das letras voltadas para a futilidade e alienação:

Ainda há quem diga que o Roupa Nova é rock brasileiro. Ora, rock brasileiro – se é que algum dia existiu – ficou lá nos sulcos singulares de um compacto da Bolha, de *Loki*, de tudo dos Mutantes, pré-“cidadão da Terra” ou foi absorvido pelo veio principal. E se alguém – gente como eu – acreditava então nesse anjo torto, é porque havia [...] uma pureza de intenção, uma ingenuidade insolente, um fogo que ardia com vontade. No momento em que os grandes *hits* do Roupa Nova (“Canção de Verão” e “Um Pouco de Amor” [sic]) mais se parecem com os jingles do Governo, daqueles comerciais onde todo mundo aparece sorrindo, arreganhando, com os dedos em V, se abraçando e se beijando, simplesmente não há brecha alguma para ingressá-lo a orgulhosa marginalidade do rock’n’roll. Se tanto, é *middle-of-the-road*. Eu disse se tanto. (RONDEAU, 1981, n. 28, p. 76).

A questão levantada nesse trecho é de que o *Roupa Nova* não era considerado integrante do *rock* brasileiro, por fazer uma música descartável e fútil.

Na edição de outubro de 1982, Maurício Kubrusly faz a seguinte consideração sobre o estilo musical desses grupos:

“Contando, nem se acredita. Mas foi verdade: há mais de um ano, dentro do jornal Hoje da Rede Globo, montamos uma seqüência para mostrar uma desagradável tendência dentro da música popular – aquela formada pelas canções que mais pareciam jingles, como o repertório do Roupa Nova, A Cor do Som, Renato Terra e seus semelhantes. [...] Com aquela vozinha desbotada, a Cor do Som gemia: ‘Tudo em cima e dentro, sigo feliz/Vejo o sol que sai atrás do mar/Lindo, vindo sempre a iluminar/Sempre assim natural/Sempre assim, natural/Naturalmente alto astral. (Se o astral alto elevado tivesse tão pouca energia como esta cançoneta, o negror já teria dominado tudo). [...] O Roupa Nova também atacou com essa alegriazinha boi de presépio: ‘É como o sol de verão queimando no peito... É verão, bom sinal, já é tempo, de abrir o coração e cantar.’ No ano seguinte, insistiu na busca da felicidade vegetal: ‘Brisa da manhã/sinto ao levantar/Brilha estação/Lava o sol no mar.’ ... etc.” (KUBRUSLY, 1982, n. 45, p. 98).

PLENÁRIO



Neste momento, milhões de brasileiros acompanham, pela Rede Globo, a telenovela *Louco Amor*, de Gilberto Braga, com enorme interesse, até com paixão. Todas as vezes em que esses brasileiros leem os créditos dessa nova produção para o horário supernobre das 20 horas, eles — que vão ter contato com algo de que se orgulham nossos produtores de televisão como o supra-sumo do profissionalismo — deparam-se também com a mais escrachada prova do amadorismo musical já produzida no Brasil.

Ninguém precisa ser um gênio da técnica de som para descobrir que a música-tema da série novelesca está muito mal gravada. Também não é necessário passar por qualquer conservatório para descobrir que o conjunto que canta "Nosso Louco Amor" tem um solista vocal inteiramente desafinado. A música, no entanto, como um barco a vela empurrado por ventos artificiais, ganha acesso às paradas de rádio, singra os mares revoltos do sucesso, tira a Gang 90 e as Absurdetes do anonimato. "Nosso Louco Amor" não é uma exceção. Marília Gabriela, a excepcional apresentadora do programa matutino *TV Mulher*, da mesma emissora, prepara-se para gravar seu segundo LP-solo. Sua voz quente, mas completamente desapetrechada de qualquer virtuosismo técnico, será registrada em vinil, cantando, como fez na estréia, músicas compostas por monstros sagrados da MPB. Se o Brasil é um país onde um discotecário de televisão decide o que vai ser e o que não vai ser sucesso, é também o paraíso dos comunicadores: nenhum compositor ilustre resiste

A FADA MADRINHA DO AMADORISMO

José Nêumane Pinto

ao charme de uma competente entrevistadora, se essa competente entrevistadora dispõe de tempo na disputada esfinge eletrônica.

No Brasil, a música é cortjada, como se fosse uma espécie de sonho dourado de tantos vaidosos quantos ocupem um lugar perto do sol na Galáxia da Comunicação, seja gutemberguiana, seja eletrônica. A Marília Gabriela não basta ser — como é — um caso raro de integração profissional-vídeo no caso específico de seu trabalho no programa de Nilton Travesso. A Júlio Barroso não basta ser crítico ou discotecário ou personagem da moda.

Certamente, a Neusinha Brizola não basta comparecer, de forma esdrúxula e com frequência acima do normal, nas colunas sociais do Rio de Janeiro. Personagem do mundanismo social, a filha do governador fluminense resolveu também lançar-se no mercado fonográfico tentando abalar as estruturas tradicionais da MPB com seu rock raquítico e indigente, es-

cie de cópia pobre da pobre cópia que Celi Campelo e Prini Lorez faziam nos anos 60. No exílio com o pai, a moça não deve ter sabido da existência de Renato e seus Blue Caps, mas alguém em alguma gravadora já lhe podia ter avisado que essa *new wave* do Meier tem uma tremenda cara de *déjà vu*.

O rock de Neusinha, essa história de Mate e tal, é de um descarado amadorismo, mas — justiça lhe seja feita — ela nem tenta esconder isso. Pior é o caso de Fábio Jr., nosso Victor Mature televisivo, com cara de menino

bobo, que foi inventado nos corredores da Globo e terminou gravando sua obra lili-putiana na frente das seculares pirâmides do Egito. O autor da lacrimosa trilha sonora da novela *Pai Herói* já foi até citado como antológico num programa que sua emissora vem fazendo para comemorar os grandes feitos da TV no Brasil, mas sua música boboca não passa de mais uma pedra nesse extraordinário mosaico de sandices amadorísticas pregado no muro da boa fé e da ingenuidade do público.

A nefasta influência da manipulação dirigida da comunicação de massas sobre o mercado musical brasileiro não se limita a esses casos extremos, há de se reconhecer. Se Simone confunde cantar com provocar orgasmos; se Joana, do alto de sua incompetência, já foi até uma *superstar* do disco; se o Grupo Blitz já foi elevado aos píncaros de "grande revolução" da MPB nos anos 80, é porque o amadorismo é a regra. O profissionalismo de gente como Gal Costa, Hermeto Pascoal ou Tom Jobim, só para dar três exemplos, parece ter passado a ser apenas uma honrosa exceção.

6.3 O BRock e a crítica em Somtrês

A tendência identificada por Kubrusly acabou não se consolidando. Em vez disso, foi justamente nesse momento – que pode ser definido como de transição –, que grupos e artistas novos começam a despontar no cenário musical. Além da revista, estudos acadêmicos como o de Antônio Marcus Alves de Souza apontam:

Desde 1982 São Paulo e Rio de Janeiro mostravam vastos sinais desse processo cultural que ficou conhecido como “Rock Brasil”, com um forte movimento punk: Inocentes, Ratos de Porão. Surgiram também os primeiros trabalhos da banda Blitz, do Barão Vermelho. Também em 82 é organizado o festival “O Começo do Fim do Mundo” que acabou em pancadaria e teve como resultado a gravação de um disco com o mesmo nome. [...] O número das bandas que estavam gravando ou simplesmente se apresentando em bares e casas de shows era muito grande, o que coloca dados novos para estabilização de uma cultura rock no Brasil. Nos anos 80, o rock se consolidou no país; estabeleceu-se um mercado discográfico jovem; ampliou-se jovem; ampliou-se toda uma rede complementar da divulgação dessa cultura, como revistas especializadas, programas de videocliques, entre outros. O rock nesse período tomou proporções nacionais e passou a ter uma acentuada importância no cotidiano dos jovens – sendo encarado muitas vezes como um fator essencial para autocompreensão e compreensão do mundo. (SOUZA, 1995, p. 16).

Apesar de parte dos artistas e dos grupos que mencionamos até o momento terem continuado em atividade, a partir de 1982, novos atores começaram a se integrar na cultura do *rock* brasileiro²⁹⁴.

Em *Somtrês*, além das críticas aos LPs que eram lançados por esses novos músicos, tinha outro espaço em que a crítica era exercida. Não era uma seção específica sobre análise de álbuns, mas de reflexões sobre assuntos ligados a música. Na edição número 47, de novembro de 1982, o editor Maurício Kubrusly reagia assim ao fenômeno:

Nesta hora de muito acrílico e brilho oco, “volta” o rock do Brasil, como o *Jornal do Disco* mostrou aqui em setembro. O Blitz entra na vaga das Frenéticas, Rádio Táxi troca de posição com o Tutti Frutti, e tem mais o Lulu Santos, Herva Doce, Robertinho de Recife, Daltro, Barão Vermelho... Da audição de todos, sobra a certeza: no Brasil, rock ainda é uma coisa postiça. O que temos é a batida com pitadas de rock num time feitinho para os programas da tevê atual, ri-go-ro-as-mente inofensivo. O rock, aquele bom, não é tão bobinho e sem garra como isso aí. Esses simpáticos rapazes devem fazer sucesso, com a patota do tudo bem que mostramos aqui, neste mesmo Plenário no mesmo setembro de 82. (KUBRUSLY, 1982, n. 47, p. 98).

²⁹⁴ “Pode-se dividir a fase do sucesso do rock nacional dos anos 80 em duas sub-fases: a primeira, de 1983 a 1985, dominada por grupos cariocas rapidamente adotados por grandes gravadoras, com um rock leve, alegre e vestido com roupas coloridas, conhecido como ‘new wave brasileira’, com vendagens razoáveis e que ajudaram a indústria do disco recuperar-se bem de um período de crise de vendagens; a segunda de 1985, modificando o centro criador do rock nacional mais para o eixo São Paulo-Brasília, revelando ou solidificando os principais nomes do rock nacional da década, e dando luz ao maior sucesso fonográfico da época, o RPM.” (GROPPO, 1996, p. 205).

No trecho transcrito, Kubrusly entende que o *rock* brasileiro daquela época não estava preparado como algo ligado ao comportamento e sim ao mercado. O escritor sustentará esse ponto de vista ao longo dos anos 80, posição que está detalhada no capítulo seguinte.

Apesar disso, houve um crescimento do gênero no Brasil, e os exemplos mais claros foram os festivais que passaram a acontecer com espantoso impacto, dado observado por Antônio Marcus de Souza:

Se em 82, o Festival “O Começo do Fim do Mundo” reunia as hordas *punks*, em 1985 o primeiro “Rock in Rio” mobilizava caravanas de todo o Brasil para um festival de 10 dias que trazia uma programação que pretensamente unia os grupos de jovens: no mesmo dia iriam se apresentar o Metal e a Jovem Guarda – Iron Maiden e Erasmo Carlos. (SOUZA, 1995, p. 18).

Por analisar de forma desconfiada a questão da cultura do *pop rock* brasileiro, Kubrusly recebeu uma forte acusação quando, em junho de 1984, o músico Arnaldo Antunes, integrante do grupo paulista *Titãs* escreveu um acintoso artigo no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, acusando-o e também a José Ramos Tinhorão de serem uma espécie de “repressores do rock nacional”²⁹⁵.

Faça-se a ressalva de que Kubrusly, embora tivesse esta postura claramente contrária ao *rock* brasileiro da época, como editor-chefe ele deu plena liberdade para que os críticos dessa área escrevessem com liberdade, como atesta o depoimento de Rondeau:

“O Maurício abriu um espaço eclético e verdadeiramente democrático onde conviviam música clássica e punk, musica regional e pop, tudo em meio a reportagens altamente técnicas sobre equipamentos de som. Era um barato, porque ele dava absoluta e total liberdade a seus colaboradores”, observa José Emílio. (BRYAN, 2002, p. 51).

Além de Kubrusly, outros autores como José Nêumanne Pinto, Luis Antônio Giron, José Augusto Lemos, Jotabê Medeiros, Jersey Gogel, Antônio Carlos Miguel e Luis Antonio Mello, em fases distintas da revista, abordaram a questão do *pop rock* brasileiro. Em grande parte, agiram de forma contestatória aos grupos e artistas do gênero, vários deles vistos como ruins.

²⁹⁵ O que Arnaldo Antunes escreveu na *Folha de S. Paulo* foi o seguinte: “Há tempos que os srs. J.R. Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma cultura de raízes brasileiras – idéia ridicularizada já há 50 anos por Oswald de Andrade [...]. Agora, os dois brincam com fogo demasiado quente. A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras, mas também acusações graves.” (BRYAN, 2003, p. 225).

Na edição de maio de 1983, Nêumanne Pinto, fez as seguintes observações, usando como mote a novela *Louco Amor*, levada ao ar entre abril e outubro daquele ano:

Neste momento, milhões de brasileiros acompanham pela Rede Globo, a telenovela *Louco Amor* de Gilberto Braga, com enorme interesse, até com paixão. [...] Ninguém precisa ser um gênio da técnica de som para descobrir que a música-tema da série novelesca está muito mal gravada. Também não é necessário passar por qualquer conservatório para descobrir que o conjunto que canta “Nosso Louco Amor” tem um solista vocal inteiramente desafinado. A música, no entanto, como um barco a vela empurrando por ventos artificiais, ganha acesso às paradas de rádio, singra os mares revoltos do sucesso, tira a Gang 90 e as Absurdetes do anonimato. [...] No Brasil, a música cortejada, como se fosse uma espécie de sonho dourado de tantos vaidosos quanto ocupem um lugar perto do sol na Galáxia da Comunicação, seja gutemberguiana, seja eletrônica. [...] A Júlio Barroso não basta ser crítico ou discotecário ou personagem da moda. (PINTO, 1983, n. 53, p. 98).

As referências que Nêumanne Pinto faz dizem respeito ao cantor e compositor do grupo *Gang 90 e as Absurdetes*, Júlio Barroso. Surgida em 1981, no Festival MPB Shell da Rede Globo, “foi a primeira e única contratada do selo *Hot*, que Nelson Motta inventou dentro da WEA” (ALEXANDRE, 2002, p. 78). De um lado, o hit *Perdidos na Selva* e de outro *Lilik Lamê*. A primeira, inclusive, foi um dos maiores sucessos radiofônicos de 1981. Apesar disso, no final daquele ano, o grupo foi dispensado da gravadora. Em 1983, fizeram novo sucesso, com a música-tema de *Louco Amor*. A curiosidade é que Barroso começara sua carreira como jornalista e crítico musical, passando por revistas como *Música do Planeta Terra* (da qual fora um dos fundadores) e colaborador da revista *Pop*.

O jornalista Nêumanne Pinto centra sua crítica sobre a Rede Globo de Comunicação e a massificação de artistas sem qualquer qualidade, que eram promovidos através das novelas e dos programas televisivos²⁹⁶. Porém ele não fica somente concentrado nos artistas da emissora. E no último parágrafo, sentencia:

Se Simone confunde cantar como provocar orgasmos; se Joana, do alto de sua incompetência, já foi até uma *superstar* do disco; se o Grupo Blitz já foi elevado aos píncaros de “grande revolução” da MPB nos anos 80, é porque o amadorismo é a regra. O profissionalismo de gente como Gal Costa, Hermeto Pascoal ou Tom Jobim, só para dar três exemplos, parece ter passado a ser apenas uma honrosa exceção. (PINTO, 1983, n. 53, p. 98).

²⁹⁶ Ele se refere desta forma sobre o cantor Fábio Jr: “[...] nosso Victor Mature televisivo com cara de menino bobo, que foi inventado nos corredores da Globo” (PINTO, 1983, n. 53, p. 98). E também critica a apresentadora Marília Gabriela, que gravara um disco no anterior: “Sua voz quente, mas completamente despetrechada de qualquer virtuosismo técnico será registrada em vinil, cantando como faz na estréia, músicas compostas por monstros sagrados da MPB. [...] nenhum compositor ilustre resiste ao charme de uma competente entrevistadora, se essa competente entrevistadora dispõe de tempo na disputada esfinge eletrônica.” (ibidem, p. 98).

A abordagem do crítico dava contornos mais amplos. Embora não estivesse focada somente em nomes do *rock*, apontava para quesitos que ainda existem, apesar dos mais de 25 anos desde o fim da publicação. Mas em agosto do mesmo ano, o mesmo jornalista voltou a colocar a questão envolvendo o mercado e a música, em um artigo intitulado *Amadorismo não é sarampo*:

Os diretores e produtores das gravadoras já decidiram: este é o verão do rock. [...] Não importa que nossos modernos roqueiros sejam versões amadorísticas dos amadores roqueiros dos anos 50. Não importa também que não haja qualquer atividade nessa nova onda importada, aliás como tudo o mais. O que é importante para as gravadoras é continuarem a exercer a ditadura do gosto sobre o público. Ninguém vai conhecer que tipo de pesquisa foi feito para se chegar a conclusão de que é isso que o jovem quer. Os “jovens” já decidiram por todos eles. [...] Você conhece algum diretor de gravadora? É amigo de algum programador de trilhas sonoras de telenovelas? Priva de alguma intimidade de algum *big boss* de nossa indústria cultural de massa? Então, por favor, guarde seus comentários negativos para a mesa do bar. E prepare-se para fazer o comentário ao som do último êxito do Paralamas do Sucesso. [...] Não adianta chorar, espernear, você não vai desligar mesmo seu receptor de FM. Portanto, é melhor ir logo se acostumando ao rock abolerado de Lulu Santos. Você pode até se recusar a aceitar aqueles conceitos infanto-juvenis que ele emite em entrevistas para a televisão. Mas desculpe-me, prezado leitor e ouvinte, todas as emissoras de FM de seu receptor estarão sintonizadas no novo som do verão. As fotos coloridas dos novos roqueiros estarão em destaque especial nas lojas de discos. E os jornais jorrarão noticiários e comentários favoráveis, ocupando espaço e mais espaço para falar no termo “revolução”. [...] Os jornais todos estão escrevendo, as emissoras todas tocando, a televisão já escolheu os temas de seus personagens favoritos. É impossível fugir. [...] É melhor fingir que você compreendeu a profundidade sociológica da nova “revolução” e curtir “adoidado”. Relaxar e fruir é a ordem, prezado amigo. Os poderes da indústria cultural são grandes demais. [...] Você estava enganado quando ouviu a Gang 90 e As Absurdetes e pensou que aquilo era como sarampo. Dava e passava logo. O amadorismo tem razões que o profissionalismo desconhece. Se você ouvia aquela xaropada toda e não mudou de estação não há porque reclamar agora. (PINTO, 1983, n. 58, p. 106).

A tendência de um *novo rock brasileiro* que aparecia naquele momento não era mais um modismo e sim como um gênero em ascensão. A partir de 1983, a consolidação desse estilo se concretizaria. Na visão de Nêumanne Pinto, foram as gravadoras e também a mídia os principais incentivadores da *cultura rock* no Brasil. E isso teria desembocado no restante da mídia, nas rádios FM, na imprensa e também na televisão.

Uma opinião semelhante é dada por José Augusto Lemos em outubro daquele ano. Em um ensaio de três páginas, ele menciona, além do que escrevera Nêumanne Pinto sobre o verão do *rock*, também sobre o estilo daqueles grupos, que não tinham uma identidade estética definida.

O fato é que, após *n* séculos com a milenar civilização africana quase ameaçada de extinção, os ventos da primavera sussurram nos nossos ouvidos: o Brasil vai ver &

ouvir & viver seu primeiro verão roqueiro. Ninguém é claro consegue ficar mudo e deitado no muro. Enquanto os folcloristas se debatem e esperneiam, os empresários salivam e tentam armar-se de picaretas que consigam domesticar o filão. Produção ou reprodução? Produção, um novo e indomável Parque Industrial/Eletrônico como querem & fazem os independentes ingleses desde 77. [...] Para os ritchie-hit vencedores dos globos dourados, prometemos que deixaremos as batatas. [...] O triste fato é que estão armando até os dentes os peritos escolados na Reprodução. As carótidas do Police já estão superpopuladas: o Herva Doce chegou na frente e deixou um lugarzinho para os Pára-Lamas. Triste sina dos B-52's que deixaram seu teatrinho bip-bip-bop cair nos caninos de Neusinha Brizola. [...] Esqueci do Kid Abelha, sugando o sax do Haricut 100. (LEMOS, 1983, n. 58, p. 88).

Além de fazer a mesma referência Pinto a respeito do *modismo* como a tendência de então sobre o *rock* e *pop* brasileiro, Lemos amplia essa observação. Aos grupos que surgiam naquele momento, alguns com uma razoável qualidade musical, vinham outros que surgiam como meros caça-níqueis ou os de um só sucesso, conhecidos como *one-hit wonders*. Esse fenômeno lembra outro muito semelhante, ocorrido no início da década de 1970, quando uma leva de artistas brasileiros surgiu a partir de 1971, gravando com nomes e letras estrangeiras²⁹⁷.

Contudo, em vez de ficar com o viés aguçado da crítica sobre o fenômeno da emergente cultura do *pop rock* brasileiro, José Augusto Lemos analisa a estética musical de tais grupos e artistas, que era mera cópia do *rock* estrangeiro. A “reprodução” era, para Lemos, o que predominava naquele momento. Um exemplo é a menção ao artista Ritchie, que surgiu em 1983, com a música *Menina Veneno*. Também são mencionados os grupos *Herva Doce*, *Paralamas do Sucesso*, *Kid Abelha* e a cantora Neusinha Brizola, todos acusados de copiar a estética musical de artistas estrangeiros.

Também se percebe a evocação, embora não explícita, ao movimento *punk* inglês, que, entre outras quebras de paradigmas, queria romper com as gravadoras tradicionais e lançarem-se de forma independente no mercado fonográfico.

Destaca-se também a avaliação que Lemos faz dos críticos musicais daquela época, os quais seriam influenciados pela ainda hegemônica Música Popular Brasileira e ignoravam o *pop rock* brasileiro.

Como? O baterista só bate na caixa. Como? O guitarrista só dedilha aquela velha harmonia (é a escala pentatônica, base de todo o rock, até a chegada dos Beatles, dear. N. do R.). Como? A letra rima “urina” com “creolina”... Bom, este foi o tom da recepção ao Magazine dada pelo crítico de um jornal local. Comparava-se a pecável/pecaminosa farra comandada por Kid Vinil com o impecável pop beme-feitinho do veterano Lulu Santos (sucesso merecido, eu também acho). Tudo bem, com os tímpanos enterrados em “suas obras completas de Ivan Lins & Gonzaguinha”, nosso crítico não poderia mesmo não ter visto o cometa que passou

²⁹⁷ Sobre esse quesito, ver mais detalhes no capítulo referente à revista *Rolling Stone*.

levando Malcolm McLaren, Johnny Rotten e Sid Vicious, nem aquele outro com David Bowie e o Roxy Music. (LE MOS, 1983, n. 58, p. 90).

As críticas aos novos grupos sucedem-se. Em janeiro de 1984, Maurício Kubrusly faz uma nova abordagem sobre eles. Agora, a questão principal envolve a padronização musical e a conseqüente pobreza dos arranjos que tais bandas tinham:

Hoje, os filhos da discoteca acham o máximo o padrão de música biônica. Toda aparelhagem milagrosa dos estúdios transforma em “cantor” (não tirem essas aspas daí!) qualquer Ritchie. Ao mesmo tempo o sistema de apresentação nos programas de tevê abre mais espaço para a legião dos incapazes. Afinal, basta levar a fita com o playback embaixo do braço, ensaiar um movimentozinho pra fazer diante das câmaras, e pronto – qualquer troço como Kid Abóbora e as Abelhas Selvagens [sic] vira grupo musical. E as hordas de grupelhos, onde há de tudo, menos profissionais do ramo, vão-se multiplicando – não é a toa que um conjunto como o Brylho se destaca mais do que verdade em pronunciamento de político. [...] Em cada um, a preguiça, a gatunagem, a falta de competência ou algo da mesma família. A conseqüência de tudo isso é o que se ouve: o fim do arranjo. Agora, vivemos o tempo da mixagem padrão, que coloca o tum-tum-tum eletrônico no primeiro plano e iguala todas as canções no mesmo tédio de uma carreira sobre as dormentes de uma estrada de ferro. Quem se cansa e quer fugir dessa música andróide, se espreguiça e copia. (KUBRUSLY, 1984, n. 63, p. 98).

Por outro lado, Kubrusly menciona o grupo *Joelho de Porco* como um não seguidor dessa tendência. A questão é abordada de forma semelhante por Zuza Homem de Mello, por exemplo, neste trecho da crítica ao LP *Saqueando a Cidade* (Chantecler/Continental, 1984), do referido conjunto:

Alô rapaziada dos moribundos conjuntos de rock tupiniquim: recolham seus compactinhos chinfrins botem num saco e joguem tudo ao mar! O quanto antes! Depois juntem um dinheirinho e comprem correndo o álbum duplo do novo Joelho de Porco, *Saqueando a Cidade*, para aprender alguma coisa. Pois já que as tentativas de copiar a matriz não valeram para nada mais que uns segundos de falsa glória, ouçam e engulam a criatividade que vocês não têm! Aprendam como se faz disco! [...] Enquanto que a maioria desses grupos consegue gravar um compacto a duras penas (mais que duas músicas é pedir demais), o Tico Terpins (um dos fundadores do grupo original), o talentosíssimo Zé Rodrix e Próspero Albanese lançam um álbum duplo com 23 faixas, que é música pra dar e vender mesmo. O álbum é um banho de idéias bem realizadas do princípio ao fim, no estúdio do Áudio Patrulha, onde se cria e não se copia. [...] É nisso que eles dão um banho nos moribundos referidos logo no início. (MELLO, 1984, n. 61, p. 94).

Apesar de ser o primeiro LP duplo que um grupo de *rock* brasileiro gravara, as vendagens não foram expressivas. Isso também serviu como indicativo da desconfiança que ainda imperava nas gravadoras. O crítico chama a atenção para o fato de o Joelho de Porco não seguir o chamado senso mercadológico que ditava as normas estéticas daqueles grupos, nitidamente rejeitadas pelo escritor.

Zeca 'n Roll

Com o volume no máximo do escândalo estou ouvindo uma fita transcendental. É coisa doméstica, gravada com um microfone, só, mas que arrojada uma torrente de adrenalina capaz de pulverizar quarteirões. É rock puro, escaçado e demencial, imperfeito e carnívoro, trombetas selvagens anunciando o começo de um novo mundo. E, podem não acreditar, tudo é cantado em português — idioma totalmente, ou quase, avesso ao rock. Pela primeira vez em muitos meses sinto minha alma lavada, volto à adolescência, caio na pândega, o escambau!

Mas vamos com calma... A fita é de um grupo recém-nascido, o *Barão Vermelho*, que caiu na estrada em dezembro do ano passado e desde janeiro vem fazendo apresentações esporádicas em covis da zona sul carioca. Até aí, nada demais. Quantos conjuntos surgem e são abortados em quinze minutos na zona sul? Zilhões, seria a resposta. Mas nesses poucos meses de existência, tenho a certeza de que o *Barão Vermelho* já lançou sementes fulgurantes de esporo, alegria, ritmo e juventude, tão raras nos dias que correm. É fogo ser jovem nessa terra de ninguém e cuas ocas.

Fui ao encaixo dos garotos e não me decepcionei. Depois de meia hora de papo vi que a barra deles é da mais pura verdade. Não pretendem demolir o mundo nem as instituições. Querem apenas tocar rock e seguir em frente. Mas é justamente por quererem apenas isso que transcendem as teorias caducas e instalam sua verdade através de vozes e guitarras incendiárias. São cinco rapazes: Cazuza Araújo (letras e vocais, 24 anos), Roberto Frejat (composição e guitarra, 19 anos), Maurício Barros (teclados, 18 anos), Dé (baixo, 16 anos) e Guto Goffi (bateria, 19 anos). Nem todos eles são da zona sul, mas o som do *Barão Vermelho* corporifica o clima adolescente de Copacabana, Ipanema e Leblon com uma linguagem que sintetiza exemplarmente esse espaço de concreto lambido pelo mar. Corporifica e universaliza — o que é mais importante.

Dentro da minha futilidade, do meu epidérmico desvario pelas coisas que são infinitas enquanto duram, o discurso do *Barão Vermelho* dá aos meus tímpanos o alimento e passaporte para a viagem ao extase. Os garotos são bons demais e representam uma gera-

ção que estava custando (ou não podia) chegar a lugar algum. Finalmente posso respirar: uma nova geração está com tudo para destruir as velhas gerações (da qual faço parte) e, o mais importante, vai nos explicar por que faz isso.

CONTO DE FADAS

"Tudo bem, você se mandou / Não agüentou o peso da barra / Que é escolher viver de verdade / Se cagou, parou na metade / Agora vai, vai correndo pra casa / Papai e mamãe tão na sala / Te esperando, tão jantando / Planejando um futuro normal / Que mal!" Esses são os primeiros versos de "Conto de Fadas" que abre a fita do *Barão Vermelho*. É um rock demolidor costurado por uma guitarra crispante e teclados que não devem nada ao soberbo Nicky Hopkins. E há a voz de Cazuza cuspidando fogo em doses avassaladoras. E o que vem depois é um reggae, "Nós", descaralhante, de ressuscitar Bob Marley e seus sonhos libertários: "Por enquanto cantamos / Somos belos, bêbados cometas / Sempre em bando

de quinze, vinte / Tomamos cerveja e queremos carinho / E sonhamos sozinhos / E olhamos estrelas prevendo o futuro que não chega / (...) Vou te mandar um recado / Baby, um reggae bem gingado / Alucinado de amor / Amassado num guardanapo."

Stones, Hendrix, Rita Lee, Muddy Watters, Janis Joplin, Big Mama Thornton, Leadbelly e Bessie Smith estão num mesmo caldeirão fervente e elétrico que derrama no asfalto da cidade seu recado borbulhante. O rock não tem pátria, ou melhor, sua pátria é o coração de quem sonha e não teme verbalizar sua inocência. Os versos de Cazuza reinventam o português de forma telegráfica, sem literatices, ridícula herança de antepassados que fazem de qualquer canção um cemitério de metáforas e circunlóquios vazios. Seu recado possui a urgência das cusparadas, lâmina afiadíssima retalhando instantes de solidão ou amor total, tudo articulado com a luminosidade dos relâmpagos. Me lembra o poeta Chacal em seus melhores momentos. Cazuza traduz genialmente qualquer estado de

espírito, nos faz lembrar que qualquer segundo pode conter uma overdose de apocalipses. "Se você me encontrar assim / Meio distante / Torcendo cacho / Olhando o chão / É que eu tô pensando / Num lugar melhor / Ou eu tô amando / E isso é bem pior / (...) Se você me encontrar num bar / Desatinado / Falando alto coisas cruéis / É que eu tô querendo / Um cantinho ali / Ou então descolando alguém pra ir dormir."

O *Barão Vermelho* me reconcilia com a vida. Seu rock é puro, sem frescuras e munhugas. Uma torrente de juventude caleidoscópica em meio à caduca padronização de nossa música popular. A garotada anglo-americana fez do idioma de Shakespeare um estandarte telegráfico de seus ideais libertários através da explosão mais simples e urgente. O *Barão Vermelho* maneja o português com idêntica estratégia. O que eles cantam é furiosamente direto e achapante; sua comunicabilidade é instantânea e cristalina. A retórica é inimiga da inocência. Desses mal o *Barão Vermelho* não morre.

ROCK'N GERAL

O grupo, além das seis composições contidas nessa primeira fita que gravou, possui mais dez tinindo e trincando. Tudo fantástico e rigorosamente estruchante. Minha vontade era pegar essa fita e tirar milhões de cópias. Pra mim ela está prontinha, tal e qual todos os discos que os Rolling Stones gravaram. Vida mais pulsativa impossível. E isso nesse mundo de acrílico é a própria receita da salvação. Não me agüento de tanta vontade de ver o *Barão Vermelho* ao vivo. Não tenho, nem nunca tive, certeza de nada. Mas aposto neles de coração aberto. Vou fundo, como, por exemplo, eles vão nessa obra-prima chamada "Rock'n Geral": "Rock'n geral é até mais tarde / Sem hora marcada / Fazendo assim um carnaval / Full time / Rock'n geral é bem alto / Pra se ouvir de qualquer nave / Ou de um coração meio surdo / Que não sabe amar / Rock'n geral é apaixonado / Nenem sem pecado / Querendo mamar / Hey mamma can't you hear me cry?"

Ezequiel Neves



O Barão Vermelho, o do rock carnívoro.

6.3.1 Mistura de papéis

No contexto da crítica musical, ocorreu um fenômeno importante quando houve a mescla de funções entre a atuação de crítico e a do músico ou produtor musical. Essa fronteira foi rompida a partir da década de 1970 com os jornalistas Ezequiel Neves e Nelson Motta, que transpunham o outro lado do mundo artístico, atuando como produtores musicais, divulgadores de gravadora ou letristas.

Do outro lado, compositores e músicos que se consagrariam como roqueiros, faziam, naquele momento, reportagens e críticas musicais, por exemplo, Lulu Santos e Paulo Ricardo Medeiros. O primeiro vinha de uma longa permanência no grupo *Vimana*, conceituado representante do *rock progressivo* carioca. Depois que saiu do grupo, trabalhou na gravadora *Som Livre*, fazendo seleção de repertório para as trilhas sonoras das novelas da Rede Globo de Televisão. Em 1980, colaborava para a *Somtrês* com reportagens, entrevistas e críticas musicais. Já Paulo Ricardo Medeiros, que logo em seguida se consagraria como líder do grupo RPM, era mais atuante como jornalista:

[...] escrevia sobre música nos jornais *Canja* e *Phonograma* – da associação dos produtores de discos – e era colaborador da *Som Três* [sic], escrevendo bioposters como os das bandas Kiss, Queen, Led Zeppelin e Black Sabbath, além de resenhas musicais. [...] Na mesma linha editorial, chegou a escrever como freelancer para outras publicações como o *Jornal da Música* e a revista *Pipoca Moderna*. (MORAES, 2007, p. 72).

Especificamente, além das críticas a discos de artistas estrangeiros e dos pôsteres que traziam a história de grupos consagrados do *rock*, assinava a coluna *Via Aérea* sobre notícias e amenidades a respeito do mundo roqueiro, enfocando no exterior²⁹⁸.

Situação semelhante aos hoje músicos reconhecidos pela cultura do *rock* brasileiro, Ezequiel Neves trilhou caminho inverso: além do jornalismo musical, ele passou a exercer atividades de produtor musical e posteriormente de divulgador, trabalhando para gravadoras:

No início dos anos 80, Ezequiel Neves tinha sala com nome na porta do departamento artístico da *Som Livre*, dirigido por Guto Graça Mello. Dividia funções e idéias com o colega Luis Maurício, o Lulu Santos, participando da produção dos discos de todos os artistas que interessavam à gravadora da Globo: Elizeth Cardoso, Cauby Peixoto, Rita Lee, Fábio Jr. e Ronnie Von são alguns dessa lista. (NEVES; GOFFI; PINTO, 2007, p. 39-40).

²⁹⁸ A partir da edição n. 52, de março de 1983, ele passou a assinar a coluna de Londres, onde ficou até julho do mesmo ano, quando retornou ao Brasil. A referida coluna deixou de ser editada em março de 1984, quando Medeiros deixou a atividade de crítico musical e resolveu assumir a carreira de músico e compositor, atividade que exercia de forma paralela.

Conservando sua característica principal de ser um “um crítico apaixonado” e exagerando nas suas opiniões, da época que escrevia na *Rolling Stone*, ele atuou de maneira semelhante em *Somtrês*. Nesta, sua colaboração vem deste o primeiro número – de janeiro de 1979 – e durou até a edição 48 (outubro de 1982). Além das críticas de LPs que eram publicadas na seção correspondente, Ezequiel Neves assinou uma coluna intitulada *Zeca’n’Roll*, usada para fazer críticas e comentar notícias sobre artistas e grupos do *rock* estrangeiro e também brasileiro. Trata-se do mesmo expediente que ele usou nas publicações que avaliamos anteriormente, como *Rolling Stone* e *Pop*.

Com liberdade para usar palavrões [...], Zeca contou novas histórias de Ângela Dust (brincadeira com droga mortal americana) e Lonita Renaux (inspiração para nome artístico da irmã de Júlio, Denise), e criou a banda fictícia de “som trincante” DNM (Devastation of the Nasal Membrain). (BRYAN, 2003, p. 51).

Zeca’n’Roll repetia o mesmo que ele fizera em *Pop*, assinando colunas com o nomes de *Zeca Jagger* e *Zeca Rotten*²⁹⁹. É de se destacar a forma sincera de como ele fazia a análise crítica de um disco ou até mesmo de um festival do qual não tivesse a mínima empatia. Como exemplo, este trecho de uma crítica escrita em 1981, sobre o terceiro LP do grupo vocal Boca Livre (Polygram, 1981):

Pelo menos no panorama da música popular tupiniquim, a fórmula não varia há séculos: junte três ou quatro cantores sem a mínima personalidade, escolha um repertório pseudamente engajado ou pontilhado de nomes famosos, e está pronto um conjunto vocal. Nesses tempos de abertura, porém, quando não há mais nada a reclamar, o surgimento de novos (?) grupos vocais beira a mais das insurpotáveis epidemias. Por outro lado, as trilhas das novelas e as rádios FMs fazem questão de encher seus discos e sua programação com as vozes em falsete, emasculadas que entoam baladinhas medíocres e anestésicas. [...]. Canonizado pela crítica apressada o quarteto Boca Livre teve a seu favor o fato de ser o pioneiro em gravações independentes de sucesso. Essa a sua principal virtude, porque seu primeiro LP, *Boca Livre* (1979) foi incapaz de seduzir os executivos das gravadoras oficiais que, estranhamente, ficaram surdos aos apelos escandalosamente comerciais (no sentido pejorativo) de suas muitas faixas. É preciso reconhecer que Maurício, David, Zé Renato e um outro, que já caiu fora, foram espertos o bastante para escamotear alguns clichês do pavoroso e secular MPB-4, reciclando-os com uma fórmula – um prato cheio para a maioria silenciosa. (NEVES, 1981, n. 36, p. 55-56).

Neves, em suas considerações a respeito da qualidade do repertório e do estilo musical, destoa da crítica, que elogiou o grupo a partir do seu primeiro LP, gravado em 1979 de forma independente.

²⁹⁹ Os sobrenomes evocam estraladas do rock, como Mick Jagger (dos Rolling Stones) e Johnny Rotten (do Sex Pistols).

Outra crítica referente ao LP *Roberto Carlos* (CBS/Columbia, 1981) estabelece parâmetros semelhantes ao que ele menciona sobre o grupo Boca Livre. Aqui, ele escreve:

A primeira decepcionante surpresa: Roberto não se sente a vontade nas cinco versões que interpreta de suas próprias músicas. Elas são no mínimo escolares, bisonhas, ridículas. Não se pode gemer em inglês, e um dos trunfos de Roberto são aquelas lendárias gemidinhas em português. Em inglês [...], fica fanhoso, e só reconhecemos sua voz quando acionamos o *pitch control* do toca-discos para fazer girar seu LP mais lento. [...] E que arranjos são esses que só pasteurizam mais o que nasceu pasteurizado? A primeira gratificante surpresa: Roberto está cantando muito bem as composições de autores norte-americanos. Mas isso não basta para salvar o seu chatíssimo LP, pois duas delas [...] são, rigorosamente, pavorosas. [...] O que chateia numa jogada dessas é a tremenda e avassaladora entrega às pífiás concessões comerciais. Roberto Carlos não precisa mais disso. Basta lembrar que ele tem apenas 41 anos, e Sinatra, Johnny Mattis, Perry Como, etc... já ultrapassaram meio século. (NEVES, 1981, n. 33, p. 81).

É curioso vermos uma crítica como essa, ainda mais sobre um cantor que atualmente virou uma personalidade praticamente inatacável por parte da crítica, apesar de que aquilo que Neves menciona como defeito permaneça nos dias atuais³⁰⁰.

Chama a atenção também a justificativa do crítico referente à sua recusa a ir ao *Festival de Jazz de Montreaux*³⁰¹, como neste trecho da crítica referente ao LP *Brazil Night Montreaux* (Ariola, 1981):

Montreaux fica a uns quarenta minutos de Genebra e é uma das cidadezinhas mais chatas da chatíssima Suíça. Uma mini Juiz de Fora com castelos nas montanhas e um lago na frente. A civilizada monotonia só é quebrada pelos Rolls Royce e Mercedes que trafegam em sua avenida cortada por ruelas de todos os lados. Seus habitantes parecem robôs e fica difícil saber se há realmente sangue em suas caras marmóreas. Não dever haver, pois a idade média dos transeuntes oscila entre quatrocentos ou mil anos. Tudo é pseudamente organizado e caríssimo. (NEVES, 1981, n. 33, p. 58).

Um ano depois, ele escreveu sobre o mesmo assunto em sua coluna *Zeca'n'Roll*:

Nem pisquei duas vezes. Quando me convidaram pra ver/ouvir o Festival de Montreux [sic] não quis ir de jeito nenhum. Bastou aceitar esse Presente de Grego uma vez, nos idos de 1980. Além de você ficar totalmente ensandecido, vítima do fuso horário, aquela cidadezinha mixuruca da Suíça não tá com nada, tá sabendo? E quando falam em Festival, você pensa imediatamente numa coisa imensa, “sem caretas e à luz do sol”. Ledo engano. No auditório do Cassino (única coisa boa naquela Juiz de Fora européia) só cabem duas mil pessoas e olhe lá! E imagine eu perder meu tempo tendo de assistir a uma Brazilian Night com os nausebundos Milton Nascimento e Wagner Tiso cagando suas regrinhas musicais! Nem pensar!!! Os quatro dias que iria perder indo a Montreux, resolvi ganhá-los em Nova Iorque. E

³⁰⁰ Sobre este perfil do crítico, ver a Introdução e também o capítulo referente à revista *Rolling Stone*.

³⁰¹ Esse festival foi idealizado pelo suíço Claude Nobs em 1966, na cidade suíça de Montreaux. A partir de 1978, os artistas brasileiros passaram a ter um dia exclusivo só para se apresentarem, o que ficou conhecido como *A noite brasileira em Montreaux*.

além do mais, ia poder topar com o guitarrista Roberto Frejat e o baterista Guto Goffi, ambos do incendiário Barão Vermelho, que já estavam na Big Apple comprando aparelhagem para o grupo estrear em São Paulo. (NEVES, 1982, n. 45, p. 100).

Em ambos os casos, é notória a rejeição ao estilo e também aos músicos Milton Nascimento e Wagner Tiso, representantes da bem-sucedida Música Popular Brasileira. Nessa coluna, Neves não faz a mínima questão de esconder sua intimidade com dois dos cinco componentes do grupo *Barão Vermelho*, relatando seu encontro em Nova Iorque³⁰². Foi justamente com esse grupo que viria a ser produtor do primeiro disco, sobre o qual escreveu novamente em sua coluna *Zeca'n Roll*:

Com o volume no máximo do escândalo estou ouvindo uma fita transcendental. É coisa doméstica, gravada com um microfone, só, mas que arroja uma torrente de adrenalina capaz de pulverizar quarteirões. É rock puro, escrachado e demencial, imperfeito e carnívoro, trombetas selvagens anunciando o começo de um novo mundo. E, podem não acreditar, tudo é cantado em português – idioma totalmente, ou quase, avesso ao rock. Pela primeira vez sinto minha alma lavada, volto a adolescência, caio na pândega, o escambau! Mas vamos com calma... A fita é de um grupo recém-nascido, o Barão Vermelho, que caiu na estrada em dezembro do ano passado e desde janeiro vem fazendo apresentações esporádicas em covis da zona sul carioca. Até aí, nada demais. Quantos conjuntos surgem e são abortados em quinze minutos na zona sul? Zilhões, seria a resposta. Mas nesses poucos meses de existência, tenho a certeza de que o *Barão Vermelho* já lançou sementes fulgurantes de esporro, alegria e juventude, tão raras nos dias que correm. É fogo ser jovem nesta terra de ninguém e cucas ocas. Fui ao enalço dos garotos e não me decepcionei. Depois de meia hora de papo vi que a barra deles é da mais pura verdade. Não pretendem demolir o mundo nem as instituições. Querem apenas tocar rock e seguir em frente. [...] Dentro da minha futilidade, do meu epidérmico desvario pelas coisas que são infinitas enquanto duram, o discurso do *Barão Vermelho* dá aos meus tímpanos o alimento e passaporte para viagem ao êxtase. Os garotos são bons demais e representam uma geração que estava custando (ou não podia) chegar a lugar algum. Finalmente posso respirar: uma nova geração está com tudo para destruir as velhas gerações (da qual faço parte) e, o mais importante, vai nos explicar porque faz isso. [...] O *Barão Vermelho* me reconcilia com a vida. Seu rock é puro, sem frescuras, e mumunhas. Uma torrente de juventude caleidoscópica em meio a caduca padronização da nossa música popular. A garotada anglo-americana fez do idioma de Shakespeare um estandarte telegráfico de seus ideais libertários através da explosão mais simples e urgente. [...] O que eles cantam é furiosamente direto e acachapante; sua comunicabilidade é instantânea e cristaliana. A retórica é inimiga da inocência. Desse mal, o *Barão Vermelho* não morre. [...]. (NEVES, 1982, n. 42, p. 92).

Pelo tom do texto, fica claro que não se tem uma simples crítica, mas quase um release de apresentação de um grupo estreante. É muito importante ressaltarmos que Ezequiel Neves, na época, trabalhava na mesma gravadora que lançou o primeiro LP do grupos citado. Além

³⁰² Ele menciona o fato de os dois componentes terem ido comprar equipamentos musicais para o grupo. Neves transparece sua intimidade com estes componentes, narrando as idas em lojas de equipamentos musicais.

disso, João Araújo, pai do principal componente do grupo, era o presidente da gravadora *Som Livre*, a mesma que lançou o LP de estreia, *Barão Vermelho* (Columbia/Opus, 1982)³⁰³.

6.3.2 A linhagem pop rock

A partir de 1982, com o advento do BRock e o surgimento de novos grupos, também novos críticos foram agregados ao elenco da publicação. Pepe Escobar foi um deles. Trata-se de um dos principais nomes do jornalismo musical daquela época, que seria alvo de uma polêmica que minou sua credibilidade como crítico e posteriormente como jornalista musical³⁰⁴. Na revista *Somtrês*, a sua participação foi discreta. Uma das poucas críticas suas sobre o *rock* brasileiro foi publicada em novembro de 1982, sobre o LP do grupo *Rádio Táxi* (CBS, 1980):

Qual a imagem deste Rádio Taxi? No máximo quatro decrépitos remanescentes dos sonhos dos anos 60 que tomaram um banho de loja e travaram oblíquo conhecimento com as possibilidades eletrônicas dos últimos anos pós-utópicos. Mas tecnoflash e estética da revista masculina não asseguram um rock competente. Rádio Taxi no toca-discos equivale à picada de mosca tsé-tsé: acordamos sonhando em ouvir um funk, um pop-song dos anos 50, uma loucura do Stockhausen ou até mesmo um disco megarobótico menos este muzak monótono e superproduzido. (ESCOBAR, 1982, n. 47, p. 70).

³⁰³ A respeito dessa relação familiar na gravadora, há um episódio ilustrativo: “Certo dia, Zeca foi apresentado pelo presidente da companhia, o emblemático João Araújo, a um jovem sedutor: - Zeca, esse é meu filho, Cazuzo. Vai trabalhar aqui na produção. Não dá moleza a ele.” (NEVES; GOFFI; PINTO, 2007, p. 40).

³⁰⁴ “Era na Folha que se construiu uma nova linguagem jornalística para tratar cultura pop. Repórter do caderno ‘Ilustrada’, Pepe Escobar fugia do clichê do crítico apaixonado (criado por Ezequiel Neves) ou do fã-bancando-o-repórter (em voga até hoje). Capaz de dissecar o punk da periferia de São Paulo com parábolas retiradas da mitologia grega, Pepe, no entanto, acabou criando um outro clichê: o do crítico que ridicularizava o gosto popular enquanto incensa as novidades independentes da Europa e nutre sua fama em cima de polêmica. Uma fama que, no caso, dele nem se justificava. De qualquer forma, foi na ‘Ilustrada’ dessa época que se descobriu a fórmula mais duradoura de fazer jornalismo pop – não necessariamente, a mais equilibrada. [...]” (ALEXANDRE, 2002, p. 171). Após se envolver em uma polêmica com o vocalista Nazi, então no grupo Voluntários da Pátria, em um debate ocorrido no auditório da Folha de São Paulo, o crítico foi sendo desmascarado por seus pares: “Diante do tumulto, a Folha marcou um ‘debate’ para o daí seguinte, em seu auditório. Pepe chamou Nazi de ‘terrorista’. O vocalista partiu para cima. [...] Durante o debate, Miguel Barella pediu a palavra e contou, na frente de todos: ‘Eu assinava a *Musician* e emprestava para ele [Pepe]. E ele: ‘Pô, vou copiar a matéria tal.’ A verdade era que a credibilidade de Pepe Escobar já andava claudicante desde abril de 1983, quando o jornalista André Singer escreveu um enorme artigo na ‘Ilustrada’ denunciando sua crítica ao disco *Let’s dance*, impressionantemente copiada do livro *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Pepe se defendeu nas páginas do próprio jornal, dizendo que o seu texto era uma referência à *História universal da infâmia*, de Jorge Luís Borges, e que a ideia era, conceitualmente, ‘prestar uma homenagem ao camaleonismo’, de Bowie. Outras estrelas da Folha, como Boris Casoy ou Matinas Suzuki (que chamava o crítico de ‘juvenilista’, uma mistura de ‘juvenil’ com ‘nilista’), foram cerceando o espaço de Pepe para polêmicas até que ele acabou sendo demitido, em 1987. Trabalhou no Estadão até a década de 90, quando forjou uma entrevista com Roman Polanski e também perdeu o emprego.” (ALEXANDRE, 2002, p. 173-174). Pepe Escobar ressurgiu no jornalismo brasileiro em 2001, quando, contratado pela emissora de jornalismo, Globo News, apareceu como correspondente na invasão do Afeganistão, pelos Estados Unidos. Atualmente, trabalha no jornal *Asia Times* e já escreveu três livros sobre política internacional. Aqui no Brasil, lançou *Speedball* (LP&M, 1987). Disponível em: <<http://www.atimes.com/atimes/others/Escobar.html>>. Acesso em: 29 set. 2010.

No mês seguinte, outro grupo que aparecia na cena da *cultura rock* como um verdadeiro fenômeno, através do hit *Você não soube me amar*, foi o *Blitz*. A expectativa criada em torno do grupo fez com que o crítico Tárík de Souza escrevesse sobre o LP de estreia, *As Aventuras da Blitz* (Emi-Odeon, 1982):

Tá tudo muito bem e bom, mas eu preferia que o Blitz estivesse nu. Sem a sobrecasaca dos que o anunciam como uma Nova Semana de Arte Moderna (Istoé, 27/10/82). Chega deste simplismo maniqueísta que substitui a crítica por meros PFB e PCB; partidos dos fãs e contrários aos The Blitz. (Nenhum anagrama com The Beatles, ó abomináveis culturalistas!). O fenômeno tem explicações mais simples. Assim como antes o punk e depois o new wave [sic] queimaram a gordura do balofo rock 70, o new ye-ye-ye-ve caboclo comeu pelas beiradas esse mingau ecológico complacente estabelecido pela geração Guilherme Arantes/Dalto/Boca Livre/Cor do Som (2^{as} fases)/14 Bis (noves fora o LP solo de Flávio Venturini). Para fazer justiça telegráfica ao jogo-rápido poético do Blitz, eu diria que ele simplesmente armou a tenda da nova Jovem Guarda, pós Circo Voador e Nuvem Cigana. [...] Nem seriedade, nem serialismo, o Blitz não arranha muito além da superfície, com sacadas como “minha alma geme por você”, “era boa em línguas/mas não sabia beijar”; “você está meio confusa/mas fica mais bonita assim, sem blusa”. (SOUZA, 1982, n. 48, p. 67).

Blitz era visto como uma novidade, algo que destoava do que era comumente se dizia a respeito da chamada música para jovens. Os artistas e os grupos citados neste trecho eram vistos como autores de música *deja vu*, em que o termo *mingau ecológico* é uma forma um tanto pejorativa ao que predominava na época³⁰⁵. Tárík de Souza ainda destaca a superficialidade das letras.

Em março de 1983, José Augusto Lemos fez a crítica de três LPs em um único texto³⁰⁶. Eram os trabalhos fonográficos de estreia do cantor Lobão – *Cena de Cinema* (RCA, 1982), do grupo *Herva Doce* (Emi-Odeon, 1982) e da coletânea³⁰⁷ *Rock Voador* (WEA, 1982):

Lobão e o Herva Doce são novas faces da trajetória que fizeram o núcleo do rock carioca da década passada, Vímana e Bolha [...]. Calcadíssimos (vício) no Police (virtude), o Herva Doce esmerilha sua energia com cuidados malvistas na terra do feito nas coxas, e conta com um grande trunfo, o guitarrista/baixista Marcelo Sussekind, que além do inconfundível sangue roqueiro, conhece a fundo a arte de embalagem, seja nos arranjos, seja nos botõezinhos de estúdio (Marcelo também aparece com destaque no disco do Lobão). Os garotos escorregam mesmo nas

³⁰⁵ Artistas como Renato Terra e a dupla Luiz Guedes e Thomas Roth, além de grupos como *A Cor do Som*, que passam a evocar a natureza e a alegria nas suas canções.

³⁰⁶ Esse expediente foi utilizado várias vezes pela revista, não somente nas críticas voltadas para o rock, mas para outros gêneros musicais.

³⁰⁷ A WEA foi pioneira neste tipo de LP. Consistia em agrupar bandas de várias tendências musicais em um só disco. A partir daí, os discos eram repassados às rádios para divulgação. Aquela canção que se destacasse mais era destinada à gravação de um LP inteiramente do respectivo artista ou grupo musical.

composições e letras, tanto que a melhor faixa disparado é antiga versão para a jóia “Poison Ivy”, “Erva Venenosa”. Com *Cena de Cinema* acontece o oposto: as letras telegráficas-claustrofóbicas criam clima e chegam como em “Sem Chance” (a faixa de força), a casar com o som. Faltam, porém, algumas vinhetinhas imaginativas, uma certa tensão; enfim, a elegância instrumental do Herva para diferenciar um LP meio uniforme e nivelado demais: faltam acidentes geográficos. (LEMOS, 1983, n. 51, p. 72).

O LP *Rock Voador* foi assim avaliado por Lemos:

Já o pessoal principiante aglomerado sob o signo do Rock Voador assusta pelo amor ao óbvio e à década atrasada: a maioria soa igualzinho ao Made In Brasil em pleno 83! Sem contar que o reggae que abre a coletânea vem (des) temperado por um solinho blues! (aliás, blues, todos padronizadíssimos é o que não falta aqui.) Um único que foge a regra, Kid Abelha e os Abobaras Selvagens que faz o gênero baixoteores mas com cinismo travestido de infantilidade. (LEMOS, 1983, n. 51, p. 72).

Ainda sobre *Herva Doce* (Emi-Odeon, 1984), o tom da crítica se sustentaria no ano seguinte, quando foi lançado o segundo LP do grupo. O instrumental é elogiado, enquanto as letras são apontadas como medíocres:

No segundo disco, eles fizeram um passeio do techonopop ao pesado, com algumas baladas para suavizar a pauleira de Marcelo Sussekind, um de nossos top musicians. [...] O problema do Herva continua a ser das letras. A poética deles é pesada, empobrecida, com coisas chatas, como “você faz de mim gato e sapato”, “não me torture assim, vivemos como gato e rato” (“Parei Geral”); em “Mulheres da minha vida” usa fórmula cansada de ir recitando amores de chacetes a travestis, arrematadas com um “só desta maneira meu amigo, eu me sinto feliz”. As imagens têm muito pouco apelo para o público jovem a quem se dirige: falar que amor não tem carteira assinada, nem fundo de garantia, “que grande roubada, a gata era gelada”, os lamentos de um computador desprezado por uma computadoradora [sic] que está apaixonada por um videocassete, “mas larga o cassete que está ligado numa televisão”. As letras desequilibram a qualidade musical do trabalho do Herva Doce, item facilmente reparável como recurso a letristas melhores, que poderão dar uma linguagem mais fina ao grupo que melhorou bastante nesse ano intenso de trabalho, que serviu para artesanarem [sic] um show forte, colorido e vigoroso. (FRANÇA, 1984, n. 61, p. 96).

Em termos editoriais, percebe-se que o fenômeno da inserção de uma *cultura rock*, por ser muito incipiente, não permitia que a revista diferenciasse grupos e artistas ditos *undergrounds* dos consagrados. A questão é que a política das gravadoras era de apostar nesses grupos, inicialmente lançando-os através de compactos. Dependendo do sucesso, era gravado um LP e sua posterior divulgação nas rádios, principalmente nas FM.

Na abertura da crítica do primeiro LP do grupo *Paralamas do Sucesso*, a declarada influência de grupos estrangeiros³⁰⁸ como o *The Police* foi mencionada desta forma, por Jamari França:

Os Paralamas do Sucesso arrancaram a toda nas rádios com a história de “Vital e Sua Moto”, impulsionados pela receptividade do mercado ao rock pátrio. Conseguiram gravadora, lançaram outro compacto com “Cinema Mudo/Shopstake” e chegam agora ao primeiro LP, como representantes das correntes mais atuais da new wave ou a any wave. Nas 10 faixas do LP produzido pela herva doce Marcelo Sussekind, uma das feras do rock nacional e grande incentivador dos novos, os Paralamas soltam um rock bem claro e alegre, guitarras agudas na combinação básica favorita do guitarrista Herbert Viana: Fender Stratocaster com *chorus* e *compressor* mais a bateria vibrante de João Barone e o baixo seguro de Bi Ribeiro. O hit “Vital e Sua Moto” abre o disco com o sincopado de reggae, ritmo jamaicano que a new wave apropriou e transformou em hit mundial, através de bandas como Police, a favorita dos Paralamas. (FRANÇA, 1983, n. 60, p. 86-88).

Além da linguagem técnica, “*Fender Stratocaster com chorus e compressor*”³⁰⁹, o crítico aponta para a influência do grupo inglês The Police, a qual inicialmente não condenou, mas que, no desfecho do texto, fez a seguinte ressalva:

Ainda é cedo para saber se os Paralamas têm fôlego para ir adiante, mas é inegável que arrancam com talento e criatividade, *hay* que desenvolver um estilo, limar influências policeanas e achar um veio próprio. Mas disso o tempo se encarrega. (ibidem, p. 88).

Nos LPs seguintes, o estilo da banda, se por um lado ficou livre da influência do grupo inglês, por outro, agregou outros elementos, como o reggae jamaicano. Mas o dado importante a respeito dessa influência é o ensaio crítico escrito por José Augusto Lemos, em outubro do mesmo ano, o qual será referido neste capítulo.

³⁰⁸“A banda de Herbert [Vianna] era um trio new-wavíssimo, inspirado nos grupos da 2 Tone (a gravadora inglesa que injetou o ska no punk inglês) e no Police e chamado Os Paralamas do Sucesso.” (ALEXANDRE, 2002, p. 110).

³⁰⁹ Fender Statocaster = modelo de guitarra elétrica celebrizado por Jimi Hendrix; chorus e compressor = pedais de efeitos sonoros ligados a um instrumento elétrico, geralmente uma guitarra, contrabaixo ou teclado. O vocabulário técnico não era muito utilizado nos textos referente às críticas.

M P B

brada pelas metralhadoras verbais dos guias-mirins de Olinda, aqueles meninos que atropelam os turistas da cidade, parecendo ter engolido compêndios de história e geografia. A cirandeira Lia de Itamaracá (quem não conhece? "Esta ciranda / quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá") surge numa vinheta cantando a "Minha Ciranda" de Capiba. Desaparece, e volta para encerrar o disco. O próprio Capiba com sua fala defeituosa, comendo parte das palavras, vem ao piano (elétrico!) para dedilhar a "Valsa Verde", de 31, dedicada aos então "doutorandos do Derby", com seus anéis de esmeralda. Quem a interpreta, em seguida, é um lançamento do LP: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, uma seqüência do trabalho Armorial idealizado por Ariano Suassuna e montado pelo maestro Cussy de Almeida, que também está à frente deste grupo.

Formado por violas (3), bandolins (3), cavaquinho, baixo acústico e percussão, a Dedilhadas é uma síntese de timbres adequada a compreender a variedade da obra de Capiba. Do frevo ("Eu Quero é Ver") ao "Cem Anos de Choro". Dos maracatús ("É de Tororó", "Nação Nagô", "Eh! Luanda") ao baião ("Sem Lei Nem Rei"). A preocupação do disco é a mesma: abrir ao máximo o leque deste autor que faz frevos para os carnavais pernambucanos desde os anos 30. Mas que abalou também o País com o dolorido samba-canção "Maria Bethânia", gravado por Nelson Gonçalves em 43, e razão do nome da cantora, cujos pais adoravam a música. Ou ainda, conseguiu sincopar no embalo da bossa nova "A Mesma Rosa Amarela" no fatídico 64. Comprovações de um talento multifforme e tão raro em sua potência fora do eixo (Rio/São Paulo) quanto o do solitário Lupicínio Rodrigues, em Porto Alegre.

Tàrik de Souza

O melhor rock 'n' roll made in Brasil

Mesmo com a alta vendagem do seu disco de estréia, Ritchie teve de, este ano, batalhar junto à sua gravadora, para que seu novo disco — ... *E a*



Parte do segundo disco de Ritchie foi gravado no estúdio mantido por Gilberto Gil e pelo produtor Liminha.



... *E a Vida Continua* — Segundo LP do cantor e compositor Ritchie, que divide a produção com Liminha. Gravado e mixado nos estúdios Transamérica (SP) e Home Made Studio (Rio). Ritchie é autor de todas as faixas, ao lado de Bernardo Vilhena, Liminha, Lobão, Steve Hackett e Chris Moore. Além do próprio, participaram da gravação Liminha, Nico Resende, Eilliam Forghieri, Lobão e Paulinho Solade (estes, também os arranjadores), mais Torquato, Zé Luis, Téo Lima, Gerson, Chacal, Jorjão e Fernando Moraes. Lançamento da CBS.

Vida Continua — saísse ainda em 84, na mesma época em que as grandes estrelas estão mostrando seus novos produtos. A relação, portanto, é de conquista. Ritchie está abrindo seu caminho e parece ser quem melhor consegue, dentro da gravadora CBS, manter um trabalho com independência — relativa, é claro, mas o certo é que seus dois discos têm a sua cara. Empenhado em mesclar o que considera extrema musicalidade e inventividade dos instrumentos e engenheiros brasileiros, com a sua vivência no rock'n' roll original, Ritchie, por enquanto, recusa os estúdios estrangeiros, certo de conseguir por aqui um resultado final de grande qualidade. Está certo. ... *E a Vida Continua* é a prova de que está certo. Conhecendo bem os músicos, consegue deles a cumplicidade necessária para o seu projeto musical.

Mais dançável, com mais guitarras, este disco traz algumas experiências que já havia levado para o palco do Palace em São Paulo (canções como a que dá nome ao disco, "Bad Boy", "Gisella"), composições com seu estilo, mas passando ao largo de um modelito de sucesso — ele diz que se houvesse uma fórmula, todo roqueiro seria milionário. Pode não haver, mas o bom é saber que ele não procura. Ritchie e Bernardo Vilhena continuam cantando suas mulheres etéreas, misteriosas, juntando à urbanidade delas, o outro lado da vida na cidade — "Trabalhar é de Lei", "...E a Vida Continua", "O Homem e a Nuvem" — esta, uma canção nascida das idas e vindas ao estúdio Transamérica em São Paulo, dos "encontros" com o solitário cowboy do comercial do Marlboro.

Uma parte do disco foi feita no estúdio que Gilberto Gil tem em sociedade com o produtor Liminha. O resultado é tão bom quanto qualquer um dos produzidos fora daqui, tecnicamente falando, mais trabalho com certeza, mas quantíssimo. São canções, rocks, baladas e até uma salsa (com o sax bárbaro de Zé Luis), com todos os ingredientes para pegar quem gosta do melhor rock'n'roll made in Brasil. Se há tempos esta afirmação soava absurda, aos poucos ela foi-se transformando em viável, verdadeira, por gente que trabalha com paixão e competência como Lobão, o Barão Vermelho ou Gilberto Gil que, não por acaso, dedica seu novo disco ao ótimo Ritchie.

Maria Amélia Rocha Lopes

6.4 Convergências e heterodoxias

Nas edições entre 1982 e 1983, das críticas analisadas, poucas incorporavam unanimidades, fossem pró ou contra. Destacamos duas críticas que, pela sua essência, colocam-se a favor de um grupo ou de um artista. Por exemplo, a avaliação de *Vôo do Coração* (CBS, 1983), o primeiro LP do cantor Ritchie³¹⁰, escrita por Ana Maria Bahiana e a sua análise a respeito da canção que puxou as vendas do referido LP, *Menina Veneno*:

Ritchie pagou, com “Menina Veneno”, o preço da superexposição que é a estratégia de marketing de sua gravadora, a CBS. Se seu hit não tivesse nos enchido tanto o saco, ele provavelmente soaria melhor a nossos ouvidos, e desarmaria nossos espíritos para a serena fruição de seu primeiro LP. [...] É um disco despretenso, e essa é parte de suas qualidades. Sem pretender nada além de ser ouvido com prazer, ele deixa espaços para uma contínua surpresa. Ritchie é um bom fazedor de melodias – há um gancho em cada canção, e deixo a vocês o gostinho de se deixar pegar por elas. Há também uma superbanda tocando, e nunca demais será louvar a extrema competência de Lulu-Lobão-Liminha-Lauro Salazar, e a calma & classe com que a produção pinçou oportunamente cada um de seus melhores momentos para movimentar *Vôo do coração* (que aliás, tem um belíssimo solo-convidado de Steve Hackett na faixa-título, uma balada-lição para todas as baladetas que nos assolam.). (BAHIANA, 1983, n. 57, p. 88).

Tido como um artista que surgiu para uma parcela do público jovem de classe média dos centros urbanos, o sucesso estrondoso acabou levando-o para outras audiências. A explicação para a essência da crítica reside neste contexto:

Ritchie era um sucesso monstruoso, seu LP estava caminhando para a marca de 1,2 milhões de cópias vendidas. Estava em todos os programas de TV, em todas as rádios, com meia dúzia de sucessos maciços, e em shows de playback pela periferia. “Menina veneno” ganhou versão em espanhol para o mercado latino. Em português foi lançada na França. No Brasil, chegou a tocar 145 vezes no mesmo dia nas rádios do Rio e de São Paulo. Ritchie era mais que um cantor, era um ídolo popular. E a princípio, não estava nem aí. [...] “Estava tão feliz em vender 1 milhão de discos que já podia morrer em paz. Para mim, já estava bom.” De fato, o público de Ritchie era muito maior que os antenados do Circo Voador. Era a adolescente do Leblon, mas era também a doméstica de Japeri que lhe escrevia cartas encabeçadas por “Amado Ritz”, “Caro Rintin” ou “Querido Hitler”. (ALEXANDRE, 2002, p. 138).

Apesar do desgaste que sua imagem provocou ante ao público, a crítica de Ana Maria Bahiana demonstra uma análise feita exclusivamente em cima da música. Essa crítica favorável iria se repetir no seu LP do ano seguinte, intitulado *...E a Vida Continua* (CBS, 1984), desta vez escrita por Maria Amélia Rocha Lopes:

³¹⁰ “Lançado em fevereiro de 1983, ‘Menina veneno’, foi um furor. Em três meses já vendera 500 mil cópias. Chegaria às 800 mil, até o final do ano.” (ALEXANDRE, 2002, p. 137-138).

Uma parte do disco foi feita no estúdio que Gilberto Gil tem em sociedade com o produtor Liminha. O resultado é tão bom quanto qualquer um dos produzidos fora daqui, tecnicamente falando, mais trabalhoso. São canções, rocks, baladas e até uma salsa (com o sax bárbaro de Zé Luís), com todos os ingredientes para pegar quem gosta do melhor rock'n'roll made in Brasil. Se há tempos esta afirmação soava absurda, aos poucos ela foi-se transformando em viável, verdadeira, por gente que trabalha com paixão e competência como Lobão, o Barão Vermelho, ou Gilberto Gil que, não por acaso, dedica seu novo disco ao ótimo Ritchie. (LOPES, 1984, n. 72, p. 94).

A crítica não refletiu a questão musical, pois o cantor e compositor teve uma ascensão meteórica e rápida, agregada a conflitos pessoais³¹¹.

...E a vida continua... se estatelou nas prateleiras até chegar às 200 mil cópias. As apresentações ao vivo foram rareando. [...] Inviabilizado como artista televisivo, desacreditado como criador, descontente como cantor e, pior, visto em sua própria gravadora como inimigo de Roberto Carlos, Ritchie lançou mais um disco, *Circular* (1985, com 60 mil cópias vendidas), e não encontrou dificuldades em rescindir o contrato. Alcançou mais um sucesso com a balada “Transas”, de 1986, incluída no LP *Loucura & mágica* (Polygram) mas, desencantado com o mercado, foi retirando seu time devagar e se dedicando cada vez mais à tecnologia. (ALEXANDRE, 2002, p. 140).

Outro exemplo entre dois críticos com visões opostas a respeito de um mesmo artista são as críticas de José Augusto Lemos e Maurício Kubrusly. Na edição de dezembro de 1982, Lemos remete-se desta forma ao LP *Rita Lee* (Som Livre, 1982) do casal Rita Lee e Roberto de Carvalho:

Hoje só os roqueiros mais fanáticos resmungam de uma suporta deserção. Ela, ao contrário, nunca fez profissão de fé, parodiando tudo até na fase mais roqueira, com o stoniano Tutti Frutti, e suas jóias *Fruto Proibido* e *Babilônia*. Por isso eu gosto ainda mais da explosão do casal Rita-Roberto de Carvalho como usina de hits, quando eles engrossam as fileiras de Jorge Bem: o sincretismo inteligente na arte de agradar a todos. (LEMOS, 1982, n. 48, p. 73).

³¹¹ Depoimento de Ritchie: “Eu estava tão fortemente inserido nesse circuito de televisão, que já não havia mais credibilidade para vender o meu show. E por conta da TV, passei a ser visto como artista popular demais. Perdi minha tarja rock e passei a ser artista pop-brega. Minha música não tinha nada de brega, aquilo era moderno para caramba. Mas é difícil projetar uma concepção artística tecnológica, um conceito roqueiro, num clube dentro de uma maloca no Maranhão, num palco ao nível do chão, com os amplificadores pifando. Passei a ter enorme dificuldade de identificação com meu próprio público – e isso é uma coisa terrível de dizer, porque foi ele que me deu tudo que tenho. Eu olhava para minha platéia e não me reconhecia nela. O público parecido comigo havia me abandonado porque sua faxineira também gostava de ‘Menina veneno’. Ao mesmo tempo, eu subia no palco, olhava para as empregadas domésticas, ingênuas, e não sentia que elas compreendiam o que eu propunha – não era possível que compreendessem porque eu não conhecia o mundo daquelas pessoas. E sinceramente, gostaria de conhecer. Era um conflito muito grande, porque a gravadora queria que eu fizesse música para as domésticas, diziam que era o que eu sempre havia feito. Mas estavam enganados – a gravadora é o que fez com que esse público apreciasse o que eu compunha. Eu me sentia completamente alienado. Era mais prático encerrar a carreira do que insistir no único caminho aberto para mim: ‘Se você não pode ser o roqueiro que é, então você deve ser o brega que não é.’” (ALEXANDRE, 2002, p. 140).

Nesse caso, a deserção diz respeito à conversão de Rita Lee para a música *pop*, facilmente consumível, conforme mencionamos neste capítulo. Um ano depois, foi lançado o LP *Bombom* (Som Livre, 1983), assim analisado por Maurício Kubrusly:

Rita Lee versão década 80 não é aquela serelepe que completava o trio Mutantes. Agora, ela estabeleceu um padrão específico para o tom das FMs. E realiza isso melhor do que a maioria, locomotiva que carrega um pacote de imitadores. Não se espere dela, igualmente, rasgos de interpretação, pois ela sempre soube exigir de sua voz o que apenas essa voz oferece, isto é: muito pouco. Quase o mesmo vale sempre para as melodias, todas curtinhas, banais, rotina eficaz. [...] Ela, enfim, realiza, com total competência, o que pretende e o equilíbrio está muito mais em quem espera que ela seja nossa vanguarda – algo entre Nina Hagen e Laurie Anderson, talvez. Até mesmo quem chega com pires pedindo rock vai receber apenas migalhas. No ano passado, a Som Livre fez questão de lançar uma campanha garantindo “Rita é Rock”. A revista *Veja* confirmou a etiqueta na capa: “Rainha do Rock”. Pouco depois, em maio último, no show de coroação, no Maracanãzinho, no momento verdadeiro da explosão, no discurso magnífico... - Rainha do rock é a puta que o pariu! (Além de tudo, por aqui, o rótulo rock está mais desvalorizado que o cruzeiro. Qualquer grupelho chinfrim já vem com rock colocado na testa, e toca aquela pasta fofa que não é nada. Ou seja: a rainha desse reino é maitre num banquete de mendigos.)”. (KUBRUSLY, 1983, n. 60, p. 92).

Os sinais de um fortalecimento da *cultura rock* começavam a se consolidar, a partir de 1984:

O ano de 84, por sinal, reeditou os mesmos problemas dos anos anteriores, apesar de um investimento cada vez maior no rock. A WEA, por exemplo, praticamente abandonou qualquer projeto de MPB. Gravadoras como a Polygram e a CBS mais cautelosas no início, passaram a reforçar a vertente roqueira. A EMI-Odeon, depois da Blitz e Dalto, também concentrou seu poder de fogo no setor e a RCA começou a partir para uma linha de produção em série do descartável. (MIGUEL, 1985, n. 80, p. 77).

Ampliando esse ponto, para o jornalista Ricardo Alexandre, além dos nomes que começavam a ser atores da *cultura rock* massificada, aparecem também os chamados “grupos de laboratório”, ou seja, criados dentro dos escritórios das grandes gravadoras:

Na esteira do sucesso da primeira leva de oitentistas, as gravadoras brasileiras descobriram, com razoáveis vinte anos de atraso, o poder da música pop, da graça do assobio, da força de um refrão, de um gancho para o público cantar junto. [...] E apareceram vários grupos de um sucesso (ou dois) que ajudaram a dar cara de cena a coisa toda, como o Absyntho (‘Ursinho Blau Blau’ e ‘Só a lua’), o quinteto feminino Sempre Livre (‘Eu sou free’ e ‘Esse teu jeito sexy de ser’), Grafite (‘Mama Maria’) e vários outros, que surgiram semanalmente em LP e coletâneas (sendo apelidados de paus-de-sebo, porque poucos conseguiram subir ao estrelato). Por outro lado, a indústria também passou a valorizar compositores de proveta como Michael Sullivan e Paulo Massadas, que dominavam o mecanismo de apelo popular. Um dos mais importantes *one-hit wonders* foi o Brylho, superbanda soul-pop formada por Cláudio Zoli (ex-guitarrista do grupo de Cassiano), Arnaldo Brandão (ex-A Outra Banda da Terra, de Caetano Veloso), Paulo Zdanowski (co-autor do mega hit ‘A lua

e eu', de Cassiano) e Robério Rafael (bateria). O grupo, que antes atendia por Brilho da Cidade, fez enorme sucesso com 'Noite do prazer', lançada em single, algo que não se repetiu no LP *Brylho*. (ALEXANDRE, 2002, p. 145)

Embora vistos hoje como efêmeros ou descartáveis, as críticas na revista *Somtrês*, em grande parte, não enfatizavam estas questões. Na leitura das críticas destes LPs, algumas passagens nesse sentido podem ser destacadas:

O ressurgimento do rock no Brasil, com o que se rotulou de Nova Jovem Guarda, trouxe várias manifestações da fusão rock/reggae, forjada pelos grupos de rock ingleses a partir de influências jamaicanas. E, meio solitário nessa onda toda, surgiu o *Brylho*, ainda o *Brilho da Cidade*, com uma mistura de funk e reggae, mais algumas pitadas de rock, numa combinação (ou anágua) que se tem provado bastante eficiente nos shows ao vivo, bastante contagiantes e puláveis. [...] O *Brylho* emplacou 83 com uma das músicas mais bonitas do ano, a "Noite do Prazer" em que brilha Cláudio Zoli, também conhecido como Claudinho Hendrix, exímio guitarrista como o apelido indica e a melhor voz da banda. O sucesso abriu caminho para o lançamento deste primeiro LP. [...] Se os alquimistas de listão de FM tiverem sensibilidade, suas programações ficarão bem mais alegres e agitadas com músicas como "Jóia Rara", "Meditando", a engraçada "Cheque sem fundo" [...] "Se você for a Salvador" que pode calçar qualquer campanha de badalação da badalada Bahia. (FRANÇA, 1984, n. 62, p. 62).

De forma semelhante, o mesmo crítico exalta o trabalho do grupo *Sempre Livre*, *Avião de Combate* (CBS, 1984), formado somente por mulheres:

Sempre Livre foi a primeira banda feminina a ganhar espaço na mídia com o sucesso "Eu Sou Free". A conseqüência natural é o primeiro LP que sai pela CBS. *Avião de Combate*, musica de Joe Euthanázia e Ronaldo Santos, que elas escolheram como resposta para a baixaria que enfrentaram neste dez meses de vida pública. Não foi fácil. Terminada a gravação do LP, parte da banda desabou em estafa física e psicológica pelo excesso de pressões que receberam só por ser uma banda de mulheres. O público ficou do lado delas [...]. Nas dez faixas do disco, fazem mais um trabalho de intérprete de outros compositores, o exercício de compor ainda é uma novidade para elas, como também é novidade a carreira profissional, mas as sempre livres encararam na boa essa de crescerem expostas. [...] *Sempre Livre* é uma banda em pleno processo de crescimento. [...] A parte instrumental, de arranjos e burilagem geral ficou a cargo de Ricardo Feghali, tecladista do *Roupa Nova*, que vem dando força para as meninas desde o começo. A capa mostra um P-47 Thunderbolt, [...] em ação, uma imagem movimentada que cai bem com o mood das meninas, guerreiras dispostas a deixar sua marca no Rock Popular Brasileiro (RPB)." (FRANÇA, 1984, n. 69, p. 76).

Mas nem sempre eram publicadas críticas simpáticas a um grupo, por mais que fosse inserido dentro dessa linhagem pré-fabricada. Em abril de 1984, José Augusto Lemos publica a seguinte crítica sobre o grupo *Nova Embalagem*, referente ao LP *Creme de Rock'n'Roll* (RCA, 1984):

Um novo grupo, mais uma pá de rock brasileiro bonitinho, mas ordinário. Nada de errado, tudo está exatamente onde deveria estar e ânsia de agradar a todos os paladares (ou seria a simples falta de direção? – não confundir com ecletismo). Assim é o que mais um rock engraçado, mas inofensivo, “Meu nome é Rufino” pilha pela trilonésima vez o riff de abertura de “Johnny B. Goode” e convive perfeitamente com “Blue Jeans” [...] balada feita de encomenda para Renato Terra, qualquer garganta-sacarina. Concorrem ainda, para a ausência de estilo “Bichinho Colorido”, sussuro sub-Rita Lee e “Faz de Conta” [...] já xerocado pelo Casa das Máquinas. Talvez sejam as melhores faixas do disco. Será uma conspiração para elevar Blitz e 14 Bis à categoria do supergrupo? [...] Uma pena que o Nova Embalagem só tenha chegado uns dois anos atrasados no dilúvio de rock de proveta.” (LEMOS, 1984, n. 64, p. 73-74).

Em síntese, havia antipatia pela *new wave carioca*, a qual, nas palavras de Groppo, “evoca a ingenuidade, a limitação musical, as risonhas tardes dos adolescentes na praia ou as noites nas danceterias.” (GROPPO, 1996, p. 241).

Cabe enfatizar que outros estilos de *rock* brasileiro são incorporados nessa linhagem: o *rock progressivo* e o *punk rock*. Curiosamente, ambos os gêneros que, no exterior, se digladiavam por questões de estilo e comportamento, aqui no Brasil foram relegadas a questões de mercado, sem contar com seu insucesso em mobilizar uma grande parcela de jovens brasileiros.

Inicialmente, pode-se tomar o caso do *rock progressivo* no Brasil. Na edição de dezembro de 1983, o crítico Valdir Montanari, especialista no assunto, escreveu o seguinte sobre dois LPs de grupos que lançavam seus discos: *Bacamarte*, com o LP *Depois do Fim*, e *Quantum*, com o LP homônimo, ambos lançados de forma independente, naquele ano:

Logo de cara, dois nomes: Bacamarte e Quantum. Chic, né? Pois é, só no nome. Nem de perto, os caras conseguiram realizar algo que se pudesse humildemente chamar de original. Sinceramente, Patrick Moraz foi mais feliz quando fez aquelas saladas de sintetizadores com batuques de escolas de samba, nos idos de 1976/1977. Para que eu quero algo original? Bom, admito, que seja uma questão de exigência pessoal. Analisemos por partes, começando pelo Bacarmate, do Rio de Janeiro. Trata-se de um hepteto [...] demonstram que têm boa formação erudita, tem boa técnica de execução e tudo mais. Mas experimente colocar o disco deles na vitrola; se você não ouvir riffs (frases musicais) parecidos com aqueles do Genesis, do Jethro Tull e até do Premiata Forniera Marconi, é porque você não conhece esses conjuntos, ou então é surdo. [...] Vejamos o Quantum de São Paulo. Um quinteto [...] que também demonstra formação erudita, biriri, bororó. Mas ouça um disco deles; como são mais voltados para o dito jazz-rock, você encontra, além do Genesis e Yes, Jean Luc Ponty, Chic Corea e muitos outros. Eu nunca assisti a esses grupos ao vivo, apenas ouvi seus discos. É possível que seja até divertido, principalmente porque tivemos poucas chances de ouvir sons progressivos ao vivo no Brasil. Mas, em disco, não abro mão da autenticidade. (MONTANARI, 1983, n. 60, p. 82).

Montanari faz essa análise, que não difere em muito das feitas por outros colegas seus no que diz respeito ao subgênero *rock progressivo*. Ou seja, a questão de uma identidade

musical brasileira, que incorporasse elementos daqui e não cópias meramente oriundas de grupos estrangeiros. Como crítico especializado, Montanari faz esta explanação, remetendo para um questionamento, que foge ao senso comum, ao evocar artistas que não são considerados *roqueiros*, e sim artistas da MPB e da música instrumental:

Existe rock progressivo brasileiro? Nem sei como começar a responder a essas três perguntas. Primeira: qual o significado da palavra rock em 1983? Segunda: será que existe algum movimento de rock brasileiro autêntico atualmente? Terceira: dentro desse eventual movimento existe alguma facção progressiva? Quanto às duas primeiras perguntas, a revista inteira seria pequena para discutir o assunto por completo. Quanto à terceira faço questão de lembrar que a palavra *progressive* foi mau traduzida para o português. O ideal seria progressista (vanguardista). Existe vanguarda em rock no Brasil? Acredito que estas primeiras linhas já foram suficientes para o leitor perceber que o assunto é complicado. Admitindo que o conceito de rock progressivo usual durante a década de setenta, ou seja, aquele *rótulo* que caracterizava grupos como Pink Floyd, Yes, Genesis, Jethro Tull, King Crimson e outros, fomos procurar representantes tupiniquins. [...] Já que fiz tantas perguntas, poderiam me perguntar agora qual seria minha proposta. Ora, acredito que gostam de rock progressivo, por definição, estão procurando uma música um pouco mais meticulosa, que ainda mantém uma cara de rock. Mas quem faz isto no Brasil? Muitas são as respostas: Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Itamar Assumpção, Grupo Acaru, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso e muitos outros. Acontece que estes caras não se assumem como roqueiros. Mas isto não vem ao caso, é exatamente nessa hora, que devemos nos livrar do rótulo. Vejam o Nivaldo, dois discos solos. É música instrumental sadia, que incorpora elementos típicos de nossa cultura (desde o regionalismo até a religiosidade). E o Acaru, então, dois percussionistas tocando ao lado de mil teclados. Mas o som é brasileiro, progressivo (progressista).” (MONTANARI, 1983, n. 60, p. 82-83).

Independentemente da concordância com esse questionamento, o importante é destacar a originalidade pela qual Montanari aborda a questão levantada na sua crítica, ou seja, a incorporação de elementos musicais brasileiros a um estilo musical vindo de fora do país. Isso demonstra a sua preocupação com o tema, já que foi a única crítica sobre *rock progressivo* escrita na revista - dentre os exemplares analisados nesta pesquisa – a buscar fugir do chamado senso comum, que ficava restrito somente a criticar a performance dos grupos brasileiros que buscavam no *rock progressivo* um estilo.

De forma semelhante, Ana Maria Bahiana analisa o *punk rock*, outro subgênero que não teve sucesso comercial, embora alguns grupos se dispusessem a incorporar esta questão³¹². Em setembro de 1982, ela faz uma crítica extremamente contundente ao *punk rock* no Brasil. Ela fez sua análise a partir do LP *Grito Suburbano* (Punk Rock Discos, 1982), que teve participação coletiva pelos grupos *Olho Seco*, *Inocentes* e *Cólera*:

³¹² Foi o caso de grupos como Camisa de Vênus e Replicantes, que se postulavam como adeptos do *punk rock*, mas que, por gravarem através de gravadoras *majors*, eram questionados por críticos de *Somtrês*.

Porque os paulistas estão zangados? Ou melhor – porque o escolheram repetir o formato da revolta de 76 na Inglaterra para exprimir seja lá o que for que os esteja incomodando? Contra o rock eles se insurgem quando escolhem, como antes os Sex Pistols, os Damned e o Clash escolheram, os três acordes básicos, a máxima distorção e o urro como maneira de dizer? Não temos rock, do modo como os ingleses tinham. Não faz parte do nosso universo de referências culturais e jamais fará: passará um tempo, mas não será nosso como é na América e na Grã-Bretanha. Mas os meninos de São Paulo imitam a revisão do rock que seus antecessores, seis anos antes, fizeram nas ilhas do Norte. Por quê? Esse monte de perguntas sem resposta me parece muito mais interessante que descrever os três acordes, os urros e as letras furiosos da turma do Grito. A maioria das letras, aliás, é excepcionalmente boa, algumas são brilhantes e de todo modo e lugar que as baboseiras romântico-ecológicas que transitam pelo rádio. Levantar perguntas, mesmo sem respostas, já é um grande feito nestes tempos contentes. Estou só esperando para ver em que nossos punkinhos de imitação vão se transformar.” (BAHIANA, 1982, n. 45, p. 76).

Na concepção dessa crítica, as referências dos punks brasileiros (paulistas) não incorporam a filosofia do *punk rock* e, por conseguinte, do *movimento punk*, ao se referir a eles como “punkinhos de imitação”, remetendo-os aos ingleses, criadores deste movimento³¹³.

³¹³ Apesar dessa crítica contundente, Bahiana revê sua posição a respeito do movimento punk. Em fins de 1982, ela lança a revista musical e de cultura jovem intitulada *Pipoca Moderna* com várias reportagens sobre o movimento punk no Brasil.

Revista Mensal - Março, 87 - Nº 99 Cz\$ 40,00

Somtrês

IMPRESA TRÊS

O BRASIL JÁ TEM ESTÚDIO DE SOM QUE GRAVA, MIXA E EDITA... SEM FITA.

OS VÍDEOS DA JVC JÁ CHEGARAM, COM GARANTIA E TUDO

PARTICIPE DA VOTAÇÃO E ESCOLHA QUEM VEM PRO ROCK IN RIO-2

A VOLTA DO AMPLIFICADOR MONO E DE VÁLVULAS

MARKETING DA MÚSICA
COMO O FRACASSO VIRA SUCESSO

CAZUZA

STER POSTER POSTER POSTER P

Somtrês. Março 1987. Número 99

7 SOMTRÊS – PARTE 2 (1985-1989)

Em janeiro de 1985, ocorreu um evento que consolidou a inserção do *rock* no Brasil através da chamada *cultura jovem*³¹⁴. Nesse contexto, os grupos de *rock* passavam por um estágio de profissionalização. E também a mídia, naquele momento, descobria que a música *pop* possuía, finalmente, uma possibilidade de inserção no mercado.

O Rock in Rio, montado na chamada via Nove, em Jacarepaguá, foi a institucionalização da cultura jovem nacional, por todos os meios imagináveis: palco e público enormes, transmissão nacional pela Rede Globo, apoio das gravadoras, dos rádios e da imprensa. (ALEXANDRE, 2002, p. 191).

O evento em questão foi o marco de um momento importante para a consolidação do *rock* no Brasil. Com ele, a profissionalização de grupos e artistas, através dos shows e de toda a máquina do *show business* começava a se sofisticar. Se antes os *shows* ocorriam nas danceterias³¹⁵, a partir do *Rock in Rio I* essa realidade mudou radicalmente. As apresentações dos grupos passam a acontecer em ginásios e estádios de futebol.

Apesar de o festival ter durado apenas dez dias, ele abriu um processo de inserção comercial que não foi menosprezado pela grande quantidade de grupos e artistas capitaneados por gravadoras, mídias, empresários que enxergaram naquele momento uma excelente forma de projetarem seus ganhos.

³¹⁴ “A cultura jovem era uma mina de ouro absolutamente inexplorada pelos grandes grupos de mídia. ‘Não foi o Rock in Rio que criou a cultura jovem brasileira’, faz questão de notar Washington Olivetto. ‘Foi a cultura jovem que criou o Rock in Rio’. Mas o festival deu tamanho para a coisa. Materializou, botou na grande mídia, com grandes patrocinadores. Mostrou que poderia existir um negócio rentável por trás daquilo’. Evidentemente, era interessante para a TV Globo ter seu programa jovem. Assim como era importante para toda gravadora ter seu grupo de rock, também era importante para as grandes corporações servir o jovem, esse bicho que, descobria-se, consumia também. ‘Foi nos anos 80 que ocorreu uma antecipação e um prolongamento da juventude’ nota Olivetto. Até então, uma menina de treze anos era menina. Depois passou a ser mulher. Uma mulher de quarenta anos, que era uma senhora, passou a ser uma gatinha. Essa noção mudou violentamente a relação de consumo. Foi isso que construiu os tênis, as academias de ginásticas e os iogurtes light. Todos os produtos estão muito atrelados a esse alargamento da juventude. A Nike surgiu naquela época, vinda com uma estética das ruas, lançado os primeiros outdoors tridimensionais, com uma conotação muito pop. Os computadores Macintosh também surgiram na época, e fazendo referência ao livro 1984, de George Orwell.” (ALEXANDRE, 2002, p. 213).

³¹⁵ “As danceterias começam a aparecer no Rio de Janeiro entre 1981 e 1982, construídas especialmente para este fim ou a partir de casas de shows, bares com música ao vivo e boates que foram transformadas em pistas de dança para adolescentes e jovens. Eram uma espécie de discoteca que tocava principalmente os hits mais recentes do rock nacional ou, ainda, oferecia shows dos grupos donos destes hits. As danceterias se multiplicaram numa progressão geométrica, atingindo o auge em 1984 – principalmente no eixo Rio-São Paulo –, para entrarem numa decadência num ritmo ainda mais rápido que a ascensão. Em 1986, apesar de estar no auge do rock nacional, as danceterias praticamente se extinguíram: os hits a partir de então não se prestavam exatamente à dança e os seus consumidores não procuravam mais exatamente aquela brincadeira ingênua de fim de tarde ou das noites, em ambientes rústicos.” (GROPPO, 1996, p. 230).

Esse panorama não foi alterado no ano seguinte. A decretação do Plano Cruzado, em março de 1986, provocou um súbito aumento nos bens de consumo. Evidentemente, tudo que envolvia o mercado da música não ficou de fora. Contudo, em 1987, novamente o panorama mudava, com a volta da inflação e a perda do poder aquisitivo, começando o declínio da *cultura rock* no Brasil.

E quanto ao *rock progressivo*, embora não tenha suscitado grupos que o adotaram como estilo musical, provocou o aparecimento de bandas derivadas dessa corrente, como o Metrô.³¹⁶

7.1 Somtrês e a autorreflexão da crítica

Todo esse contexto relatado não passou de forma discreta pelas páginas da revista, principalmente no campo da crítica, seja na análise dos LPs, seja na análise conjuntural. Ressalta-se que não havia unanimidade entre os críticos que participavam da publicação.

Inicialmente, será abordado o festival *Rock in Rio I*. A revista *Somtrês* dedicou uma cobertura apenas razoável ao evento, concentrando-se em eventuais reportagens. Na edição de outubro de 1984, foi publicada a primeira reportagem sobre o festival, na qual apresentava o perfil da empresa promotora e também a expectativa referente ao acontecimento³¹⁷.

Entretanto a ênfase maior esteve na análise crítica, principalmente através da coluna *Plenário*, em dois artigos de Maurício Kubrusly. O primeiro, intitulado *Caius Malufus e o Rock in Rio Festival*, publicado em outubro de 1984, apontava que o lucro regia o evento:

³¹⁶ Na verdade, o grupo chamava-se *A Gota Suspensa*, tendo lançado em 1983 um LP homônimo, de forma independente (Selo Underground). Na edição de março de 1984, n. 63, o jornalista José Augusto Lemos observou o seguinte sobre esse disco: “Seja como for, está provado mais uma vez que arranjos elaborados e perícia técnica – os verdadeiros trunfos deste grupo franco-paulista – não garantem jamais uma gota de originalidade. A técnica, aliás, talvez tenha sido uma das causas da indefinição que assola o conjunto das faixas. Descontentes com os rockículos [sic] sub-Rita Lee que povoam o disco, seu lado ‘moderninho’, dão uma guinada de 180 graus para o exibicionismo auto-indulgente. [...] Essas pobres canções pop acabaram, assim tendo de conviver com quatro faixas instrumentais onde a Gota se esparrama deleitada sobre um festival de chavões e clichês. ‘Voyage’, por exemplo, começa tentando criar clima com masturbações tecladísticas [sic], desemboca num reggae e vai aterrissar nos piores momentos do Genesis. A conclusão final eu me abstenho de ouvir. Quem sabe com uma direção, ou melhor, um estilo – se poderia empregar melhor os dons e o sofisticado equipamento da banda. Só faltaria então, um letrista para passar a borracha nos atuais rascunhos (sinta um gostinho: ‘O Homem Arame só dá vexame/em sua luta contra a Mulher Jujuba’). Por enquanto, suspensa mesmo fica a agulha do toca-discos.” (LEMOS, 1984, n. 63, p. 85).

³¹⁷ “O Rock in Rio foi idealizado e organizado pela Artplan Promoções (dirigida pelo empresário Roberto Medina), que, até então, trouxe com sucesso ao Brasil, nomes como o de Frank Sinatra, Julio Iglesias, Barry White, dentre outros... Se estes shows obviamente não agradaram nada a tribo rockeira, serviram para firmar a imagem da empresa junto aos produtores e empresários de música no Exterior, que deram crédito a um empreendimento como o Rock in Rio num país endividado e em crise como o nosso.” (MIGUEL, 1984, n. 70, p. 76).

[...] O dia seguinte do Rock in Rio, depois de 20 de janeiro de 85, vai encontrar um Brasil com um outro presidente escolhido, escondidinho bem no meio do Rock in Rio [...]. Vai ser uma grande festa, é lógico. A Artplan não é um partido político, não acaricia o hábito de prometer e não cumprir. O business dela é o show. E ela faz isso muito bem. Os grupos prometidos estarão lá. [...] Tudo dentro dos conformes, pouco mais de 15 anos depois dos três dias que geraram a dita Nação Woodstock. E onde foi parar esse Shangri-La? Onde estão aqueles 500 mil jovens que rezavam paz e amor? Hoje, os hippies (lembra?) dessa Atlântida, igualmente submersa, são verbete de enciclopédia de rock. E Jimi Hendrix, o músico mais subversivo daquele festival, está morto. Apenas um pôster silencioso na parede... Agora, o negócio do show está bem mais crescidinho e a organização para gerar lucros está bem eficaz. O ingresso – para ficar apenas neste indício – é igual a um cartão de crédito, com código magnetizado, a ser decifrado por olhos do reino digital. Com lances desse naipe, garante-se a perfeição do Festival. E tem de ser assim, como os telões de tevê, o esquema de segurança, tudo sendo gravado para exibição posterior pela Rede Globo, um gigantesco videoclip onde a platéia entre como figurante não remunerado, show que importamos em dólares (quanto estará valendo essa moeda em janeiro de 85?) e vamos exportar para muitas tevês de todo o mundo, prova de que aceitamos direitinho nomes que fazem sucesso nos grandes mercados, etc, etc. (KUBRUSLY, 1984, n. 70, p. 98).

Em outro artigo, de fevereiro de 1985, intitulado *As luzes de uma grande festança*, Kubrusly analisava o festival:

Foi muito bom ter acontecido o Rock in Rio. Foi ótimo mesmo. Inclusive por que só assim, fazendo um, é que se pode perceber todos os erros, todas as falhas, tudo que precisa ser corrigido na programação, na escolha dos participantes, na ordem geral, etc. Pra saber tudo isso só mesmo fazendo um. [...] Porque não interessa agora fazer um balanço show a show, dando nota e passando pito. Importa de saída, mandar um parabéns geral pras artes da Artplan, pois a coluna de lucros foi bem maior que aquela que anota as perdas. [...] Todos saíram do Rock in Rio, aplaudindo a qualidade geral da organização, a justeza quase unânime do som e das luzes, o cumprimento de todas, as promessas da programação. [...] a música brasileira merece mais respeito. Nós ficamos com o papel de patinho feio nessa festa. Os brasileiros tocaram nos piores horários, fizeram esquentamento da platéia pra grupos de segunda e muito mais. Vivendo em cruzeiros – instrumentos, equipamentos de som, luz, visual do show – foram direta e cruelmente comparados com profissionais que vivem em dólares. E muito apressadinho saiu de lá acreditando mesmo que o músico brasileiro é um subdesenvolvido boçal, por causa dessa comparação diária. Por outras e essas é que um inglês, como Ritchie – que faz sucesso no Brasil – se sente à vontade para criticar o Rock in Rio por causa do excesso de “frevistas” [sic]. Afinal, aquela platéia brasileira pagou o cachê em dólares a Rod Stewart (que fez um lindo show) e comprou o ingresso em cruzeiros para aplaudir “Do Ya Think I’m Sexy”, uma canção que Rod roubou de Jorge Bem. Sem dúvida, uma triste imagem da vassalagem. (KUBRUSLY, 1985, n. 74, p. 82).

As análises de Kubrusly evocam um contraponto entre a consolidação de um novo gênero musical e o que é produzido lá fora. Também é explorada a mercantilização dos festivais de *rock*, que gradativamente deixam de ser focos de rebeldia – como foi Woodstock – para se transformarem em máquinas de entretenimento.

O que cabe destacar neste momento é o efeito massificador da abrangência do *rock*. Alguns músicos e grupos brasileiros que participaram do *Rock in Rio* foram alçados ao *status*

de artistas consagrados do *rock*, como *Barão Vermelho*, *Blitz*, *Kid Abelha* e *Paralamas de Sucesso*³¹⁸.

Nas edições de *Somtrês* posteriores ao evento, percebe-se um aumento considerável no número de críticas de LPs referentes a bandas não somente da linhagem *pop rock*, mas também da *underground* e experimental.

E também foi nesse segundo período que as visões diferenciadas dos críticos suscitaram um debate bem interessante sobre a consolidação da *cultura rock* no Brasil. Através dessas opiniões, que podemos enquadrar como referentes ao panorama musical referente à *cultura rock* do Brasil, basicamente surgiram dois pontos. O primeiro é a forma como os críticos interpretavam o fortalecimento dos grupos de *pop rock* naquele momento, através de uma identidade que fosse livre da influência estrangeira. E o segundo é o desconforto que o advento desses grupos provocou na chamada MPB.

Um dos críticos mais atuantes na trajetória da revista foi Antônio Carlos Miguel, o qual já foi referido. Em agosto de 1985, ele escreveu um longo ensaio crítico em que analisa a questão do *rock* no Brasil. Miguel abria seu texto mencionando sobre o surgimento dos grupos que surgiam e o que provocavam:

A partir de 82, com o estouro de vendagem da Blitz, as gravadoras de disco passaram a descobrir que o rock made in Brazil trazia algumas opções para o estagnado mercado. [...] Lulu Santos, Barão Vermelho, Rádio Taxi, Gang 90, Dalto, Herva Doce, Robertinho de Recife, Lobão... é uma turma híbrida, poucos novos e muitos veteranos roqueiros do débil pop-regressivo dos anos 70, mas que já anunciava uma filosofia de produção econômica, mais adaptada a recessão. Enquanto isto, na velha MamaPB [sic] a entressafra imperava. Ou seja, a indústria, com suas portas fechadas para qualquer posição mais inovadora – de Dusek a Arrigo, Itamar, etc... – sustentava uma geração de artistas que já não correspondia à projeção e divulgação que recebia. Independente da maior ou menor qualidade ou resistência de seus trabalhos, vagavam na mesmice da época nomes como os de Fagner, Joanna, Simone, Zé Ramalho, Gonzaguinha, Amelinha, Fafá, Baby e Pepeu, Ivan Lins... Além dessa crise de criação, os custos dos discos destas “estrelas” também estavam bastante inflacionados. E é neste vácuo que grupinhos do rock se enfiam. Nada mais simples, rápido e econômico. Baixo, guitarra, bateria, vocais, alguns teclados, poucos acordes, muita garra e uma linguagem coloquial. O cotidiano urbanóide e terceiromundista, ligado na sintonia jovem e universal começava a aflorar. (MIGUEL, 1985, n. 80, p. 76).

No término de seu ensaio, Antônio Carlos Miguel, contudo, deixou em dúvida se, de fato, a *cultura rock* emplacaria naquele momento pós *Rock in Rio*:

³¹⁸ Para detalhes biográficos a respeito de alguns destes grupos, ver: *Os Paralamas do sucesso: vamo batê lata*, de Jamari França (2003); *Barão Vermelho – Por que a gente é assim*, de Ezequiel Neves, Guto Goffi e Rodrigo Pinto (2007); *As aventuras da Blitz*, de Rodrigo Rodrigues (2008). Sobre um panorama biográfico dos grupos e artistas do rock brasileiro, ver: *BRrock – O rock brasileiro dos Anos 80*, de Artur Dapieve (1995).

Dependendo da reação do público – coisa que no momento ainda não está totalmente delineada – o ano de 1985 será decisivo para a linguagem rock. A impaciente indústria do disco pode até fechar de novo suas portas se o disco desta turma – Titãs, Ultraje, Premê, Gang, RPM, IRA, Legião... – não tiver o tal retorno. O clima é, portanto, de expectativa, mais fértil para novas mudanças. Daqui deste espaço, torcemos para que os criadores continuem tendo acesso aos meios de produção e divulgação. Algo de novo está no ar e o rock não pode deixar de rolar. (ibidem, p. 78).

Como a história comprova, os grupos citados e mais outros que vieram no embalo de vendas, acabaram por se consolidar em termos de vendagem. Mesmo assim, no ano seguinte, o crítico publica outro ensaio, no qual faz ponderações, apesar da euforia em que se transformara o *rock* no Brasil:

Como já aponte aqui mesmo na *SOMTRÊS*, o rock brasileiro que tomou de assalto o mercado, a partir de 1982, teve seu caminho aberto por pobreza da MPB. Conduzidos burramente tendo como exemplo principal o sucesso de Roberto Carlos, que repete *ad nauseum* o mesmo disco, a mesma capa, os mesmos arranjos, a maioria dos chamados “grandes nomes” também têm se especializado na repetição. [...] Hoje, apesar de bons grupos e um avanço razoável de suas propostas, também assistimos ao processo de descaracterização do nosso rock que, de vilão, transformou-se em tábua de salvação. Com raras exceções, a indústria do disco lançou-se ao novo filão com os métodos errados de sempre, incentivando a diluição barata, as armações de toda espécie, em grupos caça-níqueis que se limitam a repetir os últimos modismos. Daí que a primeira medida para uma revitalização da MPB (englobando todas as tendências, do samba ao rock, do Oiapoque ao Chuí) seria o abandono das esclerosadas receitas atuais, a maioria delas ditadas pelas matrizes das multinacionais do disco. (MIGUEL, 1986, n. 87, p. 68).

Essa discussão sobre a consolidação da *cultura rock* no Brasil passava pela decadência do gênero MPB. Antônio Carlos Miguel chamava a atenção para a necessidade de se revitalizar a mesma MPB, que vivia um processo de declínio, tanto em criatividade quanto em termos mercadológicos³¹⁹.

O ponto discutido por Antônio Carlos Miguel é aprofundado por outro colaborador, o também jornalista e crítico musical Luis Antônio Giron, que não se limita a analisar o papel da MPB, tal e qual, mas também o da crítica musical nesse contexto. Em abril de 1987, ele constata em *O Fim da MPB*, sua segunda coluna³²⁰:

³¹⁹ “Tal como o rock lá fora, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar este gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras – mas isso elas só iam perceber quando lhes fosse esfregado na cara. O disco do tronco principal da MPB tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por música e produtores caros, sem falar em eventuais participações especiais ou gravações no exterior. E apesar de todo este aparato, nem vendia muito. Trinta ou quarenta mil cópias eram comemoradas efusivamente.” (DAPIEVE, 1995, p. 23).

³²⁰ Reconhecido por sua contundência, Giron ganha um espaço próprio na revista: uma coluna intitulada *Dissonâncias*, que tinha o subtítulo *Desafinando o coro dos contentes*. Apesar do depoimento de José Emílio Rondeau, registrado no início deste capítulo a respeito da liberdade editorial, essa coluna não teve vida longa na publicação. Fora esse texto citado, e que foi publicado no número 100 de abril de 1987, registram-se os seguintes

Há traços rurais no caquético estrelismo da “MPB”. Hordas de artistas que tentam manipular críticos, fazer do jornalismo musical um posto avançado das táticas de divulgação. A política do jabá – a compra do jornalista ou do crítico – é característica na circulação da “MPB”. O profissional sempre cedeu terreno ao compadrio. Felizmente as novas gerações estão dando um chega a isso. Não existe, da parte dos músicos da “MPB”, a capacidade de aceitar uma crítica negativa. Chico Buarque, por exemplo, adora ser incensado, esperneia como um senhor da roça que vê sua honra manchada por palavras. [...] A outra face da moeda do ódio a críticas negativas é o amor à crítica “vaselina”, praticada pela grande imprensa. Existe jornalista que se dedica a esse tipo de discurso laudatório. Nunca ataca abertamente, porque isso representaria um abalo na sua carreira ascendente. Prefere pinçar momentos “bons” e “maus” de certo disco ou espetáculo. Trata-se de um gênero de crítica que se esquece da música e gosta de apontar “mistura de ritmos” em qualquer disco. Os laçaios da crítica ganham, assim, a estima dos músicos, dos produtores e dos leitores desavisados. Tudo na santa paz imóvel do mercado, cão que ladra não morde. Na realidade, a importância da crítica não tem importância. Só influiria mesmo se passasse a vender mais os discos. Venda – lei máxima. Não é por nada que os esquemas de divulgação da “MPB” sempre estiveram acostumados a falsear dados. O caso de Tetê Espíndola não deixa dúvida. Ela não chegou a vender 20 mil cópias de seu último LP, é um fracasso de público nos shows que faz. Certos veículos, porém, dão a artista o status de “cantora popular” que conquistou seu público em definitivo. [...] Será que hoje os artistas não precisam mais do público? (GIRON, 1987, n. 100, p. 70-71).

A análise de Giron parte do pressuposto de que a sigla MPB, surgida nos anos 60, já não era algo correto, e sim uma “sigla fantasiosa”. Esse crítico chama a atenção pela forma como estabelece a relação entre críticos musicais, artistas e também os produtores e demais membros de gravadoras em só um contexto, do qual não há mais lugar para o novo. Giron termina sua explanação afirmando que “é preciso que surja uma nova concepção na produção musical de discos de música brasileira popular, para que ele deixe de pertencer ao passado e, por conseguinte à sigla ‘MPB’”. Esta já deu o que tinha que dar.” (GIRON, 1987, n. 100, p. 71).

O crítico radicaliza o discurso que iniciara anteriormente, com Kubrusly e Neumann Pinto, por exemplo, e que já foi mencionado na primeira parte deste capítulo³²¹. Porém Giron não só critica, mas também propões outros caminhos para a *cultura do rock* e da música brasileira como um todo, no que diz respeito à produção musical. O destaque dessa análise é o visível desconforto que a inserção do *rock* promoveu no cenário musical, na MPB e em outros

títulos das outras colunas: *A Vez do New-Velho*, n. 98, fevereiro de 1987; *A geração do plágio*, n. 102, junho de 1987; e *Crítica que te quero crítica*, n. 103, julho de 1987. A coluna deixou de ser editada, sem ser dada qualquer explicação aos leitores nas edições subsequentes. Em todas essas colunas, o crítico fez comentários e críticas sobre a situação da música e da crítica musical.

³²¹ A forma pela qual os críticos analisavam a ascensão da cultura rock no contexto musical brasileiro.

gêneros³²². Esse tipo de crítica predominou de forma específica em grande parte dos LPs analisados na linhagem *pop rock* e eventualmente na *underground* e experimental.

Contudo o papel da crítica, especificamente sobre o *rock*, também foi abordado. Em janeiro de 1987, Hermano Vianna escreveu na coluna *Plenário*:

Não importa se a poesia é péssima, se a música é qualquer nota. Basta ter um tom contestador, agressivo. Os críticos se contentam com muito pouco. E não falam nada de interessante sobre o que já é pouco. [...] Nenhum escrúpulo: por exemplo, as milhares de pessoas que dançaram ao som de Blitz e RPM na Praça da Apoteose estavam sendo “enganadas” pela mídia. Eis a falsa alegria, eis a mais completa manipulação. Só os críticos sabem diferenciar a falsa da verdadeira alegria. Se é que existe alguma alegria verdadeira. O pop é necessariamente efêmero, sem profundidade: além do verdadeiro e do falso, além do autêntico e do inautêntico, além da cópia e do original. Não adianta aproximar do pop com os preconceitos de quem quer mais uma vanguarda (um novo tropicalismo?), de quem quer permanência histórica. No pop nada permanece. Como na alegria (nem verdadeira nem falsa): nada de embromação. (VIANNA, 1987, n. 97, p. 86).

Na sua análise, Vianna destaca que a função do crítico musical no Brasil não deve ser a de ensinar o que deve ser escutado pelo público e sim a de contemplar as músicas ouvidas, neste caso, grupos e artistas de *rock*:

Os leitores gostam de Blitz, de Kid Abelha, de todas essas “musiquinhas” de baixa qualidade que tocam sem parar no rádio. Eles não sabem o que fazem, muito menos o que devem escutar. Cabe ao crítico uma tarefa pedagógica, “generosa”: ensinar seu público a gostar do que “realmente” é bom. A crítica é vista (puro fingimento ou pura ingenuidade) como um combate heróico contra a alienação. [...] Nada muito complicado. O crítico repete sempre os mesmos chavões intelectuais. De um lado, a lamentação constante contra a “mediocridade” da maioria, do rádio, das gravadoras, do mundo. De outro, a “emocionante” caça à vanguarda. (ibidem, p. 86).

³²² Um exemplo de que o avanço da *cultura rock* provocou desconforto em alguns críticos de Somtrês foi este trecho da crítica escrita por Maurício Kubrusly, sobre o LP *Bhurma*, de Lívio Tragtemberg, músico de vanguarda e que não tinha nada a ver com rock, pop e afins. Aqui, de forma sarcástica, o crítico cria um diálogo imaginado com uma pessoa que o considera um inimigo do rock e também do popularesco – na época, considerados artistas bregas – ao citar cantores Joanna e Roberto Carlos.

“- ... porque Bhurma, o segundo LP de Lívio Tragtemberg...

- Pô! Maurício, muda o disco.

- É isso que tô tentando fazer.

- Claro que não! [...] Você tá sempre nessa, nunca muda o disco.

- Mas o que você quer? Um comentário sobre o novo disco de João Penca e seus Miquinhos Amestrados? Ou talvez, a 14790234^a tentativa de João Ricardo e o Secos & Molhados. Joanna, Roberto Carlos ao Vivo, uma outra banda de rock igual a uma outra banda de rock... É isso aí que é ‘ser atualizado’?

- Não é bem assim. Mas pára com essa mania de dar força só pra música que não dá pra ouvir.

- Se você não ouve não pode saber se dá ou não ouvir.

- Mas todo mundo que escuta diz que não dá pra entender.

- Já o Capital Inicial, roquezinho inglês requentado, rit [sic] de Tio Sam em anúncio de cigarro...

- Quanto preconceito junto, pô!

- Vamos fazer um campeonato de preconceito. Vai lá e escuta o disco novo de Lívio Tragtemberg.” (KUBRUSLY, 1988, n. 116, p. 72).

O autor considera injustas as observações dos críticos em relação aos grupos de linhagem *pop rock*, justamente aqueles que tinham uma forte vendagem de discos e também grande inserção na mídia. É importante ressaltar que Vianna faz a defesa desses grupos com o argumento de que é efêmero, por justamente investirem na estética *pop*, a qual tem a conotação de momentâneo, de descartável.

O debate continua, agora em forma de réplica. Na edição de março de 1987, o jornalista e crítico musical Luis Antônio Mello, um declarado entusiasta do *rock* brasileiro, escreveu um ensaio sobre o marketing musical, que iria render uma réplica, duas edições posteriores.

Depois de uma longa conversa de 112 segundos com Maurício Kubrusly, diretor de *SOMTRÊS* por telefone [...] surgiu a idéia de escrever este artigo... sobre o novo marketing da indústria musical brasileira, responsável, direta ou indiretamente pela explosão de alguns zilhões de discos, músicas e músicos que rolam por aí. E se o leitor é um purista, duas sugestões parecem altamente sensatas: mude de página ou vá lá dentro tomar um Plasil. Vamos falar, entre outras coisas, que a diferença entre um disco e uma melancia na prateleira de um supermercado é que o disco roda, toca e a melancia é muda. No mais, ambos são objetos de venda, fria, calculista. São “iguais”. [...] Agora, alguns ingredientes são fundamentais, já que o bom trabalho de marketing responde por 70% do sucesso de um disco e 30% ficam por conta de fatores como a empatia. Tem disco que, apesar de excelente, atola mesmo. Paul McCartney já deu várias demonstrações disso. Falar a linguagem certa do público a ser atingido parece ser um dos elos fundamentais. [...] O que o público mais quer da propaganda é a informação, precisão. A empulhação e a jabazaria morreram sem deixar saudades. A bola, agora, é dos profissionais. (MELLO, 1987, n. 97, p. 64).

Mello já havia publicado anteriormente outro artigo a favor do *rock* brasileiro. Em duas páginas, explanou a respeito do marketing se inserindo no meio musical, não somente do *rock*, mas na música brasileira em geral. Essa posição de Mello teve uma réplica na edição de maio de 1987, escrita por Lu Gomes:

Em artigo de capa na *SOMTRÊS* de março, o sr. Luis Antonio Mello proclamou o fim do famigerado jabaculê e celebrou sua substituição pelo “novo marketing da indústria musical brasileira, responsável direta ou indiretamente, pela explosão de alguns milhões, músicas e músicos que rolam por aí”. Entre parênteses, ele aconselhava o “leitor purista” a mudar de página ou tomar um calmante, já que a “a diferença entre um disco e uma melancia na prateleira de um supermercado é que o disco roda, toca e a melancia é muda”. O sr. Mello bem que poderia ter parado por aí. Mas, depois de nos contar algumas façanhas pseudomercadológicas das gravadoras, concluiu que “um bom trabalho de marketing responde por 70% do sucesso de um disco. Os outros 30% ficam por conta de fatores como a empatia”. Pelamordedeus! Será que não sobra aí uma porcentagenzinha para o talento musical? Falar que o popular jabá está morto e enterrado demonstra falta de conhecimento do mercado fonográfico brasileiro. (GOMES, 1987, n. 101, p. 78).

Ao finalizar seus argumentos, ataca a postura dos críticos:

[...] os críticos todo mundo sabe, adoram uma boca livre na mesma proporção com quem distribui elogios. São raros os que têm por princípio educar o ouvinte, a maioria prefere manter as pessoas em permanente estado de idiotice. Assim, em última análise, quem acaba escolhendo o que vai tocar (e vender) são os diretores das gravadoras, cujo interesse convém dizer, está não na música, na cultura, mas no lucro que precisam apresentar às suas matrizes no Exterior, se não eles perdem o emprego. Para não perder o emprego, estes senhores passam a manipular não só os meios de comunicação, mas também os artistas, pressionando-os a produzirem canções mais acessíveis, mais “vendáveis”. Somando-se a isso o fato que muito pouca gente pensa pela própria cabeça, o público acaba comprando o que lhe é impingido. (GOMES, 1987, n. 101, p. 77-78).

De forma didática, Lu Gomes conseguiu, enfim, estabelecer uma leitura extremamente detalhada sobre a função dos críticos musicais, dentro do que era a realidade daquela época. E nessa afirmação ele deu mostras do que é o *rock* brasileiro, que vai radicalmente ao que apregoou Mello em seus dois artigos pró *rock* e pró *marketing* na música, mencionados neste item:

Com raríssimas exceções, hoje o rock é um senhor flácido, respeitável e não oferece perigo algum. Ele deixou de ser oposição para dominar os meios de comunicação e embolsar toda a grana que conseguir, venha de onde vier. [...] Atualmente, o bombardeio doutrinário a que somos submetidos aumentou consideravelmente, sofisticando-se ainda mais. No entanto, por estar apoiado na lama mentirosa do jabaculê, o rock brasileiro (e o de outros países também, embora em alguns, a “payola” tenha sido substituída *mesmo* pelo marketing) não é mais uma fonte de informação confiável. Ou você acha que dá para acreditar numa canção em defesa das rádios piratas cantada (dublada) no programa do sr. Chacrinha? Será que você acredita mesmo que a vida trata mal a Legião Urbana, banda formada por filhos de diplomatas? (GOMES, 1987, n. 101, p. 78).

Essa leitura contundente de Lu Gomes é, em nossa concepção, uma avaliação honesta de como funcionava a *cultura rock* naquele momento.

7.2 A linhagem pop rock neste período

Na primeira fase da revista, as críticas publicadas a respeito de artistas e grupos de *rock* foram relativamente escassas por se tratar de um período de transição e de consolidação desse gênero no Brasil. Um indicativo disso foi a crescente quantidade de LPs analisados na revista. De forma sintética, a quantidade de LPs comentados começou a aumentar a partir de 1986, teve seu ápice no ano seguinte e iniciou seu declínio em 1988, coincidindo justamente com os períodos de ascensão e declínio do *rock* no país.

Nas edições de 1985, o conteúdo relacionado com a crítica musical limitou-se às críticas de LPs. A coluna *Plenário* não chegou a publicar ensaio crítico específico sobre o *rock* brasileiro, como nos anos anteriores. Esse ponto constatava com os anos anteriores, nos quais os ensaios críticos sobre o *rock* se faziam presentes.

A quantidade de críticas de LPs de grupos aumenta de forma considerável, também se comparado com os anos anteriores. Trata-se do que se poderia chamar de *fator Rock in Rio*. Uma das bandas que aparece na esteira do festival é a *Legião Urbana*, cujo primeiro disco, lançado naquele ano, foi assim analisado por José Augusto Lemos:

Rápida e rasteira, a hora e a vez de Augusto Matraga: não há muito o que dizer sobre este disco. É preciso calar diante disso, você precisa só escutar o que está acontecendo, palpitando aqui. Rock, pop, o diabo... é o grande (seria o único, se os Voluntários da Pátria não tivessem soltado o seu no ano passado) registro-fruto da MPOPB, cujo “ciclo” os complacentes acreditam ter começado com o compacto da Blitz em 82. Mas tem mais, mais que uma coleção de rocks em arranjos simples, mas só pela lapidação sucessiva de um bisturi lavado em ácido, baixo gordo, de vibrar as costelas, mixado junto com o bumbão à frente, densidade rítmica nunca dantes obtida nesta terra (uma belíssima produção de José Emílio Rondeau). Tem mais, e pode ser o começo de algo maior ainda. O principal: tem uma alma exposta, cicatrizes e carne viva, nenhum sinal de verniz ou casca grossa. São as letras e o vocal de Renato Russo e ele está mal começando. Dá para sentir os resquícios da fúria militante do punk de 77, uma questão de formação/informação, ficando para trás. O disco gira, e a cobra não pára de trocar de pele. Estou ouvindo atento, aliciado e colado, mas já interessado no que está para vir depois. (LE MOS, 1985, n. 76, p. 87).

Nota-se que a função do crítico e do produtor, assim como na década anterior, continuava sendo mesclada. A referência diz respeito a José Emílio Rondeau, que era crítico musical de *Somtrês* e estava partindo para a produção musical.

Porém nem tudo era unanimidade quando se reportavam a esses grupos. A crítica dava sinais de desgaste quanto à musicalidade da *Blitz*, por exemplo.

Da surpresa e humor do primeiro disco, a banda foi escorregando, perdendo o seu lance teatral, ficando corriqueira, de olho no próprio umbigo até chegar chatíssima ao terceiro disco. O prezado público consumidor parece gostar – as vendas vão muito bem. Mas confesse: dá para ouvir várias vezes aquelas duas gracinhas conhecidas como Marcinha e Fernandinha, engolindo sílabas com vozes anêmicas? Duas vezes de “eu te amo, eu me adô”, e o ouvido pede qualquer outro som, pelo amor de Deus (sem contar a garfada que deram dos meninos do Ultraje a Rigor)! Mesmo Evandro Mesquita, uma bela figura no palco, acreditou no personagem Evandro da Blitz, um carinha legal, bem humorado, com uma fala meio malandra, num acentuado cariocês. Canta todas as faixas do mesmo jeito (isto quando não cede espaço a Marcinha e Fernandinha). Como o lance da Blitz é muito mais as historinhas que quer contar do que a melodia que quer mostrar, o que a gente ouve é uma dúzia de xerox da mesma estrutura melódica, modificada pelos arranjos. E os casos da Blitz ou as suas aventuras, estão ficando cada vez mais confinadas. (LOPES, 1985, n. 78, p. 86-87).

Essa crítica de Maria Amélia Rocha Lopes dá indicação que o fenômeno Blitz, considerado um grupo inovador quando aparecera em 1982, já entrava em um estágio de declínio³²³. Com a citação de alguns artistas, nota-se que havia uma confusão de estilos musicais. Dos referidos, *Premeditando o Breque* e *Rumo* não são definidos como representantes do *pop rock* brasileiro, e sim da chamada *Vanguarda Paulistana*³²⁴.

Por outro lado, outros começavam a sua saga rumo ao sucesso. Era o caso do RPM, que iria se cristalizar no ano seguinte. Alex Antunes fez ponderações, relativizando a transição de uma banda que saía do circuito *underground* para tentar o sucesso.

Bom grupo em disco injusto ou em uma “sociedade injusta”? O RPM, bom grupo em apresentações ao vivo, com um som sofisticado dentro dos parâmetros do rock brasileiro, abdicou de gravá-lo em disco. Melhor, em meio disco: conceberam um LP em que o lado A é dançante e “trabalhável em FM”, e o lado B mais ao gosto da banda. A justificativa é de que é preciso “abrir caminho”. E de que naturalmente, é preciso sobreviver. Luis Schiavon (teclado, composição), Paulo Ricardo (baixo, voz, composição e letras), Fernando Deluqui (guitarra) e Paulo Pagni (bateria), pretendem fazê-lo e manter, ao mesmo tempo, a dignidade. Mas o resultado, para quem já os conhecia de shows, demonstra que ambas as faces da música, assim isoladas, perderam. O lado *comercial* traz três boas composições, mais uma excelente (“Estação do Inferno”) e inócua (“Rádio Pirata”). Esta última, sintomaticamente, abre o disco. [...] É curioso notar como faixas mais equilibradas, “Louras Geladas” e “Revoluções por Minuto”, foram gravadas para o compacto da estréia da banda, em condições de produção mais modestas. A primeira, um sucesso nas rádios, conta com um órgão de timbre cafajeste muito adequado, e instrumental e vocais seguros. A outra música, que dá título ao LP e foi o lado B do compacto (aliás, censurada para execução em rádio) tem uma estrutura mais complexa, incluindo tapes com fragmentos de um certo Presidente da República (cujas iniciais são João Batista Figueiredo) seguidos da saudação “Heil!”. Muito bom. Resta imaginar como seria o mesmo disco, produzido sob os preceitos que são a receita do bom rock: inovação, energia, objetividade. Que como costuma acontecer com os ingredientes de outras receitas, devem ser servidos *juntos*. (ANTUNES, 1985, n. 85, p. 81-82).

Mas se com a *Blitz*, havia a desconfiança, com o LP do *Ultraje a Rigor*, a crítica de Maurício Kubrusly foi para o caminho oposto:

Na avalanche de grupos novos que soterra FMs e tevês, isso se tornou rotina. Porque a maior parte dos conjuntelhos do roque-nhoque é indigente em termos musicais. Esse new-iê-iê-iê é mesmo tão saboroso quanto nhoque sem molho nem queijo. Os

³²³ Conforme Luis Antônio Groppo menciona, o ano de 1985 “pode ser considerado o ano da transição entre o rock ingênuo e o mais carioca para o rock mais juvenil e paulistano-brasiliense.” (GROPPO, 1996, p. 238).

³²⁴ “O termo Vanguarda Paulistana entrou para a história da música popular brasileira como referência à geração musical (1979-1985) que tinha como reduto um espaço alternativo que, nos anos 1980, abrigou diversificadas experimentações musicais: o teatro Lira Paulistana, localizado na Praça Benedito Calixto, em São Paulo. Teve como figuras mais emblemáticas Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé (embora este nunca tenha se apresentado naquele espaço), os grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, e as cantoras Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, entre outras.” Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vanguarda-paulistana/dados-artisticos>>. Acesso em: 3 mai. 2010.

instrumentistas não tocam, os cantores não cantam, um som pré-rock garagem. [...] É exatamente isso que faz do Ultraje a Rigor um conjunto muito mais tchan que os outros. Depois dos hits-cometas do ano passado – “Inútil” e “Eu Me Amo” – era natural tremer de pavor na espera do primeiro LP. Será que a turma conseguiria manter o punch? *Nós Vamos Invadir a Sua Praia* joga ácido no medo a priori e rega com adubo o entusiasmo que brotou depois dos primeiros lançamentos. Temos um discaço pra tocar no rádio e a aparecer na tevê! (KUBRUSLY, 1985, n. 79, p. 71).

Kubrusly anteviu e acertou, pois foi um LP que teve quase todas suas músicas tocadas nas rádios, elevando o grupo para o *status* de estrelas do *rock* brasileiro.

Encerrado o ano de 1985, o saldo foi positivo para o que seria a consolidação do *rock* naquele momento. Tal afirmação rumaria para o ápice, embalado pelo *Plano Cruzado*, e possibilitou o aquecimento da economia e o posterior advento dos grupos de *rock*³²⁵.

³²⁵ “A segunda e mais importante fase do sucesso do rock nacional dos anos 80 iniciou-se em 1985, atingiu seu auge em 1986 e começou a decair já no ano seguinte. Foi provavelmente o período de maiores vendas na história da indústria fonográfica brasileira e, certamente, da década, aproveitando-se principalmente do Plano Cruzado e sua febre de consumo. De início, aumentou bastante a qualidade e a diversificação das bandas de rock, mas tal qualidade foi prejudicada pelo lançamento em quantidade exagerada de bandas, em sua maioria, ainda imaturas e levadas ao mercado apressadamente.” (GROPPO, 1996, p. 237).

Gonçalves e de George Israel (sax do Kid Abelha) foi providencial. Faz pensar que metais engrossariam a massa sonora do LP — gravado ao vivo com bons resultados técnicos. O quarto disco tem sido o dia D para qualquer banda nacional. Os Paralamas sabem disso. Mas também sabem fazer a moçada dançar. Só resta inventar um passo diferente.

Cristina Iori

A safra dos neo-caretas

**BANDABSURDA
ALIADOS
DETRITO FEDERAL
NENHUM DE NÓS
ENGENHEIROS DO HAWAII
TARANATIRIÇA
CIVIL**

**BANDABSURDA
ALIADOS
VÍTIMAS DO MILAGRE
NENHUM DE NÓS
REVOLTA DOS DÂNDIS II
TARANATIRIÇA II
CIVIL**

A quantidade desemboca na qualidade. Mas também é verdade que a quantidade, antes de qualquer outra coisa, gera quantidade. E no rock caboclo, desde o Rock in Rio (janeiro de 85), a quantidade atropela a qualidade com a mais desavergonhada sem-cerimônia. É engraçadinha a idéia de que qualquer banda pode sair da garagem direto pro estúdio da gravadora. Só que, por causa desse liberou geral, virou lei que qualquer um pode tudo — quem canta não necessita sequer de afinação, quem maneja os instrumentos não precisa saber tocar, quem compõe pode apenas apertar o botão da linha de produção do lugar comum, etc.

O que mais incomoda em toda essa viagem é a caretice agressiva da maioria dessas bandas. Por baixo da capinha de juventude e da máscara de revolta roqueira, escondem-se urbanas legiões de reacionários das idéias e dos sons. As letras repetem sem cessar chavões mais usados do que chicletes hipermastigados — abaixo o sistema, o mundo não me compreende, só nós sabemos que os outros mentem, vamos mudar tudo — é a náusea. Como falta informação, a forma também é antígona — tudo rimadinho direitinho e comportadinho. E, musicalmente a mesma coisa: tônica-dominante-tônica, 'melodias' mendigas e esfarrapadas, tudo absolutamente previsível e sem choque ... E não pode

existir nada mais deprimente do que disco de rock sem surpresa, o rock transformado em música carimbo.

Ouçá o grupo Aliados falando mal da TV e da "hipocrisia da sociedade", denunciando quem finge ser o que não é. Observe o Detrito Federal (que ótimo nome pra um grupo de Brasília!) começando bem a faixa "Se o Tempo Voltasse" ("Se o seu pai pudesse escolher/Você acha que o filho seria você?") pra logo depois tropeçar num pomposo "saiu de casa sem *the* avisar", e ainda citar (como os próprios pais) Ibrahim Sued como símbolo ... de que mesmo, em 1988?! Constate que Nenhum de Nós, com disco gravadinho nos conformes pela multinacional RCA, se considera incompreendido pelo status quo, e pela namorada também. Escute, com paciência, as letras quilométricas do Engenheiros do Hawaii, falando horrores da sociedade e descobrindo que o mundo é ruim e mentiroso. A banda Civil, igualmente, poderia levar pro Congresso (ou páginas de editoriais da imprensa mais convencional) os discursos enormes que imagina que sejam canções.

Contemple (a distância) os casos de amor entoados pelo quarteto Taranatirica e sinta saudades de Cazusa, que trata do lenga-lenga dos amores comuns sem ser banal. Ou então, a Bandabsurda ... Essa, pelo menos, às vezes escorrega pra fora do óbvio. Um refrão da canção de amor avisa: "O meu ego ficou puto contigo, gata". Tem "Brossárgada", protesto explícito contra a truculência do ministro da Justiça e seus semelhantes. Tem ... tem, principalmente, uma dica pra maioria dos antigões de pouca idade de tantos grupos do rock nativo: "Quem nasce velho não pode crescer". Ou será que essa garotada toda não percebe no espelho a própria caretice agressiva?! E, que falta irreverência, humor, ousadia no

lugar de tanta redundância comportada?!?

Que rock mais brocha, pô!

Maurício Kubrusly

Criar é coisa do arco da velha

365

365

No começo foi o *Grito suburbano*, o primeiro registro em vinil do punk brasileiro, do punk rock feito em São Paulo. No disco estavam Cólera, Inocentes e Olho Seco. O primeiro continua ativo numa excelente carreira independente. O segundo é hoje contratado de um grande selo, a WEA. O terceiro, um projeto que de vez em quando é reanimado. Tão importante quanto esses, na época, o Lixomania não sobreviveu, mas deixou seu nome nessa história. Mas parte do Lixomania reencarnou em 1986 num grupo batizado 365, que, indiferente às mudanças ocorridas, continua fiel ao espírito punk rock, embora menos hardcore.

Também contratado por uma gravadora "normal", mas de menor peso, a Continental, o 365 debutou em elepê no final do ano passado, após ter emplacado dois hits locais: "São Paulo" e "Canção para Marchar". No som, influências notadamente maiores do Clash, ou seja, do tradicional punk rock inglês, longe do estilo agressivo e rápido das bandas atuais. Embora com menos requintes de produção, o disco do 365 acabou soando melhor que os dois que o Inocentes gravou até agora em sua nova condição. Longe desse papo de raízes e

Kubrusly, Maurício. *A safra dos neo-caretas*. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 57, abril 1988.

7.3 Kubrusly e o rock brasileiro: saturação em curso

Uma das primeiras críticas do editor de *Somtrês* sobre o *rock* no Brasil foi sobre a coletânea intitulada *Verão 1985* (CBS/Opus Columbia)³²⁶, antologia composta por grupos e artistas que faziam sucesso naquela época. Kubrusly atacava:

As gravadoras precisam aumentar os seus times de grupos de rock – pobre, pobre, rock’n’roll, quantas vezes profanam teu santo nome em vão!... Como os recursos eletrônicos dos novos instrumentos musicais e dos estúdios de gravação facilitam bastante a coisa, qualquer um se acha preparado a se tornar instrumentista. Ou músico. Ou cantor. Ou compositor. Resultado: a desova de “grupos novos” vai sendo feita num ritmo de queda do cruzeiro e & alta do dólar. E dependendo do que se invista na, digamos, divulgação dessas faixas, as FMs repetem as cujas até nossos ouvidos emperrarem. É a operação lobotomia musical. Porque há muito tempo não recebemos uma dose tão indigesta de coisas medíocres. Faz anos que não nos empurram uma sopa tão rala, tão inconsistente e com gosto de patavina. As letras são de uma idiotice apocalíptica, as melodias são aquelas mesmas dos três acordes básicos, os cantores grunhem mais que porta emperrada, e os músicos não são músicos, coisa nenhuma e não tocam nada. E muita gente acha que é indispensável abaixar a crista diante deste vomitório, em nome da moda ou qualquer parvice semelhante. Essa antologia, *Verão 85*, acaba sendo uma amostra do que as FMs tocam, as tevês mostram e as danceterias denceteiam. E a maioria das faixas é um nada embrulhado pra presente em papel descartável. E isso poderia ser constatado em várias outras antologias. (KUBRUSLY, 1985, n. 74, p. 68).

A julgar pela quantidade de artistas reunidos no LP, alguns destoando da proposta do disco, a observação de Kubrusly tem direção: os grupos criados dentro dos escritórios das gravadoras.

Elevando o tom, o jornalista faz uma análise ainda mais contundente sobre o *rock*, decorrido um pouco mais de dois anos depois. Novamente, o mote aqui é a coletânea de grupos desse gênero, intitulada *Contrabanda* (Polyfar, 1986). Na introdução, observa o efeito que o *Rock in Rio I* provocou na *cultura rock* do Brasil naquela época:

[...] e quem achar que existe exagero nisso, que ouça o LP Banda Contrabanda, que reúne e apresenta 12 bandas novas. São 57 jovens que formam os grupos Filhos da Pauta (olha só o nome piadresco que escolheram...), Ticket, Trânsito Livre, 747, Cilada Mixta (*sic*), Uns e Outros, Espiral, Bugi-Gang, Areia Quente, Oficina de Luz e Mirage. Se o trabalho de todos eles fosse ouvido num festival de colégio, ainda seria possível suportar, porque quem entra nesse tipo de maratona sabe os pecados que tem que pagar. Mas num LP que está nas lojas pra ser vendido como produto pronto pra consumo a preços normais... Por que essas 12 bandas não voltam para suas respectivas garagens e recomeçam os ensaios? *Banda Contrabanda* não tem música, nem letra, nem cantor, quase nenhum instrumentista e... o pior de tudo: não

³²⁶ Entre os artistas e grupos que compunham referido LP, havia desde representantes do então emergente pop rock tido como descartável pelos críticos como *Metrô*, *Sempre Livre*, *Rádio Táxi*, *Léo Jaime*, mas também representantes do chamado *soul brasileiro*, como Hyldon, e também da MPB, como Fagner. Também apareciam grupos que galgariam os passos da fama como *RPM*, a cantora Marina e o *Barão Vermelho*. Em comum, o fato de todos estarem com suas *músicas de trabalho* veiculadas nas rádios, principalmente nas FM.

tem idéias! Será difícil ouvir outro festival de caretices tão convicto quanto esse. Diabo meu: onde será que vão esses jovens assim tão convencionais e conservadores?!? Não tinha ficado combinado que o rock seria uma coisa rebelde, inquieta, renovadora? Será que esses 57 debutantes não ouviram grandes discos de rock? Porque será que optaram pelo estilo Quatro Is (Inofensivo-Insípido-Inodoro-Incolor). E vem aí o Rock in Rio II... (KUBRUSLY, 1987, n. 99, p. 69).

Na época em que essa crítica foi escrita, ainda se vivia o auge dos grupos ligados ao *pop rock* brasileiro. Já foi mencionado que a política das gravadoras era de criar grupos de forma artificial, interessados unicamente na vendagem. Nesse caso, eram grupos de *pop rock* que tentavam usar uma fórmula prática e eficiente de se inserir no mercado. A diferença é que eram grupos que já tinham um histórico como músicos amadores, conhecidos como *bandas de garagem*³²⁷.

A questão é de que, através dessas críticas, Maurício Kubrusly sinalizava que a *cultura rock* vivia um processo que se encaminhava para a saturação:

A quantidade desemboca na qualidade. Mas também é verdade que a quantidade, antes de qualquer outra coisa, gera quantidade. E no rock caboclo, desde o Rock in Rio (janeiro de 85), a quantidade atropela a qualidade com a mais desavergonhada sem cerimônia. É engraçadinha a idéia de qualquer banda poder sair da garagem direto pro estúdio da gravadora. Só que, por causa deste liberou geral, virou lei que qualquer um pode tudo – quem canta não necessita sequer de afinação, quem maneja os instrumentos não precisa saber cantar, quem compõe pode apenas apertar o botão da linha de produção do lugar comum, etc. O que mais incomoda em toda essa viagem é a caretice agressiva da maioria destas bandas. Por baixo da capinha de juventude e da máscara da revolta roqueira, escondem-se urbanas legiões de reacionários das idéias e dos sons. As letras repetem sem cessar chavões mais usados que chicletes hipermastigados – abaixo o sistema, o mundo não me compreende, só nós sabemos mais que os outros mentem, vamos mudar tudo – é a náusea. Como falta informação, a forma também é antiga – tudo rimadinho direitinho e comportadinho. E musicalmente a mesma coisa: tônica-dominante-tônica, “melodias” mendigas e esfarrapadas, tudo absolutamente previsível e sem choque... E não pode existir nada mais deprimente do que disco de rock sem surpresa, o rock transformado em música carimbo. [...] E que falta irreverência, humor, ousadia no lugar de tanta redundância comportada?!? Que rock mais brocha, pô! (KUBRUSLY, 1988, n. 112, p. 57).

O trecho acima é a introdução da crítica *A safra dos neo-caretas*, publicada em abril de 1988, em que foram analisados os LPs de seis grupos, da chamada *nova safra do rock brasileiro*³²⁸. Especificamente sobre esses discos, Kubrusly menciona:

³²⁷ Termo usado para grupos de rock que se lançam ao mercado de forma independente. Essa coletânea agregava tais conjuntos com o intuito de se mostrarem ao mercado. Apesar disso, somente o grupo *Uns e Outros* viria a fazer sucesso, mas seria bem mais tarde, em maio de 1989, quando lançou a canção *Carta aos Missionários*.

³²⁸ Foram analisados os LPs dos seguintes grupos: *Bandabsurda*, *Aliados*, *Detrito Federal*, *Nenhum de Nós*, *Engenheiros do Hawaii*, *Taranatiriça* e *Civil*.

[...] Constate que Nenhum de Nós, com disco gravadinho nos conformes da multinacional RCA, se considera incompreendido pelo status quo, e pela namorada também. Escute, com a paciência, as letras quilométricas do Engenheiro do Hawaii, falando hor-ro-res da sociedade e descobrindo que o mundo é ruim e mentiroso. A banda Civil, igualmente, poderia levar pro Congresso (ou páginas de editoriais da imprensa mais convencional) os discursos enormes que imagina que sejam canções. Contemple (a distância), os casos de amor entoados pelo quarteto Taranatiriça e sinta saudades de Cazuzza, que trata do lenga-lenga dos amores comuns sem ser banal. Ou então, a Bandabsurda... Essa pelo menos, às vezes escorrega pra fora do óbvio. Um refrão da canção de amor avisa: “O meu ego ficou puto contigo, gata [...]”. Tem... tem principalmente, uma dica para a maioria dos antigões de pouca idade de tantos grupos do rock nativo: “Quem nasce velho não pode crescer”. Ou será que esta garotada toda não percebe no espelho a própria caretece agressiva?! E que falta irreverência, humor, ousadia no lugar de tanta redundância. (ibidem, p. 57).

De todos esses grupos, somente dois tiveram as músicas de seus respectivos LPs tocando nas rádios e, por conseguinte, alçaram ao sucesso. Foram os *Engenheiros do Hawaii*, com o álbum *Revolta dos Dândis* (BMG-Ariola, 1987), e o *Nenhum de Nós*, com o disco homônimo (RCA,1987). Porém isso não desmerece as observações do diretor de redação da revista. Havia em curso um processo de saturação dos representantes do referido gênero, apesar de que críticas, como essa de Kubrusly, muito pouco abalaram as gravadoras, conforme observação de Simon Frith:

Do ponto de vista das gravadoras, as publicações especializadas servem como duplo objetivo. Primeiro elas são um veículo de promoção: podem ser usadas para transgredir, criar um rumor de publicidade; as histórias escritas ainda não são favoráveis – é o espaço e o tamanho das fotos que mais importam. E em segundo, as publicações são também parte da filtragem do processo; elas dão às gravadoras uma prévia indicação do gosto do público, um conselho útil para quais lançamentos devem ser promovidos e quais devem ser abandonados; e neste contexto, é a independência dos críticos em relação à influência das gravadoras que dá aos bons críticos a sua autenticidade. Críticas más (e elas são numerosas) não são as mais importantes em diminuir as receitas vindas dos anunciantes. (A&M retirou seu anúncio da *Crawdaddy*, por exemplo, não por causa de uma crítica, mas sim porque a revista criticou a companhia). (FRITH, 1981, p. 174).

Na mesma edição, o crítico Humberto Finatti, especializado em *rock*, adotou o mesmo tom de Kubrusly, ao comentar sobre o a coletânea *Rock Forte* (BMG-Ariola, 1988)³²⁹:

Rock de novo. *My God!* Como foi considerada aqui mesmo, na última edição, o róqui [sic] tupi sifu em 87. OK, atingiu ótimos estágios de vendagem, divulgação, apoio por parte do mass mídia, etc. Mas quanto à qualidade de produção musical/textual em si, buuuáááá!!! Mas o que há de se fazer? Já que todos estão mamando (paulistas, cariocas, brasilienses e gaúchos) à vontade, é chegado o momento das tetas se voltarem para a terra do *uai* e observar (caçar seria o termo mais exato) o que rocka [sic] e rola lá. São seis grupos mineiros. E descontando-se a produção precária (inerte a todo pau-de-sebo que se despreza), a capa horrorosa [...]

³²⁹ Dos grupos que compunham o LP, apenas *Sexo Explícito* e *Agência Tass*, conseguiram alguma notoriedade, fora do estado natal. As outras, *Último Número*, *Pouso Alto*, *Kamikaze* e *Serpente* limitaram-se ao estado de Minas Gerais.

e o título breguíssimo (rock *forte* em que?) sobra o seguinte: duas bandas excepcionais Sexo Explícito e Último Número, ambas velhas militantes do udi-grudi belorizontino e donas de uma musicalidade personalíssima, textos elaborados [...] e uma simbiose sonora altamente estimulante. Quanto ao resto... há de tudo, para todos os (des)gostos: arquétipos, de popinhos verdadeiramente absurdos (tamanho é a oligofrenia das letras), babacas, de (in)digestão hiper-rápida, versões canhestras e (pioradas) de Lulu Santos, Dr. Silvana, Absyntho, The Fevers, Roupa Nova e outras bombas de calibre – e efeito – semelhante. (FINATTI, 1988, n. 112, p. 58).

De todos os grupos que participaram desse disco, somente dois conseguiram um relativo sucesso fora do estado natal, Minas Gerais. Esse é um indicativo de que as coletâneas também não tinham mais a eficiência de outrora, em que era uma espécie de laboratório de mercado.

No entanto essa situação de declínio e saturação do *rock* brasileiro não apareceu somente nas críticas específicas de LPs. Luis Antônio Giron, na sua coluna *Dissonâncias*, publicada em junho de 1987, estabeleceu um novo parâmetro para os grupos que até então estavam na ativa. Na visão dele, surgia uma nova geração de grupos – *Finis Africae*, *Varsóvia*, *Fellini*, *Smack*, *Nau* – e também um questionamento: “Onde vai dar a quinta geração roqueira?”:

Após o boom, o rock brasileiro passa por forte ressaca. Ressaca, diga-se em defesa dela, é coisa mais estimulante aos sentidos que do *boom*. É a ressaca a que faz perguntar o que se passa com o atual rock, se nele persiste o escapismo das facilidades, o recurso da cópia direta. E a própria ressaca responde não, pelo menos não em parte. A quinta geração roqueira chega agora aos discos para mostrar uma espécie de obscuridade lúcida, agressora dos ouvidos moucos e de mercador. Bandas como *Finis Africae*, *Varsóvia*, *Smack*, *Nau* e *Fellini* não parecem brincar. O plágio nelas está incorporado de modo crítico, elas lançam ao ar fogos sem artifício, duros de se entender à primeira audição. Pagãs, agressivas, indiferentes, pessimistas, elas podem ser tachadas de tudo, menos de explícitas ou demolidoras de costumes. Antes, preferem a desagregação pelo interior dos fenômenos e comportamentos, melhor imagens ocas de uma alucinação que palavras de ordem [...]. Em vez de bandeiras, essas bandas hasteiam rocks filosóficos, plagiadores sem vergonha dessa terra de todos e de ninguém que é o mundo pop. [...] As lições de momentos ensinam a vislumbrar o passado com outros ouvidos. As novas bandas mostram que somos capazes de enxergar de modo diferente as gerações passadas do rock brasileiro. O antes é transformado como se tudo houvesse existido para desembocar nas desesperadas bandas atuais. À luz da quinta geração, as anteriores começam a ganhar outros relevos. [...] Essa tocante ressaca se vale de batidas mesmas, meio dias semelhantes, vocais angustiados. São cópia dos pós-punk ingleses, alguém pode afirmar. Sim, e por que não? A mera cópia em português já seria outra coisa. Sente-se um bafo lúgubre em tudo isso. Desesperança tornada disco, a quinta geração do rock brasileiro descortina o passado como quase nada. E é isso mesmo: uma genealogia do rock não é possível no Brasil. (GIRON, 1987, n. 102, p. 72-73).

Na concepção do crítico, os grupos de *rock* no Brasil tiveram cinco gerações. A primeira corresponde à Jovem Guarda, que vigorou entre 1966 a 1968. A segunda, na Tropicália, com os Mutantes, enquanto que a terceira geração surgiu no final da década de

1970, com o movimento punk. Por fim, a quarta geração é oriunda de conjuntos daquele período dos anos 1980, como *Blitz*, *Paralamas do Sucesso* e *Kid Abelha*.

Ao chamá-la de “geração do plágio”, o escritor avista um processo que estava em curso, a partir daquele momento: o processo de esgotamento. Um dos sinais mais evidentes e que se concretiza é que esses grupos não obtiveram sucesso comercial, muito em razão de serem cópias dos grupos pós-punks ingleses³³⁰, muito em razão do hermetismo musical e também por serem grupos egressos do *underground* e que estavam lançando LPs por grandes gravadoras³³¹.

Outro fator que o crítico expõe no seu comentário é de que essas bandas não tinham apelo para se renderem altas vendagens. Essa questão é evidente, pois, além do pequeno sucesso comercial, não conseguiram ter vida longa em suas atividades musicais. Giron dá mostras do que começava a se avistar no horizonte da *cultura rock*, ou seja, o seu iminente declínio.

³³⁰ Grupos que surgiram na esteira de bandas punks, a partir da segunda metade dos anos 1980. Os mais conhecidos são U2, The Cure e Smiths.

³³¹ Exceção foram os grupos *Varsóvia*, *Fellini* e *Smack*, que se mantiveram fiéis às gravadoras independentes. *Finis Africae* foi lançado pela EMI-Odeon e *Nau* pela CBS.

PLENÁRIO

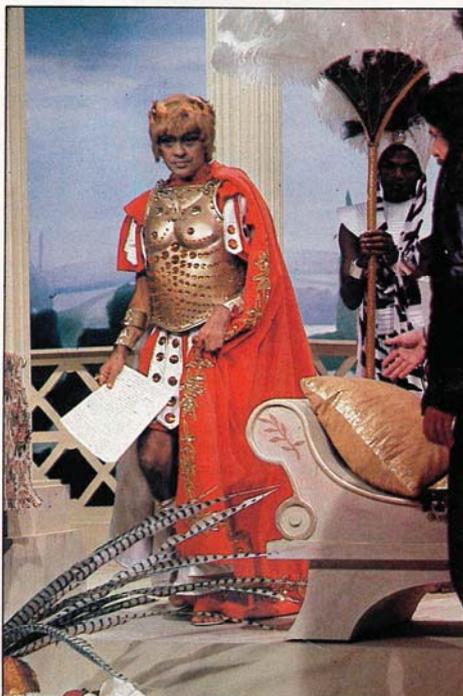
Faltam menos de três meses para o Rock in Rio Festival, uma grande festa onde vai acontecer tudo e não vai mudar nada. O dia seguinte do Rock in Rio, depois de 20 de janeiro de 85, vai encontrar o Brasil com um outro presidente, escolhido escondidinho bem no meio do Rock in Rio, (estranha coincidência!), um negócio no colégio, enquanto grande parte dos quase eleitores (que também não terão votado, como *todos* os brasileiros)... enquanto a bela torcida suarenta estiver elegendo por aplauso este ou aquele grupo...

Vai ser uma grande festa, é lógico. A Artplan não é um partido político, não acaricia o hábito de prometer e não cumprir. O business dela é o show. E ela faz isso muito bem. Os grupos prometidos estarão lá, no superpalco, com som de qualidade, o Iron Maiden abrindo o festival com o gigantismo de suas pirâmides... Tudo dentro dos conformes, pouco mais de 15 anos depois dos três dias que geraram a dita Nação Woodstock. E onde foi parar esse Shangri-lá? Onde estão aqueles 500 mil jovens que rezavam paz e amor? Hoje, os hippies (lembra?) dessa Atlântida, igualmente submersa, são verbete de enciclopédia de rock. E Jimi Hendrix, o músico mais subversivo daquele festival, está morto. Apenas um poster silencioso na parede...

Agora, o negócio do show está bem mais crescidinho e a organização, para gerar lucros, bem mais eficaz. O ingresso — para ficar apenas neste indício — é igual a um cartão de crédito, com código magnetizado, a ser decifrado por olhos do reino digital. Com lances desse naipe, garante-se a perfeição do Festival. E tem de ser assim, com os telões de tevê, o esquema de segurança, tudo sendo gravado para exibição posterior pela Rede Globo, um gigantesco videoclip onde a plateia entra como figurante não remunerado, show que importamos em dólares (quanto estará valendo essa moeda em janeiro de 85?) e vamos exportar para muitas tevês de todo o mundo, prova de que aceitamos direitinho nomes que fazem sucesso nos grandes mercados, etc. etc.

Esta é a receita. A realidade agora é assim. Não deixa vaga

Caius Malufus e o Rock in Rio Festival



Caius Malufus, que todo mundo queria, não pode. Rock pastel, pode.

*O Rock in Rio está chegando,
milhares de ingressos já vendidos,
tudo confirmando o grande pagode roqueiro
que vai sacolejar o verão carioca,
fermentando expectativas de tantos que
sonham com uma nova Nação Woodstock...
Enquanto isso, na corte de Caius Malufus...*

nenhuma canaleta por onde pudesse escorrer o sonho. Por isso, o rock pauleira renasce, o heavy metal e a mansidão de sua pretensa violência. Toda aquela barulheira e gritaria, forças satânicas, ameaças, sangue, cabeças de morcego engolidas feito croquete... tudo

tão perigoso quanto uma passeata no jardim de infância. Iron Maiden, AC/DC, Def Leppard, Scorpions — na verdade, o Balão Mágico da segunda infância. Um show como outro qualquer, apesar de toda a fúria quando as luzes do palco estão acesas.

E também poderiam estar aí Echo & The Bunnymen ou David Bowie ou qualquer outro que alguns consideram *verdadeiramente revolucionários*. Se os imensos artigos que são escritos a respeito dessa "revolução" estabelecessem algum elo com a realidade... ninguém seria o mesmo depois da primeira audição de qualquer desses discos. Assistir a um show desses lenines do rock seria o mesmo que acompanhar os Aliados em sua entrada cintilante na Paris libertada. Mas você ouve o disco, lê o artigo e nada, rigorosamente nada acontece. Ou seja: a arte de dourar a pilula vai além do previsto, quando a intenção é saciar nossa gula de gurus — essa fome que aperta sempre nossas cabecinhas, já que teimamos em buscar o comodismo de estar atrelados a um novo idolo de rock ou a um outro regime & musculação para realçar o equilíbrio za-zen naturalista do corpo em harmonia com a mente macrô sintonizada na proposta tântrica... até a náusea.

Só existe dependência na máquina que gera a geléia geral. Por isso, por exemplo, o punk de verdade do Sex Pistols acabou depressinha e sumiu pra sempre, mas todos divulgam a ótima "Punk da Periferia" de Gilberto Gil. Pelo mesmo motivo, ele e Caetano Veloso acabaram na cadeia e, depois, no exílio, pois o Tropicalismo estava avançando demais. Quando a pulguinha de um roqueiro qualquer pica o corpanzil do poder, o spray da repressão esmigalha o inseto num instante. Por isso, o Porta-Voz de Jô Soares saiu do ar. Por isso, o Malufus de Chico Anísio nem entrou no ar. O que interessa é a apoteose do Rock-Concerto, unindo grupos "jovens" e as orquestras sinfônicas "carentas". E esse o lamê que o corpanzil do poder gosta de estimular, abafando qualquer transgressão (essa palavra entrou na moda) verdadeira.

Portanto, nada de descobrir uma labareda guerrilheira onde brilha apenas um neon McDonald. E, com o foco certo, vamos logo comprar os ingressos, pois o cruzeiro não pára de cair. Nos vemos em janeiro, no baillão do Rock in Rio Festival.

Maurício Kubrusly

Kubrusly, Maurício. *O novo que já vem com mofo*. Coluna Plenário. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 63, p. 98, março 1984.

7.4 A profissionalização da crítica e do rock

O festival *Rock in Rio I* fez com que ocorresse a evolução e a consolidação da *cultura rock* em nosso país:

Os anos 1985-86 seriam emblemáticos dessa nova postura: os eventos que se sucedem então – a efeméride do festival internacional Rock in Rio; o investimento maciço das gravadoras e rádios FM no “rock brasileiro”; e o sucesso estrondoso da banda RPM – são mencionados, de um modo ou de outro, como ritos de passagem para uma nova fase do “rock nacional”, ou seja, sua entrada no *mainstream* da indústria do disco e a conseqüente desarticulação do suposto amadorismo da “cena roqueira”. (RIBEIRO, 2009, p. 73).

Nesse contexto, as classes menos privilegiadas começaram a ascender ao consumo, conforme observa Ricardo Alexandre:

Tradicionalmente sempre que as classes mais baixas têm acesso ao consumo, a música brasileira vive um surto de produção vinda dos subúrbios, favelas e periferias. Foi o que ocorreu nos anos 70 durante o “milagre econômico”, que revelou a força mercadológica dos artistas bregas, como Amado Batista, Milionário & José Rico e Odair José; seria o que aconteceria nos anos 90, com a axé music e o sertanejo. Em 1986, na garupa do Plano Cruzado, houve um esboço da ascensão do pagode – não o pagode romântico do Raça Negra, mas o velho samba dos morros cariocas, com superdose de malandragem de Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho. Curiosamente, porém, a febre não chegou à superfície da classe-média. “Essas ondas não se ‘encaixam’ ou não dentro do que os meios de comunicação aguardam”, ressalta o radialista Maurício Valladares. “E naquele momento, a indústria não estava preparada para trabalhar o Bezerra e o Zeca – todo mundo estava preparado para trabalhar o rock. Desde capas de disco até cabelos com gel, era tudo mais fácil para a indústria”. E assim foi feito. A EMI inventou o mini-LP, um formato maluco em doze polegadas, mas com menor número de faixas. A idéia era praticar um preço menor para o consumidor, graças à economia em estúdio e direitos autorais. Os primeiros contratados foram Lado B, Zero, Muzak, Finis Africae e Plebe Rude. (ALEXANDRE, 2002, p. 240).

Era a consolidação do *rock* brasileiro no mercado brasileiro. Ao contrário da década anterior, que foi puramente marcada por *outsiders*³³², os anos 1980 começavam para o *rock* brasileiro, julgar pelo material da revista. Algumas críticas sobre grupos como *Titãs*³³³ e *Paralamas do Sucesso*, consagrados pelos LPs lançados naquele ano, juntamente com a *Legião Urbana*³³⁴. No caso dos *Titãs*, Antônio Carlos Miguel escreveu sobre *Cabeça Dinossauro* (WEA, 1986):

³³² Termo inglês que significa estranho. No caso da linguagem pop rock, quer dizer artista que não se integra ao *establishment* da indústria fonográfica.

³³³ Sobre a trajetória biográfica desse grupo, ver: *A vida até parece uma festa – Toda a história dos Titãs*, de Hérica Marmo e Luiz André Alzer (Record, 2006).

³³⁴ Apesar do segundo LP desse grupo, intitulado *Dois*, ter sido o mais vendido em 1986, não foi analisado pelos críticos da revista.

[...] os Titãs lançam o seu terceiro LP, *Cabeça de Dinossauro* [sic] com toda a fúria. Uma verdadeira metralhadora giratória e que acerta algumas balas em cheio. Eles abandonaram, em parte, o som caribeano que marcou o delicioso álbum de estréia em 1984, partindo para uma pauleira punkóide, que já se delineava em alguns momentos do também excelente Televisão (85) – principalmente nas faixas “Não Vou Me Adaptar”, “Autonomia” e “Massacre”. E o que se pode confirmar em demolidoras canções como “Igreja” (Nando Reis), “Polícia” (Toni Bellotto), “Estado de Violência” (Charles Gavin), “Porrada” (Arnaldo Antunes), “AAUU” (Sérgio Britto e Marcelo Fromer) ou “Bichos Escrotos” (A. Antunes, S. Britto e N. Reis). Pelos títulos já deu para perceber alguns dos alvos dos titânicos rapazes, que não perdem tempo com metáforas ou imagens poéticas. [...] No geral, este disco traz o grupo mergulhado de cabeça num rock de combate e no seu protesto jogam um pouco de luz no nosso ainda obscuro e corrupto Brasil. Experiências recentes de Bellotto e Antunes com as malhas da Lei também parecem ter influenciado os Titãs nessa postura mais agressiva. (MIGUEL, 1986, n. 91, p. 78).

E sobre *Selvagem?* (EMI-Odeon, 1986), dos *Paralamas do Sucesso*, o mesmo crítico escreve:

[...] Eles passaram de um reggae branco à la Police para uma sonoridade mais jamaicana, lembrando os últimos discos do Black Uhuru, principalmente o excelente *The Dub Factor*. A sonoridade de *Selvagem?* se apóia muito nos recursos de mixagem [...]. Quanto à primeira faixa de trabalho, “Alagados”, mistura carimbo, merengue, reggae e juju music com resultados saborosos. Esta receita é próxima ao que baiano vem fazendo através de seu “Fricote” e também pode lembrar dos melhores momentos da hoje finada Cor do Som. Nenhuma novidade, portanto, mas uma trilha que, se bem explorada, ainda renderá muitos frutos para a nossa música. Outra característica do novo LP do trio está nas letras, agora mais politizadas. Eles resolveram largar para valer seus óculos e as gatinhas do Leblon para denunciarem as injustiças “desse mundo tão desigual” – a frase entre aspas é de “A Novidade”, música dos três Paralamas com letra de Gilberto Gil. (MIGUEL, 1986, n. 90, p. 61).

Em ambos os LPs, o crítico Antônio Carlos Miguel aponta para uma questão que acaba se tornando recorrente, que é a inserção de letras mais contestatórias, que poderiam ganhar a alcunha de *rock contestatório*. Essa passava a ser a nova tendência de então, da maior parte das bandas que estavam em voga. O ápice disso é reconhecido na crítica do segundo LP do grupo *RPM*, considerado uma espécie de marco na história da música do período:

[...] é preciso muita cara dura para negar o precioso toque de “Rádio Pirata”. É preciso muita perna de pau [sic] para resistir à deliciosa sedução de “Olhar 43”. Em suma: é possível ouvir os quatro garotos do Revoluções por Minuto sem remorsos. Porque “*Rádio Pirata*”, gravado ao vivo no Anhembi, é tão gostoso quanto passar a tarde na cama, com alguém, enquanto todo mundo se mata de trabalhar. É inteligente, é enérgico. É ácido dentro dos próprios condutores da indústria: “Toquem o meu coração, façam a revolução/Que está no ar, nas ondas do rádio/No underground repousa o repúdio/E deve despertar.” É uma bofetada vestida com luvas de pelica. Não é um puta convite? “Pois acabou, não vou rimar coisa nenhuma/Agora vai como sair que eu já nem quero saber/Se vai caber ou vão me

censurar”. É certo: mesmo depois de uma Estação no Inferno, ainda tem muita melancolia nesse filme engatilhado entre “A Cruz e a Espada”. [...] Prestou atenção? Na voz de Paulo Ricardo é a pura Stephanie de Mônaco sentada em seus joelhos. Em London, London. (ASSUNÇÃO, 1986, n. 94, p. 78-79).

É interessante que justamente um disco que chegaria à expressiva vendagem de dois milhões de cópias e que hoje é contestado por representar o símbolo da massificação³³⁵ seja apontado pelo crítico, na época, como um grito de protesto.

Nesse contexto, em outubro de 1986, é publicado na coluna *Plenário* um ensaio de Luis Antônio Mello, que coloca o *rock* como algo massificado e consolidado no Brasil.

Hoje, o rock no Brasil conta com um apoio fundamental: respaldo popular. Decididamente o povo brasileiro absorveu o rock, tanto nacional como o estrangeiro. [...] Os números estão aí. RPM vendendo um milhão de cópias, Dire Straits meio milhão, Tears for Fears com disco de ouro e etc. etc. etc. Absorvido pelo povo, o rock precisou de muito esforço para se manter. Aquela idéia infantil de que com uma guitarra razoável, um amplificador regular, música e letra mediana estava tudo resolvido, tombou gloriosamente. O Rock in Rio mostrou a milhões de brasileiros que o rock precisa, antes de tudo, de um suporte industrial para funcionar. Não adianta tentar escapar desta dura realidade. O público já se habituou ao aparato espetacular do RPM. O público não gosta de ficar vendo músico afinando instrumentos em palco, disco mal gravado, capas mal feitas e letras imbecis. Em suma, o público não atura mais o amadorismo e agora sabe o que está ouvindo. Nunca o Brasil contou com tantas publicações voltadas ou falando de rock, um movimento que mexeu com o bolso das gravadoras e emissoras de rádio. A FM que não misturar rock em sua programação, desabou, está desabando, ou vai desabar. Idem em relação à TV. Idem para as gravadoras. As crianças de 10 anos estão cantando “Alvorada Voraz”, “Silvia” (mais conhecida como “piranha”) e “Música Urbana”. E criança não mente. O rock hoje, só não fica no Brasil se não quiser. Com 31 anos de idade, ele já engoliu desde redutos óbvios como Inglaterra e Estados Unidos, como o Japão – que tem o Cure e New Order como grandes ídolos. [...] Porque o Brasil estaria fora? Certo, as rádios sabotaram o quanto puderam mas chegou uma hora que as alternativas [...] começaram a assumir “perigosas” posições no mapa da audiência. Até o Ibope [...] teve que engolir e informar aos publicitários mais distraídos que o rock é mercado e não porralouquice. As fábricas de amplificadores não estão atendendo aos pedidos. O mesmo está acontecendo com baterias, teclados e outros ingredientes. [...] Por isso e por mais uma montanha de motivos, tenho o agradável prazer de informar à direita, aos moralistas, fascistas e similares que o rock tardou, mas não falhou. E vai ficar. (MELLO, 1986, n. 94, p. 86).

Nesse trecho, fica muito claro que Luis Antônio Mello, como já foi apontando anteriormente, incorpora a sua concepção a favor da massificação e da profusão do *rock*.

³³⁵ “Apesar de ser praticamente uma regravação ao vivo do primeiro LP, acrescentando duas versões, (‘London, London’ de Caetano Veloso e ‘Flores Astrais’ dos Secos e Molhados), além de algumas novas canções [...] ‘Rádio Pirata...’ vendeu cerca de 2 milhões de unidades. Em relação ao primeiro LP, na verdade, este disco tinha algumas vantagens, trazia todo o impacto sonoro de uma apresentação ao vivo, ressaltado pela boa produção do show e pela mixagem realizada em Los Angeles. [...] Por um curto espaço de tempo, o RPM foi como que o Michael Jackson do mercado nacional fonográfico.” (GROPPO, 1996, p. 253). Sobre a trajetória biográfica desse grupo, ver *Revelações por minuto*, de Marcelo Leite de Moraes (2007).

Contudo seus argumentos aqui desenvolvidos carecem de um ponto de vista mais crítico, inserido no contexto em que a indústria fonográfica estava estabelecida³³⁶.

Nitidamente, o escritor faz considerações calcadas em números econômicos, ao mencionar a cadeia de consumo que envolve o mundo da música, como é o caso dos instrumentos musicais e acessórios. Na verdade, seus argumentos remetem-nos ao conteúdo massificante, visto que o *rock* de hoje está em outra esfera, bem menos massificado.

Um exemplo dessa massificação são suas considerações sobre o “respaldo popular”, as excelentes vendas dos LPs, sem contar a sua afirmação de que “o rock é mercado”, quando faz referências às relações com as emissoras de rádio³³⁷.

7.5 A crítica em debate no Pós-Cruzado³³⁸

As origens e as dissidências também interagem. Na edição de março de 1987, por exemplo, a crítica de Tom Leão sobre o disco *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens* ataca quem tem ressalvas com o grupo:

O Kid Abelha & [sic] Selvagens é daqueles grupos que muita gente gosta, mas tem medo de admitir, pois fazer tal declaração pode levar o declarante a ser banido da turma. O quente é adorar bandas revoltadinhas, mesmo que algumas delas possuam mais pose e cara feia do que conteúdo. No rock há espaço para todos. Então, por que radicalizar? Há momentos para tudo, e não há nada de errado em ouvir Paula Toller e suas canções românticas, se ela faz o gênero do ouvinte. Mantendo as devidas proporções não era isso que fazia Christine McVie no Fleetwood Mac? Alguém achava ruim? Claro que La McVie canta bem mais que La Toller, mas a mensagem, no fundo, é a mesma. Rápidos toques do cotidiano juvenil. Não é isso que faz a maioria dos grupelhos americanos? Pop por pop, é melhor ficar com os daqui, que pelo menos falam na linguagem corrente da moçada. As letras de “Nada Tanto Assim” e “Educação Sentimental II”, por exemplo, são polaróides fiéis do dia-a-dia de qualquer um na faixa dos 14 aos 25 anos. Chega de airridiotas. Quem quer perfeição vocal, que vá ouvir Ella Fitzgerald ou Anita Baker. O Kid Abelha é um grupo pop-rock carioca da primeira geração (a que abriu para todos os outros, incluindo os “vanguardeiros”) que já se estabilizou na cena musical, e, fechando um ciclo, lança este disco gravado no Anhembi, São Paulo, em setembro do ano passado, com alguns de seus maiores sucessos, sem overdubs ou efeitos de estúdio. Mostra uma banda afinada e boa, e uma fã que não terá chance do que reclamar. Paula desafina charmosamente, mas dá seu recado. Quem se diz democrata que aceite a existência e sucesso do grupo e vá curtir o que quiser em casa. (LEÃO, 1986, n. 99, p. 67).

³³⁶ A referência às crianças estabelece até que ponto a massificação desses grupos estava alcançando.

³³⁷ Luis Antônio Mello foi um dos idealizadores e criadores da rádio *Fluminense FM*, umas das emissoras pioneiras a veicularem, de forma específica, artistas do *BRock*. Sua primeira transmissão foi em março de 1982. Após passar por inúmeras reformulações, deixou de ser transmitida em 1994. Atualmente, o seu dial pertence ao Grupo Bandeirantes de Rádio, que disponibiliza a *Rádio Band News FM*.

³³⁸ Será definido *Pós-Cruzado* como o período histórico conhecido como *Plano Cruzado II*, ou seja, compreendido a partir de novembro de 1986, quando os preços das mercadorias foram liberados e, com estes, a inflação voltou a fazer parte do cotidiano dos consumidores.

Como Leão aponta, esse grupo não era bem visto por admiradores de outros conjuntos citados, por não incorporar críticas sociais nas suas letras e por possuírem arranjos simples, típicos de um grupo *pop*. Escrita em tom de defesa, perdoando até mesmo as imperfeições da vocalista Paula Toller, um dos principais defeitos apontados pelos críticos. Ao dizer que ela “desafina charmosamente, mas dá o seu recado”, a sua postura é de minimizar uma questão que seria extremamente grave. Outro dado interessante é o efeito de comparar ícones do *rock* estrangeiro com o daqui, fator que demonstra o quanto de dificuldade a crítica ainda tinha. Isso leva a pensar que a inserção do *rock* brasileiro, por mais que estivesse se consolidando, ainda tinha a sombra do estrangeiro como comparação.

Foi justamente a partir dessa banda que, dois meses antes da publicação da crítica, o antropólogo e jornalista Hermano Vianna, em um artigo publicado na coluna *Plenário*, atacava os críticos de *rock* brasileiros. Aqui, retomam-se alguns argumentos de Vianna, no que diz respeito à forma como a crítica se comportava naquela época.

É engraçado ver a crítica brasileira se debatendo com as letras ultra ambíguas do último disco dos Talking Heads. Todos se acham na obrigação de salvar a “importância estética” da poesia de David Byrne (quando não caem para o extremo oposto e condenam a comercialização dos Heads se referindo aos “bons velhos tempos” em que essa banda ainda era “radical”). [...] Mas ninguém falou de “ironia” quando o Kid Abelha disse que “eu tenho pressa, tanta coisa me interessa, mas nada tanto assim” Todos condenaram a letra como alienada, pois todos queriam ouvir algo como Geração Coca-Cola. Uma pena: a letra de “Nada Tanto Assim” fala mais sobre o estado de espírito da maioria da juventude brasileira que muitos hinos rebeldes que vieram a seguir. Só indiferença, nem sombra de paixão revolucionária. Mas os críticos queriam ouvir vozes transgressivas, os discos que “não deixam pedra sobre pedra” [...]. Não importa se a poesia é péssima, se a música é qualquer nota. Basta ter um contestador, agressivo. Os críticos se contentam com muito pouco. E não falam nada de interessante sobre o que já é pouco. (VIANNA, 1987, n. 97, p. 86).

Vianna, ao aprofundar o assunto, cita outro exemplo de visão equivocada da crítica. Ele entende que os críticos são ácidos demais, pois quem ia a shows e consumia discos dos grupos de *rock* era descompromissado e sem postura crítica ante aos problemas da sociedade. Dessa forma, a essência do seu artigo é considerar que os críticos de *rock* no Brasil deveriam ser prender a uma forma também descompromissada de fazer a crítica musical no Brasil:

Nenhum escrúpulo: por exemplo, as milhares de pessoas que dançaram ao som de Blitz e RPM na Praça da Apoteose estavam sendo “enganadas” pela mídia. Eis a falsa alegria, eis a mais completa manipulação. Só os críticos sabem diferenciar a falsa da verdadeira alegria. Se é que existe alguma alegria verdadeira. O pop é necessariamente efêmero, sem profundidade: além do autêntico e do inautêntico, além da cópia e do original. O pop não produz sentido [...] não tem nenhuma mensagem esperançosa para transmitir (é só a consumação rápida no tempo presente). Não adianta aproximar-se do pop com os preconceitos de quem quer mais

uma vanguarda (um novo tropicalismo?), de quem quer permanência histórica. No pop nada permanece. Como na alegria (nem verdadeira, nem falsa): nada de embromação. (VIANNA, 1987, n. 97, p. 86).

Essa opinião de Vianna contrasta bastante com o que escrevera Luis Antônio Giron na coluna *Dissonâncias*, intitulada *Crítica que te quero crítica*³³⁹. Entre as várias reflexões que este autor faz, um ponto merece destaque:

Minha trajetória como crítico, iniciada há quase 4 anos nesta revista tem sido estimulante e, muitas vezes, engraçada. No mês retrasado, por exemplo, escrevi sobre o péssimo disco de Rita Lee, *Flerte Fatal* – “Pega Rapaz”, no Caderno 2, de O Estado de S. Paulo. A reação da cantora foi tamanha que me dá segurança para dizer que a crítica continua pulsando. Pelo telefone, Rita despejou todo o fel que sentia pela crítica e que nunca havia antes revelado. Foi curioso: disse que crítico é músico frustrado, que quer se promover com o trabalho alheio, etc. Seus fãs mandaram cartas para o jornal sugerindo que eu fosse enterrado e esquartejado em terreno convenientemente salgado. Algumas cartas de apoio, desaforos por telefone, tudo me estimulou a continuar nesse ofício de luzes, trevas e polêmicas. Descobri que os críticos são odiados porque não podem ser enquadrados. Têm a língua solta para a verdade – mesmo que seja duvidosa ou particular. (GIRON, 1988, n. 103, p. 69).

Esse episódio exemplifica como a relação entre crítica e artistas teve momentos de tensões e conflitos. Rita Lee é o caso de uma cantora que já tinha ressalvas com alguns críticos musicais³⁴⁰. Contudo, quando o seu LP *Flerte Fatal* (Emi-Odeon, 1987) chegou às lojas, a sua mudança no estilo foi condenada não somente por Giron, mas também por outros escritores, inclusive da própria *Somtrês*:

Realmente, nos dos outros nunca dói: Rita Lee não gostou do termo “menopausa criativa” com o que rancoroso L.A. Giron se referiu ao estado atual dela, só que esqueceu a própria irreverência. [...] Felicidade doméstica e rock quase nunca combinam, e Rita, já admite ser artista “pop”, em seu novo LP, *Flerte Fatal* (Odeon), ela até já confessa “teleguiada pela paixonite”. Concordo com os críticos Renata Loprete e Alberto Villas: o LP dá saudades da Rita de antigamente, mas julgado pelo que é – não pelo que gostaríamos que fosse, bem feito e gostoso de ouvir. [...] É preciso encarar a realidade de Rita roqueira ser coisa do passado [...]. De mais a mais, Rita diz estar feliz assim com a possibilidade de termos mais LPs como *Fruto Proibido* e *Atrás Do Porto* é até um preço pequeno a se pagar por sua felicidade como pessoa, mas é difícil deixar de lamentar que ela, que se recusa a ficar só, não possa fazer uma bigamiazinha com seu primeiro marido de verdade. Ele mesmo: aquele tal de Roque Enrow. (MUGNAINI JR., 1987, n. 103, p. 71).

³³⁹ Esta coluna foi a última publicada na revista.

³⁴⁰ Ver capítulo 3, em que é detalhado o que essa artista pensa sobre os críticos.

O autor dessa crítica, Ayrton Mugnaini Jr., embora dê sinais de considerar a fase de roqueira para uma artista desprovida dessa estética, lamenta a proposta da cantora de enveredar para um estilo que possibilite vendagens fáceis³⁴¹.

Tanto o relato de Luis Antônio Giron quanto a crítica de Ayrton Mugnaini Jr demonstram que, ao contrário do que mencionara Hermano Vianna, a função dos críticos, necessariamente, não é a postura que eles apresentavam, quando o assunto era *crítica ao rock brasileiro*.

Apesar do declínio comercial, grupos como *Titãs*, *Paralamas do Sucesso* e *Legião Urbana* ainda se sustentavam como boas vendagens. Conforme Antônio Marcus de Souza, estes três grupos formavam “uma tríade de sustentação do rock nacional. Além de enfrentar algumas polêmicas com a crítica, foram também as bandas que afirmaram uma certa permanência no cenário do rock” (SOUZA, 1995, p. 19).

Em 1988, esses três grupos lançaram seus LPs, os quais tiveram grande repercussão na mídia. Na edição de fevereiro daquele ano, Antônio Carlos Miguel apontava para um estilo renovador dos *Titãs*, no disco *Jesus não tem Dentes no País dos Banguelas* (WEA, 1987):

Os Titãs estão de volta, com mais um vigoroso e surpreendente disco, *Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas* (WEA). É sem dúvida um trabalho de transição, com um lado ainda com um pé na levada punkóide-pesada de *Cabeça Dinossauro* e outro investindo num clima mais funk-minimalista. Mas esta transição não significa nenhum descrédito, já que o grupo segura a peteca nas doze faixas do disco. E na verdade o lado mais funk, que se ouve em faixas como “Comida” (cantada por Arnaldo Antunes), “Diversão” (com Paulo Miklos) ou “O Inimigo” (Branco Mello) já podia ser curtido desde o álbum de estréia em 84, tendo seu ponto alto em “O Que”, a melhor música de *Cabeça Dinossauro*. Com suas letras sempre certas, os Titãs oferecem sempre um retrato de nosso país, nestes tempos de desilusão e descrédito. “Mentiras” [...] dá um exemplo de lucidez em meio à lobotomia geral, enquanto “Lugar Nenhum” [...] sintetiza o sentimento cosmopolita das cabeças mais sintonizadas desta geração. (MIGUEL, 1988, n. 110, p. 64-65).

Em abril do mesmo ano foi a vez do álbum *Que país é este – 1978/1987* (EMI-Odeon, 1987), sobre o qual o mesmo Antônio Carlos Miguel escrevia:

Não esperem evolução em relação aos LPs de estréia e Dois, pois em seu terceiro álbum o Legião Urbana resolveu investir no passado. *Que País É Este - 1978/1987* (EMI/Odeon), como o subtítulo já indica, recupera canções até então inéditas em disco que vinham sendo mostradas em shows, inicialmente no grupo Aborto Elétrico, que Renato Russo manteve em Brasília entre 1978 e 80, e depois com o Legião. O som, principalmente no Lado A, é mais punk-pesado, tipo três acordes e mensagens iradas nas letras. [...] O disco não é o melhor da Legião Urbana, mas mesmo assim está entre os dez mais do ano que passou ao lado de Titãs, Barão,

³⁴¹ Conforme os conceitos de música *pop*, que Simon Frith estabelece, “rock, em contraste com o pop, transmite insinuações de sinceridade, autenticidade, preocupação não comercial” (FRITH, 1981, p. 11). Sobre a diferença entre música pop e música rock, ver o capítulo 2.

Akira S, Cazuzu, Lobão, Metrô, Inocentes e poucos outros. (MIGUEL, 1988, n. 112, p. 59).

O mesmo elogio feito à *Legião Urbana*³⁴² valia para os *Paralamas do Sucesso*, que lançavam o LP *Bora-Bora* (EMI-Odeon, 1988):

Os Paralamas do Sucesso são tão talentosos que podem transformar qualquer clichê em música audível. Aos moldes dos som multi-rítmico que prolifera no Exterior – vide UB40 – Herbert Vianna, Bi e Barone, produziram seu quinto LP, *Bora-Bora*, uma mistura liquidificada e imprecisa de reggae, merengue e ritmos afros. A mixagem em estúdios de Londres concedeu ao disco a assepsia necessária para o grupo alcance o mercado internacional. [...] O disco será um sucesso, os Paralamas vão tocar em outras capitais do mundo. E a experimentação fica para o próximo ano (será sempre o próximo?). (IORI, 1988, n. 115, p. 66).

Esse tom conciliatório com a trinca de grupos contrasta com o terceiro LP do grupo RPM. Em maio de 1988, esse disco foi recebido com desconfiança por grande parte dos críticos. No caso de *Somtrês*, não ocorreu de forma diferente:

A pressão de um segundo disco não é fácil, ainda mais depois de se tornar o recordista em vendas do nosso rock. E isso foi o que enfrentou o RPM, que voltou às lojas com o álbum *Quatro Coiotes* (CBS). Falei em segundo porque o Radio Pirata Ao Vivo não passava de um apêndice do LP de estréia, trazendo apenas 4 músicas inéditas. Neste intervalo, o grupo enfrentou de tudo, das pressões do estrelato ao fracasso no seu envolvimento com o mundo dos negócios. [...] Nada disso deu certo, e depois de um período separados, os quatro resolveram retomar a banda. Tudo bem, o problema é que o repertório do novo LP não impressiona ninguém. Apesar da luxuosa produção, todos os recursos técnicos – incluindo mixagem, corte, masterização e gravações adicionais ao trabalho. As letras de Paulo Ricardo são etéreas demais e sonoramente tudo vaga por uma salada tecno-funk-pop-rock-progressiva. Mesmo assim o blues “Patners”, o tecno-rock “Quarto Poder” e a balada “Um caso de Amor Assim” dão pro gasto. E pelo menos uma música brilha. “O Teu Futuro Espelha Essa Grandeza”, num híbrido encontro com o sambista Bezerra da Silva, esbanjando seu malandrês. Vamos ver se o RPM sobrevive e torcemos por um novo disco melhor. (MIGUEL, 1988, n. 113, p. 63).

Se a fórmula de agregar um estilo *pop* começava a se esgotar, como atesta a crítica, a adoção de elementos da música brasileira ou a busca de um estilo dentro do *rock* que fosse mais autêntico e com menos apelo à vendagem é mostrada em duas críticas sobre discos de grupos que surgiam naquele momento: *Hojerizah*, com disco homônimo (RCA, 1987) e *Picassos Falsos*, também homônimo (RCA, 1987), apresentavam um estilo que agradaria aos críticos: em busca de uma forma original de fazer *rock*. Na edição de junho daquele ano, o

³⁴² Sobre a trajetória deste líder e um dos fundadores do grupo, ver: Renato Russo – *O trovador solitário*, de Artur Dapieve (2000); Renato Russo – *O Filho Da Revolução*, de Carlos Marcelo (2009). Sobre a trajetória biográfica dos grupos de Brasília e sua atuação nessa cidade, como Legião Urbana, Capital Inicial, entre outros, ver: *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, de Paulo Marchetti (2001).

crítico Tom Leão não escondia seu entusiasmo com o LP do grupo *Hojerizah*, em avaliação publicada em junho de 1987:

A primeira coisa que chama a atenção neste LP de estréia da banda carioca Hojerizah (RCA), é a voz marcante e única de Tony Platão. Barítono, ele incomoda os ouvidos acostumados aos falsetes da maioria dos cantores do momento. Com essa voz que vai do canto gregoriano à de um cantor de ópera, ele consegue algumas modulações interessantes. O único problema, é que ouvir um disco inteiro nesse tom, é bom de primeira, mas pode enjoar ao longo de muitas audições. Mesmo assim, não compromete. A segunda coisa é a provável polêmica que será levantada pelos detratores do rock carioca, caga-regras e pichadores em potencial. O grupo será (em alguns círculos já é) acusado de imitador do inglês Smiths, ou coisa parecida. [...] Esquecem que se for pra radicalizar geral, é melhor pôr todo, ou 99% do rock brasileiro na questão. A esmagadora maioria se inspira ou imita o que vem da Inglaterra ou dos Estados Unidos, afinal é lá que estão todas as fórmulas e novidades do rock. Pouca coisa em termos de fusão com os sons daqui é feita por nossos roqueiros. No Nordeste ninguém pisa. Então, leitor, ao ouvir o disco, deixe-se levar por sua sensibilidade. [...] Preste atenção nas introspectivas letras (embora de temáticas já um tanto exploradas pelas bandas paulistas), no trabalho instrumental dos garotos e na voz diferente de Platão. “Pros que Estão em Casa”. Saque o clima meio parisiense de “Tempo que Passa” com o acordeão de Dominginhos. Se gostar ou não, isso é como você. Não dá para mais ficar dando ouvidos a uma parte da crítica que se transformou numa verdadeira janela de amigos, que falam em nome de uma suposta “Vanguarda”, que só existe na imaginação deles. Minha conclusão é: o disco não tem fôlego para conquistar grande público, pois não apela para o pop fácil. É um bom trabalho, que pode vencer por seus próprios méritos. Mas com não existem regras... (LEÃO, 1987, n. 102, p. 65).

Dois pontos devem ser destacados em relação ao que escreveu Leão. O primeiro é o entusiasmo pela *fusão de estilos* entre o *rock* e a música brasileira, e o segundo, a chamada que o crítico faz em relação ao seu colega de ofício, José Alves Trigo, na edição seguinte, de agosto de 1987:

A saída para as novas bandas é investir na diversificação. Consciente disso, os Picassos Falsos (ex-Verbo) começaram a produzir, no bairro carioca da Tijuca, músicas que são variações de estilos ortodoxos como o baião, funk, swing e de novidades como o hip-hop. O crédito de descoberta da banda é dado ao dublê de jornalista e produtor José Emilio Rondeau [...]. Seria ingenuidade falar em rock “tjucano” embora eles inovem utilizando ritmos comuns da região. Humberto Effe, [...] faz as letras e vocal. Diz ser atraído por Fernando Pessoa e Jim Morrison e, como compositor principal, faz belas tiradas poéticas como em “Um Bêbado” (“sou civilizado bem educado ando perfumado/Como um bom rapaz/Os meus pecados sou eu mesmo quem faço/Mas os meus direitos nunca sei quem faz”). [...] Em “Últimos Carnavais” a banda mescla samba e rock alternadamente. “Quadrinhos” é uma das piores letras do disco, mas tem um arranjo vibrante e novo com um pique de rock em ritmo de hip hop. O grupo precisa investir mais profundamente nessa diversificação. Com um bom estilista no vocal e nas letras, a falsidade sugerida restringe-se ao nome. Por dentro, um rock autêntico. (TRIGO, 1987, n. 104, p. 64).

Os grupos que começaram a surgir na esteira do *Rock in Rio I* buscavam sair da estética *pop rock*, que começava a dar sinais de esgotamento, através do declínio de vendas de LPs e também pelo ostracismo na mídia³⁴³.

³⁴³ Sobre esse ponto, haverá mais detalhes no capítulo referente à revista *Bizz*.

filho Pedro é o baterista) e de mano Caetano, amigo da troupe. Os integrantes são instrumentistas calejados, transitam de um lado a outro da escala musical com agilidade, energia e sincronia. Arthur Maia, o baixista, faz turnês com Lulu Santos e Milton Nascimento e, nessa linha, é bastante competente. Pedro Gil é um batera arroz-com-feijão, musicalmente alfabetizado. O pai dele adora. Nando Chagas canta um pouco melhor que os meninos do Dominó. Francisco Frias, o violão que Turibio Santos avaliza, não sabe o que fazer longe de uma partitura. E ainda tem o sax domesticado de Zé Rubens, na linha "pepsi, agora com tampinha de rosquinha".

Caetano deu uma letra para os afilhados, "Sentido", que é a única coisa digerível do elepê, além de uma bela capa de Sérgio Mendes. **Oh, God!** Quem disse para o Arthur Maia que ele podia cantar? Parece recém-saído da Turma do Balão Mágico. A grande derrapada do Egotrip é nas letras **chinfim**, além da sonoridade moçante e pegejosa. Parece armação de gravadora, mas não é, o que complica as coisas. Puro equívoco de garotos bem alimentados, bem ciceroneados, mas completamente descerebrados. Senão, vejamos: quem cometeria isso: "FMI, estou aqui como um siri. Quanto mais de costa corro, mais me afundo?"

Jotabê Medeiros

Ninguém é inocente

➤ ADEUS CARNE

➤ OS INOCENTES

„Onde está o sistema? Certamente está engarrafado como refrigerante, empacotado como flocos de milho, na loira nua na propaganda de TV e também nas vozes que temperam as canções que tocam nas rádios. Vez por outra, o sistema exagera na pimenta desse tempero: um pouco dela atinge os seus olhos.

Quem pensou que as coisas iam mudar depois de Os Inocentes assinarem com uma grande gravadora, se enganou. O grupo continua com a ferocidade característica, usando o inimigo contra o inimigo. O disco — que tem o título de **Adeus Carne** (WEA) — tem uma produção primorosa. O que funciona para lembrar que o inimigo é forte e que ninguém deve bancar o inocente.

Com tanta água com açúcar por aí, é até — de certa forma — saudável ouvir De



Inocentes. Eles atacam cantando coisas como "Morrer aos 18" e "Não Sei Quem Sou". **Adeus Carne** é um disco na melhor tradição do "para construir alguma coisa é preciso destruir o que está aí". E tomem porrada, em "Pátria Amada, idolatrada, Salve-se Quem Puder"; em "Morrer aos 18"; os filhos da mãe pátria esperam, numa guarita militar, o amanhã (que, com certeza, não vai chegar). "Não é Permitido" é uma versão nada alegre da desbundada. "É Proibido Proibir". **Adeus Carne** é um disco que cairia no vazio se cada riff de guitarra não carregasse um pouco de honestidade.

Jersey Gogel

Tomate que não pode cair

➤ KID ABELHA E OS ABÓBORAS SELVAGENS

➤ TOMATE



Além de ser uma metáfora interessante, o LP **Tomate** (WEA) — aquilo que se atira no que é imprestável — também é o anúncio do fim próximo do rock comercial e oco que invadiu as emissoras de rádio em monocórdica batida, desde o início dos anos 80. Já era tempo. Um dos campeões de venda dessa vertente, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, ameaça adquirir a mesma consistência da fruta vermelha: terra, por

fora, mas que não resiste a uma queda ou choque.

A saída de Leoni (que fundou o não menos inconsistente Heróis da Resistência) influenciou negativamente no resultado do novo disco, apesar dos esforços de produção e da mixagem em Londres. Competência comercial não lhes falta: a música "Amanhã é 23" prova isso. Acontece que os Abóboras resolveram plantar raízes no funk — outra jogada comercial que seria infalível, não fosse a má pontaria dos parceiros Kid Paula/George Israel (sax). A quadrilha pop foi cercada por uma batena de clichês do novo ritmo "quenté" do mercado, além de solos intermináveis e idênticos. Também foram traídos pela insegurança que vem com a maturidade. Já não dá mais para brincar de educação sentimental. E o tempo exerce uma função misteriosa e saudável. É só deixar um tomate imóvel sobre a mesa, por mais de um dia.

Cristina Iori

Aqui o sax é rei de verdade

➤ VÁRIOS

➤ SAX GREATS

Depois do piano, o sax-tenor é o instrumento que deu maior número de talentos ao jazz. **Sax Greats**

(Everest/Imagem) reúne seis tenoristas em dez faixas, com gravações realizadas para a Savoy na década de 40: Ben Webster, Don Byas, Stan Getz, Charlie Ventura, Ted Nash e Coleman Hawkins.

O último, conhecido como "O Pai do Saxofone no Jazz", toca com um hepteto, destilando sua categoria em "Old Man River" e "Wrap Your Troubles in Dreams" nesta projetando sua bela sonoridade. Webster, o maior discípulo de Hawkins, foi um mestre da arte da balada, expondo "Body and Soul" com romantismo, explodindo depois ao dobrar o andamentô, e em "Honeysuckle Rose" evidencia sua faceta de "swingman". Baladista emérito, Byas foi

essencialmente um criador de climas românticos, enfatizando o perfil melódico de uma canção, e aqui ornamenta "They Say it's Wonderful" com inflexões altamente pessoais. Getz é o único desta coletânea que continua em atividade, mas "Don't Worry About Me" e "And the Angels Swing", gravadas quando tinha 19 anos, sob a influência de Dexter Gordon, mostram um músico promissor, mas ainda imaturo. Rotineiras são "Dark Eyes" e "Big Deal" de Charlie Ventura. e

Críticas. In: Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 107, p. 75, nov. 1987.

7.6 A crítica do underground e do experimental

Os dois exemplos de críticas citados logo acima poderiam ser enquadrados como pertencentes a críticas da linhagem do *underground* e do experimental. Apesar de serem vinculados a grandes gravadoras, *Hojerizah* e *Picassos Falsos* eram do elenco do selo *Plug*, da gravadora RCA, destinado a gravar grupos brasileiros que estavam surgindo. O fato a ser destacado é a concessão feita aos grupos, no sentido de experimentar novas fórmulas musicais. E, no caso das duas críticas, o reconhecimento a uma tendência que estava surgindo e que se consolidaria mais tarde como uma fórmula adotada e liderada por grupos como *Chico Science e Nação Zumbi* (representando o *movimento mangue beat*) e também pelo grupo *Sepultura*³⁴⁴.

7.6.1 Os grupos paulistas

Antes de esses grupos surgirem com seus LPs, dois anos antes, a revista concedia espaços para conjuntos lançados pela gravadora paulista Baratos Afins, que ingressara no mercado fonográfico como o disco *Singin' Alone*, de Arnaldo Baptista, em 1981. *Somtrês* também publicava críticas sobre bandas de *punk rock*, em grande parte com posturas não massificantes, mas também algumas que eram incorporadas por grandes selos e tinham uma estética musical mais *limpa*³⁴⁵.

É curioso lembrar que grupos como *Ira!*, *Ultraje a Rigor*, *RPM* e *Titãs* surgiram no espaço definido como *underground* e dele saíram rumo ao estrelato. Outros, como *Smack*, *Voluntários da Pátria*, *Mercenárias*, *Fellini*, *Cabine* e *Agentss* surgiram no mesmo contexto.

Essas bandas passaram a desenvolver um som inspirado nas tendências deflagradas a partir do som punk – algumas mais próximas ao punk, outras bem menos e mais ligadas a “new wave”. Apesar de variadas influências e das diferentes sonoridades desenvolvidas em cada uma dessas bandas, havia características comuns que se faziam ser apreendidas como um conjunto que se distinguia, tanto das bandas punk (principalmente pela maior preocupação com a experimentação e letras mais elaboradas) quanto do “rock romântico” e do “rock irreverente” (constituído principalmente por bandas cariocas) que a partir do sucesso da Blitz, em 1982, começa a ganhar espaço na mídia. (ABRAMO, 1992, p. 194).

³⁴⁴ Sobre esses grupos que representam o *mangue beat* e também sobre *Sepultura*, ver detalhes no capítulo referente à revista *Bizz*.

³⁴⁵ Esse termo diz respeito à mixagem, ou seja, à forma como o som se apresenta ao ouvinte.

Nesse estudo de Helena Abramo sobre os grupos juvenis em São Paulo nos anos 1980, é detalhada e analisada a formação das tribos *punks*, *darks* e os próprios universitários, mencionadas por parte dos entrevistados, de *rock paulista*³⁴⁶.

São Paulo era, naquele momento, o epicentro da linhagem *underground*-experimental. Quanto a esses subgêneros, dois pontos devem ser destacados. O primeiro é que os críticos faziam menções comparativas entre os grupos dessa linhagem e os da outra, o *pop rock*. E o segundo ponto é o fato de músicos como Alex Antunes que, além de crítico musical, viria a integrar um dos grupos representantes da linhagem *underground*- experimental, o *Akira S & as Garotas que Erraram*³⁴⁷.

Na edição de julho de 1985, Antunes abria a crítica que fizera sobre dois LPs dos grupos *Ira!* e *Smack – Mudança de Comportamento* (WEA, 1985) e *Ao Vivo no Mosh* (Baratos Afins, 1985) – assim:

A despeito de toda a pretensão (e tem sido muita), os LPs dignos de serem incluídos na categoria “Rock Moderno Brasileiro” ainda são apenas quatro. Depois de Voluntários da Pátria, lançam seus discos os grupos paulistas Smack e Ira!. Nada mau, entre dois e quatro, dobrou... Mas a modernidade insiste em vir (quando vem) pela porta dos fundos – produções independentes (Voluntários, e desta vez o Smack) ou muito baratas para o padrão das grandes gravadoras. E nada dos seqüenciadores verde-limão ou das baterias eletrônicas laranja fluorescente que têm infestado até a mais banal MPB. (ANTUNES, 1985, n. 79, p. 69).

Antunes mais tarde integraria a revista *Bizz* e seria considerado um dos críticos mais influentes da década de 1980³⁴⁸. Na crítica, ele não esconde seu entusiasmo. “Obrigado, Baratos Afins”, no final do texto, é uma reverência ao trabalho da referida gravadora:

Sem dúvida nenhuma: o Smack apresenta o mais importante trabalho do rock brasileiro desde os Mutantes de Arnaldo Baptista. Formado por Pamps e Edgard (o mesmo do IRA!) nas guitarras e vozes, Sandra no baixo e voz, e Thomas, bateria, o grupo bancou uma produção independente, entrou em estúdio e gravou, “ao vivo” (quer dizer, usando todos os canais ao mesmo tempo, e refazendo apenas um outro vocal) o atestado de óbito das juvenices boçais da “new wave” local. Contando com os dois melhores músicos do rock nacional em seus instrumentos (Edgard e Thomas), um bom compositor (Pamps) e uma baixista à altura, o Smack traçou no

³⁴⁶ Para detalhes a respeito de como esses grupos se articularam, ver o capítulo 4 da dissertação de mestrado desta autora (ABRAMO, 1992).

³⁴⁷ Conforme informação de Ricardo Alexandre (2002, p. 337). O fato de críticos como Alex Antunes atuarem em grupos musicais será detalhado no capítulo referente à revista *Bizz*.

³⁴⁸ “Nos anos 80, os críticos mais influentes foram Pepe Escobar, Fernando Naporano e Alex Antunes. Antunes que, ao contrário dos jornalistas da década passada, foram influenciados pelo que se fazia nas revistas americanas e inglesas.” Conforme depoimento do crítico musical Jotabê Medeiros dado a Débora Costa e Silva, disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2512>>. Acesso em: 9 out. 2009. Antunes, logo em seguida, se tornaria crítico da revista *Bizz* e alcançaria notoriedade pela virulência com que fazia seus comentários, juntamente com os já citados Naporano e Escobar. Especificamente sobre a atuação desses críticos, ver capítulo referente à revista *Bizz*.

vinil o sombrio roteiro do pessimismo junkie, devidamente contrabalançado por uma execução vigorosa. Existe um exato e difícil ponto de tensão entre o tradicional (o tribal) e o moderno (o estranhamento urbano) no rock – e o Smack permanece lá. [...] Há tempos Edgard abandonou o grupo para dedicar-se em períodos integral ao IRA! Surpreendendo, o trio remanescente tem mostrado em shows, uma música de ainda maior qualidade. Mas essa é outra história: você pode começar ouvindo o disco. Obrigado, Baratos Afins. (ibidem, p. 69).

Já sobre o LP *Mudança de Comportamento*, Alex Antunes descreve com ares de fã a trajetória do grupo *Ira!*, desde quando começou até os problemas enfrentados na gravação do primeiro disco:

O IRA!, quarteto atuando há cinco anos no formato básico voz-guitarra-baixo-bateria, já tinha um compacto anterior, gravado e lançado em 83. Esse, a banda considerou uma experiência péssima: o produtor, na mixagem, adulterou o som do grupo – então herdeiro do punk, roubando-lhe toda a energia em busca do mítico padrão-FM. A boa fase foi arrefecendo, e o disco sequer foi divulgado. Em fins de 84, saíram Dino (baixo) e Charles (bateria), este “trocado” com os Titãs por André Jung. Ricardo Gaspa (ex-Voluntários) assumiu o baixo, a banda ganhou o ponto de exclamação no nome e alma nova. Desta vez, a boa forma coincidiu com os humores da gravadora – sondados a respeito de um novo compacto, reivindicaram e acabaram conseguindo um LP. Enfrentaram um estúdio com apenas dois meses de ensaios, gravaram o disco praticamente “ao vivo” (só os vocais e algumas guitarras dobradas foram colocados depois) e o que perdeu de apuro nos arranjos foi compensado com muito entusiasmo. O público fiel do IRA! estranhou os shows da nova fase, e o mesmo deve valer para o disco – além dos temas “sociais”, a banda tem dado vazão a intimismos, e o estilo das composições acompanhou esse ânimo mais meloso. Mas não perderam o gás: ouça-se “Longe de tudo”. [...] A guitarra de Edgard, mais comedida aqui do que no Smack (o que parecia paradoxal, sendo ele autor de quase todas as faixas) é explicada como resultado de um som mais orgânico e homogêneo, com pouco espaço para solos. Os duetos vocais de Nazi e Edgard surpreenderam, e a cozinha, muito enérgica, tem momentos de brilho. Talvez algumas velhas composições percam impacto com os novos arranjos (“N.B”), talvez haja ingenuidade em certas letras (“Saída”) mas a integridade do trabalho do IRA! merece muito respeito. (ANTUNES, 1985, n. 79, p. 69-70).

A simpatia de Alex Antunes pelos grupos *undergrounds* repetiu-se em outras críticas, como nos lançamentos da gravadora Baratos Afins: o LP do grupo *Fellini*, chamado *O Adeus de Fellini*, e a coletânea *Não São Paulo* – com faixas de grupos como *Muzak*, *Akira S.* e *as Garotas que Erraram*, *Ness* e *Chance*:

A Baratos Afins, gravadora independente responsável por lançamento como Voluntários da Pátria e Smack, volta a carga com um pacote moderno. Trata-se de um mini-LP do grupo Fellini (*O Adeus de Fellini*) e uma coletânea reunindo faixas do Ness, Akira S & as Garotas que Erraram, Muzak e Chance. Fellini, fundado por Thomas, baterista do Smack mas aqui responsável pelo baixo, é um grupo rigorosamente inclassificável. O som é melodioso, mas a produção (da própria banda) enfatiza aspectos estranhos como a utilização de diversos teipes (trens, helicópteros, galos, o coro “No rain, no rain!”), do público de Woodstock) ou a mixagem absurda da bateria que faz soar como um ritmo mecânico. Jayr Marcos (guitarra), C. Volpato (vocais) e Ricardo Salvagni (bateria) permanecem no limite entre o amadorístico e o genial, mas sempre distantes da vulgaridade – só isso já

recomendaria o disco. [...] As letras são um capítulo à parte. Construídas a partir de títulos de filmes, citações de livros, ou frases entreouvidas na rua, comportam uma emoção inexplicada, subliminar. Já as bandas da coletânea, intitulada Não São Paulo, apresentam linhas bem diferenciadas. [...] As quatro bandas têm em comum a boa qualidade e letras inspiradas, muito superiores às baboseiras usuais do rock nacional. Elas fazem de Não São Paulo um disco imperdível. (ANTUNES, 1985, n. 83, p. 76).

Além dos grupos da gravadora Baratos Afins, outros LPs receberam entusiasmadas críticas. Uma das que destacamos é a escrita por Mauricio Kubrusly sobre o grupo *Patife Band*:

Chega: ninguém mais tem saco pra essas fornadas de grupelhos de róqui feitiños, pra trilha de novela e FMs babacosas, tudo cheinho de talco cheirando a bebê, mesmo quando prega o tédio darqui-deprê da angústia de ainda não ter morrido... Chega! Queremos um pouco de dentes de faca-elétrica, raiva de olhos no arregalo, choque de cutelada – algo que esteja mais pra beijo no asfalto do que pra shopping no shopping... Paulo Barnabé & Patife Band: sejam bem vindos! Segundo LP se chama Corredor Polonês (WEA) e merece, enfim, tudo que existe de unhas sujas no nome rock. [...] Cada faixa tem uma cara – um jogo de timbres específicos, uma vocalização determinada, cada um com duração específica, não se fala do amor que deu certo. [...] Arranjos secos, ásperos, sem gordurame de recursos eletrônicos, nem de instrumentos, nem de estúdios. Sem glacê nem açúcar sintético. (KUBRUSLY, 1987, n. 102, p. 63).

Igual discurso é feito por Humberto Finatti ao comentar sobre os álbuns dos grupos *Fellini (3 lugares diferentes)*, *Kafka (Música Nervosa)* e o grupo punk *Restos do Nada*, com LP homônimo:

Sejamos francos, honestos e sinceros ao menos uma vez, já que a convivência motivada por interesses escusos ou pura tietagem definitivamente, faz mal ao espírito: o rock (?) tupiniquim encheu – mesmo – o saco em 87. Letras imbecis, apologias canhestras de temas explorados ad infinitum, melodaias (sic) *cliqustings* (*remakes* do pior pop produzido lá fora) e ausência de alta voltagem cerebral foram a tônica culminante entre os grupelhos que pululam por aí, acobertados pela chamada “produção oficial”, legalizada pelas múlti do disco. Pois é. E enquanto isso, os udi-grudi dos grandes centros urbanos continuou a mil, com gente nova e cheia de energia pronta prá detonar a letargia/diplegia reinantes na área. Estão aí grupos como Kafka, Fellini e Restos do Nada que não me deixam mentir pois os três, através de três discos cheios de garra e jorrando inventividade, mostram que uma das linhas de fuga possíveis para o rock nacional talvez seja mesmo a produção alternativa independente. (FINATTI, 1988, n.111, p. 80).

Embora realizadas por escritores bem diferenciados, o comum entre essas críticas está justamente no ataque aos representantes da linhagem *pop rock*. Isso demonstra o mal-estar que o avanço desses grupos provocavam em alguns dos críticos de *Somtrês*.

Tive o prazer de assistir a estréia do Muzak em novembro de 83, no Val Improviso, e fiquei impressionado com a força da banda, na época muito semelhante ao Gang of Four, na marcação de baixo e no peso das guitarras. Dois anos depois, reencontro a banda na coletânea independente Não São Paulo, ainda vigorosa, com duas faixas ótimas [...]. Mas ao ouvir a fita do mini-LP do grupo, tive a impressão de estar ouvindo um outro grupo que não o Muzak. [...] As músicas são até bonitas, mas destoam da proposta que o Muzak apresentava. Como eles são desconhecidos para a grande maioria do público que irá adquirir o mini-LP, pode até ser emplaquem pelos caminhos do pop (nada contra). Se isto para eles significa a evolução, uma nova proposta, tudo bem. O chato é que, além disso, o som, o resultado final do disco, tá fraco. Alguma coisa com a mixagem, sei lá. Assim, o Muzak corre o risco de fazer jus ao seu nome. (LEÃO, 1986, n. 89, p. 77).

7.6.2 As faces do punk rock

A inserção do *punk rock* no Brasil começou em São Paulo, ainda no final dos anos 1970, mas sua consolidação não aconteceu em termos de mercado fonográfico, apesar de alguns grupos terem sido lançados por grandes gravadoras, como foram os casos da RCA (com *Os Replicantes*) e da WEA (com *Inocentes*). Além desses, havia o *Camisa de Vênus* (que começou na gravadora Som Livre e depois foi para a WEA), o qual, embora fosse rotulado de punk, nunca foi unanimidade entre os apreciadores do gênero. Eles mesmos chegaram a declarar que não se consideravam *punks*³⁴⁹.

De outro lado, começavam a se fortalecer os grupos de *punk rock* que gravaram de forma independente ou por pequenos selos. É de se ressaltar que, como os grupos experimentais, a grande produção e a concentração dessas bandas eram de São Paulo. Essa posição é assim justificada pelo jornalista e dramaturgo Antônio Bivar, em umas das primeiras obras lançadas no Brasil sobre o fenômeno:

Por ser a maior cidade do país, é nela onde acontecem mais coisas. Nela tem-se acesso a um número maior de informações e só dela, no Brasil, poderia ter surgido um movimento de rebeldia jovem urbana, como é o caso do *punk* – o primeiro movimento recente com estilo, dentro de uma cidade que há muito perdeu seu próprio estilo. A rebelião punk de São Paulo não é uma cópia importada do punk mas uma identificação adaptada à realidade local. (BIVAR, 1984, p. 94).

Especificamente sobre a questão musical, por que não ocorreu a expansão desse gênero musical, assim como ocorreu com as bandas de *pop rock*? Luis Antônio Groppo apresenta um argumento bem plausível para responder a essa pergunta:

³⁴⁹ “Em fins de 83, se declararam uma atitude e não uma banda-punk”. Esse trecho do verbete sobre o grupo, retirado da Enciclopédia do Rock (EDITORA TRÊS, 1984, p. 64), comprova que a banda, mesmo até hoje considerada punk por parte do público, não se assume como tal.

Pelos seus próprios limites, não apenas de musicalidade, mas também pelo seu caráter de virulência e marginalidade, e principalmente, por não atingir o grande público juvenil-adolescente de classe média, o movimento punk foi obrigado a tentar formar mercados alternativos e independentes, já que nem as casas de shows de menor reputação aceitavam os punks. Mais que a nova música paulista, o punk sofreu a rejeição não só da grande mídia e gravadoras mas também de circuitos decadentes e marginais de música e cultura, como as pequenas e médias gravadoras, boates e bares de segunda categoria, colégios e faculdades etc. Com a vinda da new wave nacional e internacional em 1983 e 1984, muitos dos integrantes punks se desligaram deste, levando mesmo o visual punk às danceterias e casas de vídeo – o punk tornava-se mais um entre estilos e roupas no guarda-roupa eclético e colorido dos jovens new wave. (GROPPO, 1996, p. 217).

Dessa forma, duas vertentes surgiram naquele contexto: os grupos punks vinculados às grandes gravadoras e os que permanecem *fiéis* ao estilo punk – leia-se *outsider*. As considerações de Groppo e Bivar remetem à crítica de Ana Maria Bahiana, já mostrada na primeira parte e na qual se minimizam os punks de São Paulo.

Em abril de 1986, Tom Leão escreveu sobre o primeiro LP do grupo gaúcho *Os Replicantes*, intitulado *O Futuro é Vortex* (RCA, 1986), considerado pelo crítico como o primeiro disco do gênero lançado por uma multinacional:

[...] vamos ao hard-core, uma versão mais rápida e agressiva do mesmo ritmo derivado do punk. O ritmo é usado por dezenas de bandas punk do Rio, São Paulo e cercanias, sempre sobreviveu em gravações independentes. Agora, pela primeira vez, um LP inteirinho de um grupo do gênero é editado no Brasil por uma multinacional e com todo o capricho, tanto na capa, como no encarte com letras traduzidas para o inglês (será que estão de olho no mercado internacional, que – acreditem se quiser – é o maior consumidor de hard-core brasileiro?) – *O Futuro é Vortex*, do grupo gaúcho Os Replicantes. É claro que não dá pra comparar o hard-core dos grupos como Ratos de Porão e Olho Seco com os dos Replicantes. Os primeiros são muitos mais rudes, agressivos e enérgicos e gravam exatamente o que e como querem. Os Replicantes fazem (pelo menos no disco, já que ao vivo o papo é outro) neste LP um HC mais limpinho, quase sem distorção e com a bateria num ritmo menos bala. Só a voz do cantor Wander é que soa um pouco agressiva. Melhor que nada. Pelo menos eles estão aí mesmo, e não falsos punks que se aproveitam só do visual, como certos que andam por aí. Querer que o hard-core em toda a sua fúria chegue intacto às FMs é muito. Os Replicantes cumprem sua missão. (LEÃO, 1986, n. 88, p. 86).

A mixagem é o ponto principal a ser destacado, já que bandas adeptas do *punk rock* tinham justamente como principal atração o som *sujo*. Afinal de contas, havia a busca do mercado e essa característica de mixagem não casaria com o padrão das rádios FM, por exemplo, onde o disco seria divulgado.

Em crítica a respeito de outro grupo que teve seu disco lançado por uma gravadora (“do establishment”), Tom Leão faz no texto *Criar é coisa do arco da velha* uma análise

muito bem feita das dificuldades e das contradições dos grupos que passavam a terem seus LPs produzidos por uma grande gravadora:

No começo foi o *Grito Suburbano*, o primeiro registro em vinil do punk brasileiro, do punk rock feito em São Paulo. No disco estavam Cólera, Inocentes e Olho Seco. O primeiro continua ativo, numa excelente carreira independente. O segundo é hoje contratado de um grande selo, a WEA. O terceiro, um projeto que de vez em quando é reanimado. Tão importante quanto esses, na época, o Lixomania não sobreviveu, mas deixou seu nome nessa história. Mas parte do Lixomania reencarnou em 1986 num grupo batizado 365, que indiferente às mudanças ocorridas, continua fiel ao espírito punk rock, embora menos hardcore. Também contratado por uma gravadora “normal”, mas de menor peso, a Continental, o 365 debutou em elepê no final do ano passado após ter emplacado dois hits locais. [...] No som, influências notadamente maiores do Clash, ou seja, do tradicional punk rock inglês, longe do estilo agressivo e rápido das bandas atuais. Embora com menos requintes de produção, o disco do 365 acabou soando melhor que os dois que o Inocentes gravou até agora em sua nova condição. Longe desse papo de raízes e fidelidade, o fato é que o 365 ao vivo e no vinil continua emanando uma carga, uma convicção que Clemente (que é um dos produtores do disco em questão) e sua turma estão perdendo, talvez por se preocuparem demais por justamente estarem dentro de uma coisa pela qual eram contra em suas canções (e os fãs radicais cobram isso a todo instante deles). Os Inocentes vivem um impasse. O 365 superou isso, embora também sejam criticados pelos radicais. [...] Dito isso, é claro que as letras do 365 exploram o veio da música de protesto e da crítica social. [...] Se eles explorassem mais a coisa brasileira nos temas e nas músicas, seriam uma bela visão brasileira do New Model Army. Mas influências à parte, o 365 é um bom representante do rock nacional, embora a capa do disco tenha saído um tanto brega. (LEÃO, 1988, n. 112, p. 58).

Tom Leão não abandona o que já foi dito sobre os grupos vindos do *underground*, ou seja, a comparação entre os estilos. Em janeiro de 1987, ele escreve sobre o LP *Descanse em Paz* (Baratos Afins, 1986), que daria notoriedade internacional ao *Ratos de Porão*:

Enquanto que mil e um roqueirinhos de ocasião vendem até a alma para alcançar nem que seja um gostinho do sucesso, e os do primeiro time sonham em se apresentar nas *oropas* ou nos *isteites*, a galera que está com o punk e não abre, embora não ganhe grana o bastante nem para comprar um quarto-e-sala, continua firme, forte e cada vez mais prestigiada entre punks estrangeiros. [...] O disco dá ao público dos Ratos o que ele quer. Muito hard core, algumas levadas punk metal e letras anti-drogas, guerra atômica e conformismo geral domina parte da nossa juventude “morta nas calças”. (LEÃO, 1987, n. 97, p. 63).

Apesar de enfatizarem o papel de autenticidade pelas bandas de *punk rock*³⁵⁰, esse gênero musical não se firmaria com grandes vendagens, apesar de algumas bandas terem sido

³⁵⁰ “O Detrito (ótimo nome) chia contra tudo o que tenha a ver com o sistema. Só que atualmente, rock é o sistema, rock caboclo virou a coisa mais status quo das paradas de sucesso comportadinhas. Tanto que a zanga do Detrito é lançada pela Polygram e certamente vai tocar no rádio, entrar em trilha de novela, parada de FM, esquemas de Chacrinhas, etc. Já os Kães chegam ao disco em produção independente e obram um rock que FM nenhuma vai tocar, que seria capaz de fazer o Chacrinha mudar de profissão, etc. Em suma: algo muito mais carnívoro. (Não esquecendo: estamos sempre comparando apenas os textos, porque musicalmente, só existe um grilo possível a respeito do rock nosso: Socorro.)” (KUBRUSLY, 1987, n. 105, p. 80).

incorporadas por grandes gravadoras – tidas como *establishment*. Qual seria a razão disso? Groppo esclarece:

Já os punks, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o pop-rock, pertenciam a segmentos da população, que, nas intenções das grandes gravadoras e da mídia, não eram fundamentais naquele momento – as classes baixas – dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pela distância de renda entre as classes sociais. (GROPPO, 1996, p. 211).

A esse ponto de vista do autor, acrescenta-se também a estética do som dessas bandas. Grande parte dos grupos *punks* pendia para o hardcore³⁵¹, uma estética musical bastante agressiva. O resultado era uma música bastante fora dos padrões das rádios, o que acabava por restringir a circulação das canções e, por conseguinte, dos grupos.

7.7 O epílogo de Somtrês

Exatos dez anos após o primeiro número ser editado, em janeiro de 1989, *Somtrês* deixa de ser editada. Normalmente, seria de se supor que a publicação terminara por razões da baixa vendagem, hipótese terminantemente negada pelo próprio criador da revista, Maurício Kubrusly, em 2008:

Eu estava trabalhando em quatro lugares, na Editora Três, TV Cultura, TV Globo e recebi um convite para fazer rádio... [...] quando abriu a possibilidade de fazer eu avisei a direção da Editora Três que eu iria sair por que eu queria fazer rádio e rádio tomava muito tempo. O dono da editora disse que se eu sáísse, ele fecharia a revista, eu não achei legal isso, ele colocar essa responsabilidade na minha mão, a responsabilidade pelas pessoas perderem o emprego, mas eu decidi sair, pois a vida é minha e eu só tenho uma.³⁵²

A questão que deve ser destacada aqui é o legado de *Somtrês*, que infelizmente não vingou. Como já foi dito no início dessa análise, o grande mérito da publicação foi fortalecer a crítica musical, não somente as destinadas ao *rock* brasileiro, mas também de gêneros como *Música Popular Brasileira*, *Clássica*, *Pop* e até *Lírica*.

³⁵¹ “Hardcore = Forma radical de punk rock de conteúdo político, teve o instrumental gradativamente metalizado, tornando-o mais acessível ao grande público.” (DOURADO, 2008, p. 156).

³⁵² Conforme entrevista concedida a Bruno Oliveira, disponível em: <<http://palcodenoticias.blogspot.com/2008/05/batalha-das-revistas-musicais.html>>. Faz-se a ressalva pela autenticidade das informações, visto que o blog em questão só possuía duas postagens e que a cultura de uso da internet ainda tem como característica a cópia ou a publicação de informações inverídicas.

No caso do *rock* brasileiro, o que se observou foi uma forte presença das críticas de LPs e também de um fórum de debates sobre o meio musical, não somente do gênero estudado aqui – *rock* brasileiro –, mas também de outros estilos musicais.

Também é de se ressaltar a importância da coluna *Plenário* como fomentadora de discussões sobre o *rock* brasileiro e seus desdobramentos. Como foi mostrado, era um espaço de multiplicidade de opiniões, as quais foram úteis no desenvolvimento das observações em relação à crítica musical.

Ao longo dos dez anos de existência, a revista tornou-se responsável por ser o veículo da imprensa musical brasileira que soube valorizar o papel da crítica musical, tanto em termos de espaço quanto na formatação de uma discussão qualificada sobre os críticos e também sobre a própria função da crítica musical.

A amplitude dos grupos de *rock* não ficou restrita aos que se consagraram pelas grandes gravadoras, ou seja, da linhagem *pop rock*. Também se analisaram diversos LPs da outra estirpe, conforme observa Luis Antônio Groppo:

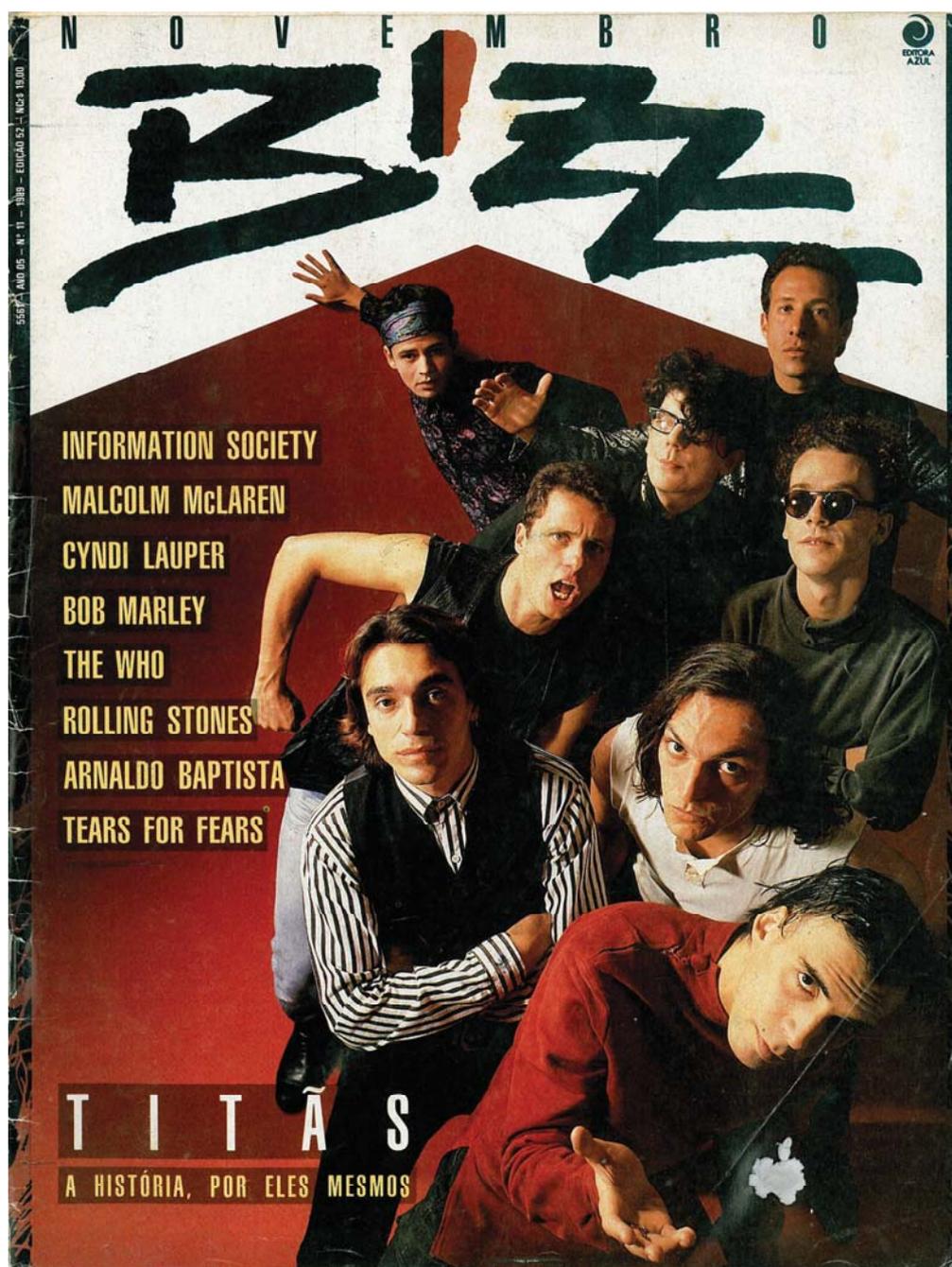
Todavia, seria errado ignorar durante todos os anos 80 o papel dos alternativo-independentes no Brasil, ou seja, a música pop-rock desenvolvida independentemente da indústria musical oficial. Foram diferentes movimentos sócio-culturais de juventude (punks, darks, raps), movimentos de grupos musicais (de novo os punks, grupos de heavy metal, vanguarda paulista, rock paulista, etc.), selos independentes, shows alternativos e rádios. De um modo ou de outro, todos esses movimentos e mídias alternativas chegaram às vezes a colaborar com a mídia oficial nos anos 80. Mas em geral, mantiveram-se marginalizados e, no caso mais forte do heavy metal, formaram até mercados paralelos. (GROPPO, 1996, p. 205).

Em *Somtrês*, esse ponto observado por Groppo foi adotado pelos críticos da publicação. Nas críticas mostradas aqui, claramente se percebe um apreço por grupos independentes, como sendo representantes autênticos do *rock* no Brasil. Por outro lado, conjuntos ligados às grandes gravadoras, que ficaram conhecidos como *pop rock*, eram malvistas pela maioria dos críticos da revista, por supostamente representarem o lado comercial do *rock* brasileiro.

Por não ser destinada exclusivamente ao público apreciador do *rock* brasileiro e também estrangeiro, *Somtrês*, abordava outros gêneros musicais. Mas acima de tudo, buscava imprimir e exercer uma forma de exercer mas também de refletir sobre a crítica musical. Um exemplo é o que menciona o crítico da revista, Luis Antônio Giron, que publicou o seguinte em sua coluna, na edição de julho de 1987:

“O que significa fazer crítica? Por que os críticos são tão odiados? A resposta está no embate que se dá entre as estratégias da indústria da cultura e o discurso independente da crítica. A propósito, quando digo ‘crítica’, estou me referindo à crítica que não se vende por um prato de jabá. Ser crítico significa andar na corda bamba da honestidade. Pode ser fácil cair em tentação cair no precipício das tentações. O fio da honestidade também é de navalha. Em nome dele, o crítico sofre cortes, agressões e calúnias. Tudo porque aquele que trabalha com honestidade nesse campo pensa no leitor, no ouvinte e no telespectador, antes de mais nada. Depois vem o compromisso profissional com o veículo onde trabalha. Quem se atreve a questionar o trabalho de algum mito sentado no trono das artes pode sofrer represálias de todo o tipo.” (GIRON, 1987, p. 68)

Apesar da contundência deste depoimento e dos vários elementos que estão incluídos neste contexto, a revista não conseguiu sobreviver no mercado. Submetida que está, como todo o produto cultural, aos ciclos de consumo.



Bizz. Novembro 1989. Número 52.

8 BIZZ / SHOWBIZZ (1985-2001)

Em 1985, a Editora Abril retornava ao mercado editorial de revistas voltadas para o público jovem³⁵³. Chegava às bancas a revista *Bizz*, com o objetivo primordial de atingir o mercado jovem³⁵⁴.

A publicação tratava exclusivamente do mundo da música *pop*, tanto estrangeira quanto nacional. A empresa que a lançou, por possuir fins mercadológicos, aproveitou a onda do festival *Rock in Rio*:

Em 1985, o rock brasileiro passou a viver este tipo de situação inédita: conglomerados e superpotências da mídia (como a TV Globo ou o Grupo JB) trabalhando com a mesma sede por novidades e a mesma liberdade artística dos pequenos veículos. [...] Outra megacorporação que foi com sede ao pote da rapaziada foi a Abril. Durante o Rock in Rio, a editora paulista enviou dezenas de pesquisadores à Cidade do Rock para colher depoimentos para a formatação de uma revista de música. (ALEXANDRE, 2002, p. 217).

Reforçando o que já foi mencionado anteriormente, foi a partir do *Rock in Rio I* que a *cultura rock* no Brasil se profissionalizou. Para Antônio Marcus Souza, esse contexto deve-se não somente ao referido festival:

A forte presença da cultura rock no país pode ser vista justamente como a consequência de uma série de fatores, como: a emergência de uma abertura e fortalecimento do sistema democrático; a organização de eventos massivos como orientações empresariais (como o Rock in Rio, o Hollywood Rock); um certo esgotamento e conseqüente abertura da cultura rock norte-americana e européia para outras tendências musicais (com forte apelo à África e América Latina, notadamente o Brasil, que também passou a ser visto como um mercado e matéria-prima potencial); implantação de uma rede de publicações nacionais; a existência de movimentos culturais anteriores aos anos 80 (Jovem Guarda, Tropicalismo, Pós-Tropicalismo, movimento *Punk*) que criaram condições iniciais para a formação do que se convencionou chamar de “Rock Brasil”. (SOUZA, 1995, p. 77).

³⁵³ A editora já estivera envolvida com outra publicação destinada ao público jovem na década anterior, a revista *Pop* que não abordava somente música, mas também moda, comportamento e outros assuntos ligados ao universo juvenil.

³⁵⁴ Inicialmente editada pela Editora Abril, a partir do número 15 – outubro de 1986 – a publicação passou para a Editora Azul que nada mais era uma *joint venture*: “Tendo sócios a Editora Abril, com 52% de participação, e Ângelo Rossi (filho do primeiro sócio de Victor Cívita, Giordano Rossi) a Azul tinha a medida certa para atuar segundo a lógica diferenciada das revistas segmentadas: menor tiragem (em torno de 100 mil exemplares), públicos específicos oferecidos a anunciantes também específicos, mercado mais instável. O público dessas revistas costuma ser fiel, mas uma determinada demanda pode durar pouco, tem de ser atendida rapidamente e pode desaparecer com a mesma rapidez com que emergiu.” (MIRA, 2003, p. 147). Essa relação duraria até maio de 1998, quando a revista voltou a ser editada pela Abril. Além de *Bizz*, foram incorporadas da Editora Abril as revistas *Contigo*, *Saúde*, *Horóscopo* e *Carícia* (MIRA, 2003).

Foi nesse panorama que a revista *Bizz* surgiu³⁵⁵. No editorial do número 0, o próprio Victor Civita apontava para aquele novo momento, em que o jovem passava a ser visto como um consumidor em potencial:

De alguns anos para cá, o mercado brasileiro passou por uma notável transformação. O jovem passou a ter maior relevância no perfil do novo consumidor, também no interior. Surge BIZZ! O aumento expressivo do consumo de produtos para o jovem – jeans, tênis, motos, picape, áudio e vídeo, um universo infundável – correu paralelo a um aumento no público de shows e festivais, na vendagem de discos e ao surgimento e grande expansão de um novo fenômeno, o videoclip. Surge BIZZ! Se esta transformação pôde ser facilmente percebida, não se percebeu no mercado editorial o surgimento de uma publicação que se preocupasse em acompanhar o centro desta transformação, o jovem, e seu centro, a música entendida em seu sentido mais amplo – como seu ponto de referência, sua companheira, como trilha sonora de seu mundo. A isto se propõe BIZZ. A se transformar em veículo de informação de um público com nítida, mas ainda não atendida necessidade de informação sobre o mundo musical. E sobre tudo que o cerca: o comportamento, o visual, a mudança. BIZZ, como você vai ver nas páginas seguintes, é isto. Vitalidade, garra, informação. Nunca fora de sintonia. BIZZ, para você divertir-se muito e estar sempre bem-informado a respeito da música popular mundial. (CIVITA, 1985, n. 0, p. 5).

A esse tom do editorial, somava-se a cautela inicial de uma experiência malfadada anteriormente com a revista *Pop*. José Augusto Lemos, um dos primeiros jornalistas a integrar a equipe da revista, declara a desconfiança em torno desse novo projeto editorial, em depoimento a Ricardo Alexandre:

Havia muito medo por parte da direção no que se referia a um projeto segmentado. Havia medo de ofender os artistas, ofender as gravadoras. Havia a história pregressa de que nenhuma revista de música tinha dado certo no Brasil. (ALEXANDRE, 2002, p. 217).

Em razão dessa mesma desconfiança, “a idéia original era que a *Bizz* fosse o mais chapa-branca possível, para não melindrar as companhias. Nem sequer haveria seção de críticas e resenhas” (ALEXANDRE, 2002, p. 217). Ao analisar as críticas de *Bizz*, percebe-se que essa filosofia não foi seguida. Muito pelo contrário, à medida aumentava o número das edições, a seção de críticas não só foi implementada como se tornou uma das principais da publicação, pelo tom das críticas, que provocaram grande desconforto entre artistas e grupos

³⁵⁵ O próprio site da revista, ainda no ar, reconhece que foi uma publicação criada dentro de um projeto de pesquisa mercadológica: “Seu projeto editorial inicial foi baseado em pesquisas levantadas junto ao público presente no primeiro *Rock in Rio*, ocorrido em janeiro daquele ano. O projeto visual foi inspirado na revista adolescente inglesa *Smash Hits*. O país vivia a explosão do chamado ‘Rock Brasil’, com jovens bandas alcançando o estrelato a bordo de sucessos massivos nas FMs e de um bem-azeitado circuito de shows (nas danceterias). Pela primeira vez, se falava em ‘público jovem’ no Brasil, cultura abafada por 20 anos de ditadura militar.” Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 2 jun. 2010.

de *rock* brasileiros³⁵⁶. A revista se guiou não somente pelas questões culturais, mas também pelo mercado, no que diz respeito às mudanças editoriais, assim como foi na concepção inicial da revista³⁵⁷.

Como já foi dito, a revista chegou às bancas em agosto de 1985, tendo na capa um artista estrangeiro, o cantor Bruce Springsteen. O primeiro artista brasileiro a figurar na capa foi Gilberto Gil, que na época estava se inclinando ao *pop*³⁵⁸. Somente em maio do ano seguinte é que um artista ligado ao *rock* apareceria na capa: o vocalista do grupo *RPM*, Paulo Ricardo.

A duração de *Bizz* é a maior de todas as publicações analisadas nesta pesquisa. Contrapondo-se, por exemplo, à *Pipoca Moderna*, que foi editada somente por cinco números, *Bizz* foi publicada entre agosto 1985 até julho 2001, de forma interrupta. Foi retomada em setembro de 2005, circulando até julho de 2007³⁵⁹.

Essa publicação foi analisada desde sua fundação, em agosto de 1985, até quando deixou de circular, em setembro de 2001. Esse período ilustra a consolidação do *rock* brasileiro dentro da cultura musical brasileira. Para se ter uma noção dos extremos, pode-se observar como estava a *cultura rock* em 1985:

³⁵⁶ Este ponto será avaliado no item 8.3.

³⁵⁷ “Em outubro de 1995, em meio aos novos ventos econômicos do Plano Real e ao sucesso do formato de cultura jovem disseminado pela MTV, *Bizz* transforma-se em *Showbizz*, com formato maior, projeto gráfico privilegiando fotos em detrimento do texto, linguagem adolescente, e ensaios sensuais. O mercado publicitário reage bem e o relançamento atinge 100 mil leitores.” Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 2 jun. 2010.

³⁵⁸ Em janeiro de 1985, a revista *Somtrês* publicou na coluna *Plenário*, um depoimento de Gilberto Gil, no qual ele analisa o *rock* brasileiro: “Pra mim, essa instauração da ditadura do *rock* no Brasil, que, segundos depois, estaria sendo feita pelas gravadoras, pra mim, é, na verdade, uma reivindicação das massas. [...] Eu acho que as gravadoras é que foram tiranizadas por uma tendência de massa. – O sucesso de Rita Lee há seis, sete anos, por exemplo, era uma coisa mais espontânea, gerada por São Paulo, pela grande sociedade industrial. Era uma imposição que as massas faziam ao show business. [...] Eles só se deram conta de que ‘ainda não havia para mim Rita Lee’ depois que ela já estava existindo. E, quando se deram conta, de repente havia a Blitz. Tomaram uma blitz – eu costumava dizer isso, no ano passado. De repente, a música brasileira levou uma blitz. Literalmente. E aí despertou para o fato de que estava sem documentos. Pare! Blitz! Documentos! E aí, cadê? Não tinha. Por isso as gravadoras saíram correndo atrás dos documentos são o *rock* e os roqueiros, que agora estão aí, uma coisa de meninada, do jeans, da televisão, do clipe, do interfluxo muito forte da cultura internacional, hoje em dia.” (GIL, 1985, n. 73, p. 82). Esse depoimento foi gravado pelo músico e foi distribuído à imprensa simultaneamente à chegada do LP *Raça Humana*. Ficou famosa a sua frase “De repente, a música brasileira levou uma blitz. Literalmente.” Trata-se de um trocadilho com a palavra *blitz* e com o grupo que levava esse nome, pioneiro dos novos grupos do *rock*.

³⁵⁹ “A revista que virou sinônimo de música no Brasil já foi relançada três vezes. Deixou de ser uma publicação mensal em 2007 para se transformar num selo de projetos especiais relacionados à música”. Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 2 jun. 2010. O referido terceiro lançamento diz respeito à troca do nome *Bizz* para *Showbizz*, em outubro de 1995. A partir de maio de 2000, a Editora Símbolo assumiu a publicação da marca da revista, permanecendo até julho de 2001, quando saiu de circulação por questões contratuais entre as editoras. Quando retornou em 2005, já estava novamente sob gestão da Editora Abril. No total, foram quase 17 anos, descontado o período que deixou de circular – entre junho de 2001 e agosto de 2005.

[...] em agosto de 1985, entre as 25 canções melhor classificadas em vendas e execução em rádios, 18 canções podiam ser consideradas pop-rock, das quais 7 eram nacionais (RPM, Guilherme Arantes, Metrô, Léo Jaime com Kid Abelha, Roupas Nova, Paralamas e Kiko Zambianchi.) O rock nacional ganhava espaço entre o pop-rock internacional e a MPB mais comercial. (GROPPO, 1996, p. 251).

Em 1988, “o rock nacional francamente perdia sua posição de exclusividade no mercado juvenil de classe média. Não era mais considerado pelos jovens e adolescentes, o mesmo que conquistou para o mercado fonográfico, com sua primeira preferência” (GROPPO, 1996, p. 273).

Entre esses dois períodos é que esta análise de *Bizz* irá se desenvolver. Percebe-se que, a partir de 1990, o *rock* brasileiro começou a arrefecer em termos mercadológicos, conforme observa a reportagem da revista *Veja*, intitulada *Adeus à rebeldia*, publicada em maio daquele ano:

A centelha do rock que incendiou o país nos anos 80 e logo se transformou na principal força renovadora da música brasileira, aportou na década de 90 em fogo brando. [...] O que deixou de existir foi o rock como movimento, como espelho de comportamento para jovens, como gênero que monopolizava as atenções com muito barulho e uma dose bem-vinda de irreverência em relação aos medalhões da MPB. [...] Hoje, o rock [...] enquadrou-se nos padrões de venda da indústria do disco e ocupa apenas a fatia que lhe cabe na programação das rádios e gravadoras, assim como o gênero sertanejo, a MPB ou a música romântica. [...] Parte desse fenômeno se deve ao esgotamento natural de todo estilo que vira objeto de consumo desenfreado. A própria qualidade do rock, já não é a mesma de anos atrás. Como resultado, o rock nacional toca menos nas rádios, o espaço para o surgimento de bandas novas diminui – as gravadoras não mostram disposição para investir no gênero – e alguns medalhões começam a apresentar uma curva ascendente nos números de seus discos. (ADEUS à rebeldia, 1990, n. 1.130, p. 80).

Outro indicativo de que o período áureo do *rock* nacional começava seu sinal de declínio foi registrado paulatinamente através da própria revista. Em janeiro de 1989, Sônia Maia, em uma reportagem de quatro páginas, intitulada *Olho por olho, dente por dente*, começava com este tom de incerteza:

89 adentra os últimos dez anos antes da chegada do século 21 com uma esperança renovada para o Brasil. E o que isso tem a ver com rock'n'roll? Tudo. Embora não estivesse em pauta durante as entrevistas a política em si, os roqueiros, direta ou indiretamente, pontuaram seus depoimentos com essa questão: de um lado, a situação econômica que o país atravessa e que, como em todos os momentos de crise num país de Terceiro Mundo, atinge, de forma cruel, a cultura; de outro, as eleições diretas para a Presidência este ano. (MAIA, 1989, n. 42, p. 29).

De forma irônica, dois anos depois, na mesma revista, houve uma resposta ao questionamento levantado pela repórter e crítica musical:

Como você sabe, no Brasil, a vaca foi para o brejo. O plano Collor colocou a indústria fonográfica (como todo o país) na defensiva, para não dizer num buraco. Todos os lançamentos mais ousados foram para escanteio. Ao mesmo tempo, a falta de grana fez as casas de shows apostarem no seguro – os grupos de cover se multiplicaram, ocupando espaço dos grupos novos. [...] E em termos de mercado? Bom, aí o negócio foi mesmo música sertaneja. A entrada de Chitãozinho e Xororó no horário nobre da Globo (via “Rancho Fundo”, em Tieta), abriu os portões para uma invasão do sertanejo. Entre os maiores estouros, o de Leandro e Leonardo, de “Entre Tapas e Beijos”, tem sucesso crossover, que chegou a tocar em algumas FMs. Outro bom negócio foi, como sempre, investir no público infante-juvenil como fizeram Xuxa, Angélica, Polegar, Luan e Vanessa e muita gente mais. [...] Para o ano que entra, as perspectivas comerciais são negras, talvez piores que as de 90. Mas tudo bem: quanto maior o aperto, mais importante é a criatividade – e melhor é o rock’n’roll. (RETROSPECTIVA 1990, 1991, n. 66, p. 32-33).

A questão que emerge desse panorama é que, com essas mudanças, o *rock* brasileiro que surgiu a partir de 1982 e que viveu seu ápice entre 1985 e 1987, dava sinais de esgotamento³⁶⁰, através dos fatores apontados pela revista: o governo Collor e o plano recessivo que provocou um arrefecimento na indústria cultural; o avanço das bandas *covers*³⁶¹ que tomam conta dos lugares alternativos, principalmente de São Paulo³⁶²; o avanço da música sertaneja³⁶³, que até então era vista com antipatia e preconceito principalmente pela classe média, mas que acabou se sofisticando, em termos musicais e também visuais, conquistando uma parcela considerável do mercado, principalmente de grandes centros urbanos; o investimento pesado em cantoras e grupos voltados para o público infante-juvenil, com canções banais e arranjos padronizados. Agrega-se a esses fatores a entrada da MTV no

³⁶⁰ “Teria sido, enfim, um ano mais negro que o dólar paralelo para o pop nacional se o *Sepultura* não tivesse realizado sua sensacional infiltração no rock do primeiro mundo, uma rota na qual os *Ratos de Porão* e os *Paralamas* também começam a dar os primeiros passos”, opinava a *Bizz* em janeiro de 1990 (n. 54, p. 42). Em julho de 1990, outro indicativo do declínio dos grupos de rock surgidos a partir de 1982: “O pop/rock brasileiro atravessa uma séria estagnação. Separe do baralho cartas marcadas como o triunvirato *Legião - Titãs - Paralamas* (todos cobertos em edições recentes) e verá que sobra uma... clara evidência de falta de renovação. A ‘geração 80’ parece ter cumprido seu papel [...]”. (ENTREVISTÃO, 1990, n. 61, p. 56).

³⁶¹ “Cover = No jargão norte-americano, regravação de uma música de cantor ou conjunto famoso por artista ou grupo em geral pouco conhecido. Significa basicamente imitação, como em *cover* dos Beatles ou de Elvis Presley” (DOURADO, 2008, p. 97).

³⁶² Neste caso, a referência diz respeito aos espaços culturais de São Paulo como Madame Satã, Centro Cultural São Paulo e casas de shows como Aeroanta e Dama Xoc (GROPPO, 1996).

³⁶³ “Música Sertaneja: Gênero surgido da moda de viola rural, nos anos 1920 e atualmente bastante cortejado (e corrompido) pela mídia, é responsável pela maior parte das vendas de discos, fitas e CDs no país nos últimos anos. Conserva a tradição do canto a duas vozes, a segunda delas no mais das vezes uma terça acima da principal, que é chamada primeira voz. Gênero popularizado por duplas como Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, Tonico e Tinoco e outros, com o sucesso de Índia (1952), de Cascatinha e Inhana, abre caminho para uma legião de novas duplas e artistas, conquista programas de rádio e posteriormente TV, tendo à frente cantores que se dedicaram à carreira solo, como Inezita Barroso e Sérgio Reis. Apenas algumas poucas duplas (como Pena Branca e Xavantinho que se conservaram fiéis às origens) resistiram ao apelo e às fortes influências da Jovem Guarda, da música country norte-americana (cujas características até mesmo visuais e de costumes passaram a predominar no gênero, por modismo) e dos instrumentos e efeitos eletrônicos, que a partir dos anos 1980 passaram a acompanhar Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Christian e Ralph, Leandro e Leonardo e vozes individuais como Roberta e Sula Miranda.” (DOURADO, 2008, p. 220).

Brasil³⁶⁴, a partir de maio de 1990, que, em tese, seria um canal voltado para divulgação dos artistas brasileiros e estrangeiros através de videoclipes.

³⁶⁴ “Primeira emissora de televisão segmentada para o público jovem de faixa etária de 12 a 34 anos. A MTV foi inaugurada nos EUA, em 1º de agosto de 1981, com programação de 24 horas diárias e planejada para a exibição musical. [...] A MTV Brasil foi fundada em 20 de outubro de 1990, no canal 32 UHF, na capital paulista e em rede com o canal 9 VHF, no Rio de Janeiro. Quando, em 1992, o grupo Martinez (CNT) comprou a TV Corcovado (canal 9) no Rio, a MTV migrou para o canal 24 UHF e em 2007, para o canal 48 UHF, antes ocupado pela TV Rio emissora de um grupo religioso. Garota de Ipanema, na interpretação da cantora Marina Lima, foi o primeiro clipe veiculado na MTV Brasil e anunciado pela VJ Cuca Lazzaroto”. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/comunicacao/historia-da-mtv>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

Limp Bizkit • Cure • Blink-182 • Radiohead

SHOWBiZZ

Edição de aniversário

15

Anos

Vá ao Rock in Rio na faixa!
Saiba como na página 11

EDICÃO 181 - ANO 15 - Nº 8 - AGOSTO 2000
R\$ 5,00
ISSN 0104-1443
00181
5 770104 16400 7
SÍMBOLO

Jim Morrison
Mais vivo do que nunca
Relançamento da coleção dos **Doors** volta a acender a paixão por um dos maiores mitos do rock e o mistério que cerca sua morte

Marilyn Manson
anuncia seu retorno triunfal

Lobão
visita o eterno mutante **Arnaldo Baptista**

Showbizz. Agosto 2000. Edição Número 181

8.1 A trajetória da crítica

Visando a facilitar a exposição da matéria, o texto será desdobrado em duas partes: a primeira mais focada nos anos 1980, e a segunda, a partir de 1993³⁶⁵.

O primeiro número da revista estampava o cantor e compositor norte americano Bruce Springsteen na capa e ia para as bancas em agosto de 1985: “Esgotou 60% da tiragem mensal em uma semana e recebeu sete mil cartas, provando a carência dos leitores entre 18 a 25 anos por informações de seu interesse” (BRYAN, 2003, p. 271).

Diferentemente de todas as revistas até aqui analisadas, quem exercia a função de crítico não eram jornalistas, mas músicos ligados ao jornalismo. Esse dado viria a ser uma marca fundamental no período de existência da revista, com o predomínio de uma crítica com ares nihilistas.

Lembrando que já foi dito no primeiro item deste capítulo, a revista foi concebida de maneira que não tivesse uma seção de críticas, a fim de não provocar mal-estar entre gravadoras e artistas. No número 0, a seção apenas registrava os lançamentos de então (julho de 1985):

Em plagas brasileiras, a época é de brava entressafra. Sabe-se apenas que vêm coisas finas a caminho – como os LPs de estréia do RPM e do Ira! Enquanto isso, apenas dois lançamentos. O grupo franco-paulista METRO – Virginie (vocal), Alec (guitarra, violão, Zaviê (baixo), Yann (teclados) e Danny (bateria) – chega agora em formato LP. Olhar (Epic/CBS) é o nome dele e já conta com três hits no currículo: Tudo Pode Mudar, Sândalo de Dandi e Beat Acelerado, este em nova versão à moda inglesa, isto é, em arranjo bossa-nova. Nada mal para uma banda que já se chamou A Gota Suspensa. Uma boa opção é a coletânea *Aumenta Que Isso Ai É Rock'n'Roll* (Sigla/Som Livre), com certeza a mais abrangente das 1001 já lançadas nos últimos dois anos. Comparecem, entre outros, LOBÃO (Corações Psicodélicos), CELSO BLUES BOY (faixa título), LEGIÃO URBANA (Geração Coca-Cola), BLITZ (Meu Amor Que Mau Humor), PARALAMAS (Patrulhe [sic] Noturna) e LULU SANTOS (O Calhambeque). Ou seja, chuchu e camarão no mesmo caldeirão. (EDITORIAL, 1985, n. 0, p. 19).

O que se percebe, porém, em um exame dos exemplares da revista, é que tal filosofia durou muito pouco tempo. O núcleo central da publicação gravitava em torno do jornalista José Augusto Lemos, “que foi convidado pelos jornalistas Carlos Arruda e José Eduardo Mendonça para os estágios finais do projeto da revista *Bizz*. Acabou assumindo o cargo de consultor especial, depois editor e depois diretor de redação” (ALEXANDRE, 2002, p. 217).

³⁶⁵ A partir de 1993, com a chegada de novos personagens ao panorama da cultura musical brasileira, como os grupos *Sepultura*, os grupos do *movimento mangue beat*, além de grupos como *Skank*, *Pato Fu*, *Raimundos* e *Planet Hemp*. Apesar de propostas diferentes, misturaram gêneros musicais brasileiros, como *forró* e *calango*, com ritmos estrangeiros, como o *rap*.

Na fase analisada, o corpo de críticos foi uma conjunção de duas gerações: a surgida nos anos 1970 – com Ana Maria Bahiana e José Emílio Rondeau³⁶⁶ – e a que começava a dar seus primeiros passos em meados da década de 1980: Marcel Plasse, Arthur G. Couto Duarte, Lorena Calábria, Antônio Carlos Miguel, Valdir Montanari, Luis Antônio Giron, Tom Leão e Leopoldo Rey – sendo que estes cinco últimos eram colaboradores também de *Somtrês*.

Além de críticos, havia também o corpo de redatores que participavam do cotidiano da publicação. A José Augusto Lemos agregaram-se Alex Antunes, Sônia Maia, Bia Abramo, Celso Pucci e Thomas Pappon. Foi justamente em torno desse núcleo que se configurou a principal característica da fase: o confronto com alguns grupos brasileiros, pertencentes à linhagem *pop rock*, em detrimento da linhagem *underground-experimental*³⁶⁷.

Em 1995, a revista passaria a se chamar *Showbizz*. De acordo com o site da revista³⁶⁸, em outubro daquele ano, ocorria uma mudança no padrão gráfico e também editorial:

[...] em meio aos novos ventos econômicos do Plano Real e ao sucesso do formato de cultura jovem disseminado pela MTV, *Bizz* transforma-se em *Showbizz*, com formato maior, projeto gráfico privilegiando fotos em detrimento do texto, linguagem adolescente, e ensaios sensuais. O mercado publicitário reage bem e o relançamento atinge 100 mil leitores.

Retomando o que já citara de André Forastieri³⁶⁹ sobre a *Música Pop Brasileira*³⁷⁰, a própria revista anunciava mudanças, conforme editorial assinado por ele, na edição 94, de maio de 1993:

Direto ao ponto: você tem nas mãos a mais nova e ambiciosa mutação da Bizz. É fruto de mais de um ano de pesquisa e trabalho. O objetivo é fazer a revista mais moderna no Brasil. Isso quer dizer que a Bizz passa a ter obrigação de surpreender a cada edição. De ter os mais talentosos e destemidos críticos, jornalistas, fotógrafos, a diagramadores e ilustradores. De usar tecnologia de ponta na editoração eletrônica e de estar tão presente na vida artística no país quanto na vida cotidiana de seus leitores. De divertir, informar e provocar o público (e também a própria redação.

³⁶⁶ Ana Maria Bahiana escrevia reportagens e fazia entrevistas com os grupos que estavam começando. Já Emílio José Rondeau, além das críticas, lançava-se no mercado fonográfico como produtor musical e posteriormente como diretor de videoclipes.

³⁶⁷ Valem aqui os mesmos critérios adotados na análise efetuada na revista *Somtrês*.

³⁶⁸ Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 23 out. 2010.

³⁶⁹ Forastieri assumia em 1990 com a finalidade de editar a revista “na tentativa de anular a pecha de redação de músicos frustrados”. (ALEXANDRE, 2002, p. 339). Sobre essas mudanças, o site da revista menciona: “Um novo projeto editorial e um terceiro logotipo estréiam em maio de 1993”. A matéria de capa revela a preocupação da revista com a renovação do cenário brasileiro: *A nova MPB*, com artistas então desconhecidos como Carlinhos Brown, Skank e Okotô. Seis meses depois, André Forastieri deixaria a redação para criar a revista *underground* de comportamento *General*. O repórter Carlos Eduardo Miranda fundou com os *Titãs* o selo Banguela, responsável pela descoberta de bandas como *Raimundos* e *Mundo Livre S/A*. Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 21 out. 2010.

³⁷⁰ “[...] eis o Sepultura, ícone dessa geração, provando ser possível sair da garagem para o mundo. Esse mix tinha que render alguma coisa, e está rendendo.” (FORASTIERI, 1993, n. 94, p. 28).

Afinal, se a gente virou jornalista, é que não tinha saco para um emprego normal). Para realizar tudo isso, estamos construindo sobre uma base sólida: os oito anos de sucesso e experiência da maior revista de música da América Latina. Muito simples, como se vê: queremos adiantar o futuro da música e da comunicação impressa, produzindo uma revista de padrão internacional. Os complexos terceiro-mundistas de inferioridade que se danem – inflação/recessão etc. Não podem justificar falta de ousadia. E se a nossa pretensão é gigantesca, bom, aí é que está a graça. Caberá você julgar, mês a mês, o resultado de todas essas boas intenções e altas ambições. Mas o futuro é o que menos importa. Bem vindo ao presente. Bem-vindo à nova BIZZ. (FORASTIERI, 1993, n. 94, p. 4).

Nessa nova fase, do ponto de vista jornalístico, não ocorreram mudanças jornalísticas profundas. As maiores alterações ocorreram na equipe de críticos, formada por Tárík de Souza, Antônio Carlos Miguel, Carlos Rennó, Otávio Rodrigues, Edmundo Barreiros e Ayrton Mugnani Jr. Ou seja, eram profissionais que já haviam trabalhado em outras publicações e com um perfil oposto ao que predominava na publicação. Porém a inclusão desses críticos ocorreu de forma gradativa.

Quase dois anos após esta mudança ser anunciada, em outubro de 1995, quando mudava o nome, o formato e também o perfil editorial, o então editor-chefe da revista, Felipe Zaboran, destacava no editorial:

Uma evolução natural. SHOWBIZZ não é outra revista. Pelo contrário, ela se orgulha de carregar dez anos, que BIZZ completa este ano, nas suas páginas. Para qualquer revista, completar dez anos de vida é um marco, uma data para se comemorar com champagne francês. Além de estourar o champagne, e outras coisas, resolvemos também sacudir o formato e o conteúdo da velha BIZZ. Mudar a cara da BIZZ foi um projeto que começou no início do ano. Começou devagar, com pesquisas e reuniões, muitas reuniões, em qualquer lugar, mesa de bar, sala da diretoria. Só mudava o drink. Nosso desafio era encontrar um novo caminho para a maior revista de música do Brasil. No início a idéia era fortalecer nossa própria música, sem esquecer o cenário internacional. Dá para sentir no ar que a música brasileira entrou numa fase das boas. Não uma explosão como a dos anos 80, mas um florescimento mais sólido. Temos aí, em plena atividade, os gênios dos anos 60 e 70, toda a galera dos anos 80, mais uma turma nova e poderosa, dos anos 90. Aos poucos fomos buscando um equilíbrio entre mostrar o que acontece aqui e lá fora. Em dez anos, BIZZ sempre ofereceu para você o melhor panorama da música mundial, através de correspondentes nas principais capitais. Isto continua, mais forte ainda em SHOWBIZZ. Também queríamos aproximar você dos seus ídolos, reduzindo a interferência da própria revista nesta comunicação. Mas sabíamos que era preciso conservar a independência dos críticos, sem deixar que ela orientasse o tom das matérias. Num certo estágio das nossas pirações, sacamos que tínhamos ido muito longe. E isso era bom. Thomaz Souto Correa deu o aviso: “O que estamos fazendo é tão diferente que vamos precisar de um novo nome.” Ele mesmo batizou a herdeira da BIZZ. E batizou na hora: SHOWBIZZ. Do dia do batismo até o fechamento desta edição, encaramos a pedreira para entregar para você uma revista de música como você nunca viu. Mexemos na equipe, no time de colaboradores, no projeto gráfico e preparamos diversas surpresas para você. (ZABORAN, 1995, p. 19).

Nessa nova fase, além do tamanho (de formato de revista para tamanho de jornal tabloide), as duas principais mudanças eram de ordem editorial: a incursão de reportagens que remetiam à vida pessoal de ídolos do *rock* ou matérias direcionadas a adolescentes³⁷¹. Mas, de forma paradoxal, a seção das críticas recebeu o reforço de nomes como Tárík de Souza, Antônio Carlos Miguel, Otávio Rodrigues, Edmundo Barreiros, Ayrton Mugnani Jr, Jotabê Medeiros, entre outros; profissionais que já haviam trabalhado em outras publicações e com um perfil oposto ao que predominava em *Showbizz*.

Em setembro de 2001, ocorreu a quarta e última mudança, com a venda da revista para a Editora Símbolo³⁷², que trouxe de volta o nome *Bizz*. Naquela edição, o editorial assinado por Emerson Gasperin dizia o seguinte:

[...] a revista chega às suas mãos completamente diferente neste mês. Mais organizada, mais bonita, com mais informação. Para a capa, simbolizando esses 15 anos de metamorfoses e reinvenções, uma artista que também já fez o diabo no mundo pop. [...] A essas alturas, você já percebeu que o clima aqui é de “cachorrada lambendo a cria”. É que, de tanto entrevistar figuras da música, acabamos pegando alguns de seus cacoetes. Um deles é sempre dizer que o último trabalho é o ponto alto de sua carreira. Pois bem: estamos convencidos de que esta edição dá de goleada na anterior. Mas, com certeza, nem chegará perto da próxima. (GASPERIN, 2001, n. 182, p. 3).

Novamente, as mudanças mais fortes foram na parte editorial. As reportagens ditas *descompromissadas* não seriam mais editadas. No lugar delas, uma série de reportagens sobre os primórdios do *rock brasileiro*³⁷³.

Durante o período em que a revista existiu, não somente a publicação mudou. O mercado fonográfico no Brasil e no mundo mudou radicalmente. Nesse contexto, o *rock brasileiro* também passou por profundas modificações. Na nossa explanação, no final da primeira parte, foi dito que os grupos e os artistas pioneiros dos anos 1980 já não tinham mais o mesmo prestígio com as gravadoras. Mesmo assim, continuavam vinculados a elas, sentido

³⁷¹ São reportagens como *O sério não compensa* sobre o fenômeno do grupo adolescente *Mamonas Assassinas* (dezembro de 1995); *Uma paixão nacional*, sobre o namorado brasileiro do líder do grupo *Queen*, Freddie Mercury, ambas de autoria do jornalista e crítico musical Pedro Só. A revista passou a publicar ensaios fotográficos das chamadas *musas adolescentes* como a cantora Dora Vergueiro, a atriz Luana Piovani, e a então apresentadora da MTV Sabrina Parlatore. Entrevistas e reportagens com conteúdo efetivamente jornalístico sobre cantores e grupos de rock não foram deixadas de lado, e algumas delas serão citadas no desenvolvimento deste item.

³⁷² Na versão em CD-ROM que utilizamos, esse conteúdo está creditado à Editora Abril, o que leva a crer que esta readquiriu a publicação da Editora Símbolo.

³⁷³ *Perdidos no baú da história*, de autoria do jornalista Fernando Rosa, publicada em setembro de 2000. A reportagem era sobre grupos e artistas de rock brasileiro que lançaram LPs nos anos 1960-70 e cujos discos e alguns de seus participantes foram esquecidos. No mês seguinte, a revista publicaria outra reportagem sobre o grupo *Os Mutantes*, escrita pelo editor Emerson Gasperin.

as mudanças em curso³⁷⁴. O principal sinal foi a criação de selos especialmente destinados a os novos grupos e cantores, não apenas do *rock*, mas também de outros gêneros:

Acreditando no reaquecimento do mercado e, sobretudo no poder de compra do consumidor jovem, as majors (ou pelo menos aquelas em melhor situação financeira) já começam a abrir as comportas e aplacar à seca que quase sepultou o rock nacional durante a década de 90. No passado recente, até as companhias “moderninhas” como a Warner tiveram que se adaptar à carestia generalizada. Quem se fortaleceu com isso foram os selos independentes, alguns criados por gente grossa das multinacionais, com uma formação diferente do estilo anárquico que caracterizou as lides nos anos 80. Tinitus e Natasha são dois exemplos dessa nova filosofia, que alia o espírito combativo indie às estratégias de marketing das “grandes” gravadoras. A eles vem se somar o novo empreendimento do ex-diretor artístico da PolyGram, Mayrton Bahia. Seu primeiro lançamento será o bom grupo de rap Artigo 288, em junho, mas a área de atuação do selo – que deve ser distribuído pela própria PolyGram – vai abranger todos estilos pop. Outra novidade para este ano é o surgimento de selos internos nas gravadoras, uma espécie de grife para novos artistas com pessoal próprio e divulgação segmentada. No Brasil há o precedente do Plug lançado em 86 pela atual BMG-Ariola, um saco de gatos em que se misturavam Black Future e Garotos De Rua e os então iniciantes Engenheiros Do Hawaii. Agora sob o comando de Luiz Oscar Niemeyer (conhecido por promover o Hollywood Rock), a BMG-Ariola anuncia a reativação do Plug, com a mesma orientação variada de sua primeira fase. Já a Sony está implantando por aqui o conceito do selo americano Chaos, com a proposta de lançar novos nomes sem o compromisso do sucesso a curto prazo. Segue a diretriz mundial que em três anos mudou o perfil da gravadora, respaldada por bandas como Peart Jam e Alice In Chains. O Skank dá o pontapé inicial do Chaos na versão nacional e será seguido pelo rap de Gabriel Pensador produzido por Fabio Fonseca. Outro na mira do selo é Paulinho Moska, ex-Inimigos Do Rei, agora na gravadora Natasha. O diretor de marketing da Sony, J.A. Eboli, já pensa em estender essa segmentação também aos pontos de venda, para garantir a agilidade necessária a esse tipo de produto. Os indícios são bem fortes. Dessa vez a luz no fim do túnel não é um caminhão na contramão. (CAMPOS, 1993, n. 94, p. 28).

A gradativa incursão dos selos mencionados por Campos – *Tinitus e Natasha Records* – absorvia uma espécie de *demanda reprimida*. Outros selos também compunham esse cenário, conforme levantamento de *Bizz*:

Foi uma idéia esdrúxula de produção estafante – mas conseguimos contabilizar nos últimos catorze meses, 188 lançamentos de artistas novos ou pelo menos não estabelecidos (isso quer dizer que Sepultura e Engenheiros não entram). Fitas demos também não valeram. Abaixo, o resumo da ópera. Os gêneros mais fortes em número de lançamentos: 73 metal e 20 rap; Entre janeiro de 92 e maio de 93 foram lançados 188 trabalhos de novos nomes; 130 álbuns, 41 compactos, 5 cassetes, 12 CDs; 6 gravadoras lançaram CDs, 3 apenas compactos, 1 apostou no formato

³⁷⁴ Conforme os argumentos de Márcia Tosta Dias em seu livro *Os donos da voz*, as mudanças seriam o avanço da terceirização, no caso das grandes gravadoras, conhecidas como *majors*; o avanço das pequenas gravadoras, conhecidas como *indies* (independentes); a adoção de idiomas estrangeiros como inglês e espanhol por uma parcela de artistas e grupos de vários gêneros musicais como por exemplo, Roberto Carlos (que gravou em inglês e espanhol); a dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó, o grupo *Paralamas do Sucesso*, a cantora Daniela Mercury e até a apresentadora Xuxa. Todos estes miravam no mercado latino. No caso do *rock brasileiro*, o primeiro grupo que gravou para o mercado externo foi *O Terço*, que lançou também uma versão em inglês do seu LP lançado em 1975, *Criaturas da Noite* (Underground/Copacabana).

cassete; 110 bandas gravaram em inglês; 13 bandas tocaram na programação normal das FMs “rock” de São Paulo; Das gravadoras pesquisadas: 19 São Paulo, 3 Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, 2 Porto Alegre, ABC paulista, 1 Salvador, Vitória, Natal; As gravadoras com maior número de lançamentos: (19) Cogumelo, (14) We Love Money Corporation, (13) Bloody, (10) O Cri Du Chat, (9) Hellion, (8) Whiplash, (7) Dynamo, (6) Kaskata’s, (6) Tinitus. ([SELOS independentes], 1993, n. 94, p. 29).

De acordo com Márcia Tosta Dias, a nova constituição do mercado fonográfico brasileiro dos anos 1990 pode ser avaliada através de um personagem, que é a ascensão dos selos independentes:

O universo da pequena empresa produtora de discos parece, à primeira vista, completamente alheio à dinâmica das majors, expressando muitas vezes a sua negação. Um olhar mais atento pode evidenciar, no entanto, a estreita sintonia existente entre suas lógicas que, próprias à indústria cultural, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade, mesmo que indireta e aparentemente conflituosa. Assim, a performance das empresas chamadas independentes, nas várias formas que têm tomado, constituiu-se a partir da trajetória das majors e muda de acordo com ela. A forte concentração característica de toda a história da produção fonográfica deve ser considerada como fator primordial da existência das indies. Além do domínio das majors na área de hardware, o panorama sempre evidenciou a contradição existente entre a farta produtividade e efervescência musicais e as restritas possibilidades de acesso às condições de produção e difusão. A complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento desta relação, quando a major busca, na indie, produtos acabados, prontos para a difusão. (DIAS, 2000, p. 125).

Naquele momento, as bandas que surgiam de forma intensa naquele período, e que não conseguiam ser absorvidas pelas grandes gravadoras (*majors*), acabavam encontrando nas pequenas gravadoras uma maneira de produzir seus CDs. Porém, ao contrário de hoje, esse tipo de relação sofria com o descompasso entre *majors* e *indies*, justamente pela tensão no panorama cultural entre o porte das respectivas companhias. A própria autora define as *indies* dos anos 1990 como sendo:

[...] a expressão das microempresas terceirizadoras de serviços, tão peculiares deste tipo de globalização, atuando no setor fonográfico. Nesse sentido, elas podem ser qualificadas como independentes, se consideradas as condições de produção, cada vez mais favoráveis. As nuances são fundamentais, mas o fato é que, autônomos, independentes ou alternativos, todos buscam concorrer no grande mercado. (DIAS, 2000, p. 151-152).

Atualmente, no que diz respeito ao mercado fonográfico brasileiro, com a crise das *majors* e com o acréscimo substancial da existência das gravadoras *indies*, o mercado passa por uma grande transformação. A criação da Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), em janeiro de 2002, é um exemplo de tal transformação³⁷⁵.

Nos últimos anos, com a facilidade em gravar de forma independente, o barateamento nos custos de gravação acabou por fortalecer os selos independentes, também conhecidos como gravadoras *indies*. Esse fortalecimento pontifica-se também em outra área, que era deficitária: a distribuição. No caso brasileiro, o surgimento de distribuidoras como a *Trattore* fortaleceu a distribuição de CDs e DVDs independentes³⁷⁶.

Voltando à revista, possuía, como seções fixas, *Showbizz*, *Air Mail*, *Ao Vivo*, *Porão*, *Parada Bizz*, *Lançamentos*, *Discoteca Básica* e *Cartas*. Eram assim caracterizadas:

A seção *Showbizz* é uma composição de notas informativas do que acontece no *show business*: identifica as bandas e artistas solo que as gravadoras estão apontando para novas gravações; [...] A seção *Lançamentos* analisa os novos discos, nacionais ou estrangeiros, que começam a circular no país. São pequenas críticas, normalmente assinadas pela equipe de *Bizz*. [...] A *Porão* se encarrega de mapear o que está acontecendo no underground do rock brasileiro e internacional. [...] *Ao Vivo* acompanha os shows por todo o país: é uma seção relativamente simples, do ponto de vista das informações, porque são sempre narrativas dos colaboradores da revista que tentam recriar uma atmosfera mais “quente” de sua cobertura, acompanhando o movimento das bandas nos palcos e ginásios. [...] Ainda tem as seções *Letras*, que em 1989 transformou-se em uma publicação específica, com circulação mensal, trazendo letras traduzidas; a *Bolsa de Discos* e a *Discoteca Básica*. A primeira é um gráfico, opinativo, no qual críticos da *Bizz* e de outras mídias avaliam – em termos de ótimo, bom, interessante, razoável e lixo –, alguns LPs. (SOUZA, 1995, p. 79).

³⁷⁵ “A Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) foi fundada em janeiro de 2002. Surgiu de vários encontros de independentes para se discutir a organização do setor. A ABMI atua no mercado brasileiro e no exterior em busca de melhores condições para a produção e distribuição da música independente brasileira. Atualmente, a associação reúne 112 associados, entre os 200 pequenos e médios selos/gravadoras existentes no país. Maior associação de gravadoras independentes do país, a ABMI mantém estreita relação com outras instituições do mercado da música independente no Brasil, e de organismos que representam a música independente no mundo. Para isso, celebra convênios, orienta negociações de acordos e contratos coletivos e participa de eventos e reuniões internacionais a fim de dar suporte aos associados, difundir conhecimento e estreitar a relação com os representantes de gravadoras e associações no Brasil e no exterior.” Disponível em: <http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id_secao=3>. Acesso em: 22 out. 2010.

³⁷⁶ “A *Trattore* não é uma gravadora e não tem produtos próprios. O que a gente faz é levar os discos das gravadoras até as lojas perto de você. Há centenas de selos independentes no país, com um catálogo artisticamente expressivo, mas sem um número suficiente de títulos para manter uma equipe de vendas com dedicação exclusiva. Aí entra a *Trattore* com sua equipe de 16 representantes de vendas atuando em 18 estados brasileiros. Esta equipe é formada por gente que entende e gosta de música, e que conhece e se relaciona com suas praças com credibilidade e agilidade. A produção independente superou a fase ‘alternativa’ para se colocar hoje como uma força real no mercado, ambicionando fatias cada vez maiores e artisticamente mais importantes na comercialização de CDs e DVDs. A *Trattore* é o meio-de-campo nessa ofensiva. A *Trattore* vende apenas para lojas de CDs; não vendemos para o consumidor final. Mas se você está procurando um disco, é fácil descobrir onde ele está à venda, basta clicar no botão ‘Onde encontrar este CD’.” Disponível em: <<http://www.trattore.com.br/apresentacao.asp>>. Acesso em: 22 out. 2010.

Embora não seja a proposta analisar comparativamente as publicações, há de se destacar que algumas seções de *Bizz* guardavam semelhanças com as de *Somtrês*³⁷⁷.

Referente a esta pesquisa, o foco será concentrado na análise da seção *Lançamentos*. Além de provocar um grande mal-estar pelo teor contundente como estas críticas eram tecidas, a revista chama a atenção pelo fato de seus jornalistas serem ligados a grupos de *rock*³⁷⁸:

Em determinado momento de sua história, a redação era integrada, simultaneamente, por Alex Antunes (vocalista do Akira S & As Garotas Que Erraram), José Augusto Lemos (tecladista do grupo Chance), Celso Pucci (guitarrista do 3 Hombres), Thomas Pappon (baixista do Fellini) e Bia Abramo (namorada de Celso Pucci) e ainda contava com a colaboração de Fernando Naporano (do grupo glitter/guitar Maria Angélica Não Mora Mais Aqui) e de Akira S. (ALEXANDRE, 2002, p. 337).³⁷⁹

Isso foi o suficiente para provocar uma forte celeuma entre os músicos ligados ao *rock* de então e também entre os próprios jornalistas e críticos musicais:

“A Bizz era uma promiscuidade de críticos com bandas de seus amigos. Se bem que houve críticas pesadas de um contra o outro, o que não deixa de ser uma parcialidade também”, argumenta Antônio Carlos Miguel. “Acho que a música que eles faziam no Madame Satã e no Napalm era melhor que o jornalismo que praticavam na *Bizz*”, completa Okky de Souza. (BRYAN, 2003, p. 273).

Os músicos daquela época também analisam por esse viés:

“A Bizz era um fanzine publicado por uma grande editora. Só metia o pau em todo mundo. Só valia a pena as bandas desconhecidas da Bélgica. A gente fazendo um esforço danado, tendo que brigar contra tudo, conseguiu, mas as pessoas não davam valor. Era uma postura, além de danosa, suicida”, opina Leoni, do Kid Abelha. (BRYAN, 2003, p. 272).

Da mesma forma, Thedy Corrêa foi outro músico cujo grupo foi alvo das críticas:

³⁷⁷ É o caso de *Porão*, seção que tinha uma forte semelhança com *Diário de Bordo*, editada em *Somtrês*. Entre 1985 a 1987, a coluna *London Calling*, assinada por Pepe Escobar, evocava *Via Aérea*, escrita pelo então jornalista Paulo Ricardo Medeiros, que viria a se consagrar como líder do grupo *RPM*. Entre os números 1 e 9, foi editada a coluna *Opinião*, que lembrava a proposta da *Plenário*, de *Somtrês*, agregando discussão sobre um assunto musical. A diferença em *Bizz* era que quem escrevia eram pessoas ligadas ao mundo da música, como empresários e músicos. Também não pode deixar de ser mencionada a coluna *Claudette Poodle e sua Polaroid* nitidamente inspirada na coluna *Ângela Dust*, editada na revista *Pop* entre 1976 a 1979 por Ezequiel Neves. Em ambas, um tipo de jornalismo escrito de forma a ironizar e debochar atitudes dos personagens do mundo do rock brasileiro e também internacional.

³⁷⁸ Todos estes grupos não chegaram a alcançar notoriedade, ficando restrito ao circuito underground paulistano.

³⁷⁹ Cadão Volpato embora não tenha integrado a revista, participava do grupo *Fellini*, um dos principais expoentes do underground paulistano, era também jornalista.

“Eles adotaram uma postura irônica e niilista que a imprensa inglesa tem”, reconhece Thedy Corrêa, o vocalista do Nenhum de Nós. “Mas se esqueceram que vivemos em outro país”. O mercado inglês já estava estabelecido quando essa imprensa surgiu; o nosso não. (ALEXANDRE, 2002, p. 339).

O compositor e cantor Léo Jaime menciona que essa postura dos críticos da revista provocou uma reação de abandono pelas gravadoras:

Para o cantor, a filosofia criada pela *Bizz* foi involuntariamente, fundamental para que a indústria abandonasse os artistas criadores e abraçasse as armações do mercado. “Éramos um híbrido entre o autoral e comercial e, se vendíamos muito, por outro lado tínhamos opiniões. Éramos difíceis para as gravadoras. A imprensa acabou trabalhando a favor da indústria, ao deixar o mercado incólume. Atacavam os artistas e os compositores, nunca os produtos e os diretores de marketing. (ALEXANDRE, 2002, p. 338).

Se a análise dos músicos e também dos colegas sobre essa postura adotada pelos críticos de *Bizz* era de condenação e de ressentimento, o depoimento de alguns críticos vai a outro caminho: o da autocrítica. A seguir, pode-se observar o que mencionaram José Augusto Lemos e *Minho K* (na verdade, o nome artístico de Celso Pucci):

“A gente se levava muito a sério. Éramos jovens, todos com formação punk. Havia espécie de militantes que trabalhavam ali. Mas não era militância de panela. Ela, na verdade, pôde dar voz a algumas panelas, mas nunca se constituindo numa em si”, acredita José Augusto Lemos. Já *Minho K* garantiu: “Em compensação, por exemplo, quando o Paralamas teve uma puta matéria, os caras não reclamaram. Agora se você vai lá, toca o dedinho na ferida e o cara não gosta, ele: ‘Não falo mais com a *Bizz*’. Não é novidade (risos)”. (BRYAN, 2003, p. 272).

Outro crítico integrante dessa corrente aponta os motivos que o levaram para a adoção dessa postura, Alex Antunes reconhece a radicalidade de sua atitude como crítico musical na revista:

Queria que a *Bizz* fosse um veículo na contramão, com opinião própria, que não misturasse redação e departamento comercial. Queria investir no lado *bad boy* porque isso aumentaria nosso espaço de manobra. No Brasil, o hype [*em seu sentido original, de superexposição de um artista na mídia*] é algo sempre confundido com corrupção. Toda tentativa de fazer hype que começa a espocar nas colunas já faz com que todo mundo reaja supermal, [...] Fazer o papel de vilão nos emprestaria uma credibilidade a ser usada na hora de produzir coisas legais. Mas esse processo, às vezes, fugia do controle. Leoni tem razão em dizer que éramos destruidores do *mainstream*. Nos instalamos num departamento de indústria para prestar um desserviço e obstruir a própria indústria. Basicamente por uma crença política, de criar espaços, que, ao nosso ver, eram impraticáveis, para o Nick Cave ou o The Fall, gente com coerência na obra e dignidade artística. Era um problema que, aparentemente, não tinha solução. Faltou o equilíbrio entre se alinhar com o *mainstream* e atacá-lo. (ALEXANDRE, 2002, p. 339).

E resume assim a atitude não só dos críticos da revista, mas de outros tantos que adotaram uma postura radical como algo intrínseco ao processo da crítica musical, em que não existe meio termo sobre ser a favor ou contra:

[...] Mas o Brasil tende a esse desequilíbrio. Ou você é assimilado por um esquemão tosco, bundão e totalmente arregaçado, ou se mantém numa trincheira sectária tirando onda de militante. E nesse fosso cultural, de alguma maneira maluca, a imprensa caiu de um lado, e os artistas caíram de outro. O jornalista passou a ser o intelectual, o sujeito que sabe escrever e o artista virou o cara que se expressa com seu cavaquinho. Não há prospecção saudável, tornou-se uma inimizada. Foi um mau negócio para todo mundo. (ALEXANDRE, 2002, p. 340-341).

Vale notar que, a partir de março de 1988, foi introduzida uma nova maneira de fazer crítica na revista. Tratava-se de dois críticos avaliarem o mesmo LP. A justificativa para tal artifício deveu-se ao fato de ser “uma forma de apresentar dois pontos de vista diferentes sobre um mesmo disco e satisfazer os leitores que reclamam da parcialidade com que são tratados alguns álbuns nesta seção” ([DOIS críticos], 1988, n. 32, p. 16).

Essa prática foi muito breve. Nesse período, o único disco da linhagem *pop rock* recebido foi *Bora-Bora* (Emi-Odeon, 1988), do grupo *Paralamas do Sucesso*. Foi criticado por Hagamenon Brito e por Jean-Yves de Neufville. A seguir, ambas as críticas:

Cinco anos após sua estréia em vinil, os Paralamas chegam ao quinto LP (o quarto de estúdio), com extrema personalidade musical. Um som sob a égide da universalidade com o saque esperto e competência de quem conhece as plantas de seu quintal. O disco possui várias faces, num jogo de espelhos que reflete influências tranqüilamente assumidas e aponta caminhos para a música pop nacional, além de confirmá-los como a melhor banda de ska/reggae do país. Ouso dizer até que, ao ampliar a trilha aberta por “Alagados” nas faixas “Bora Bora” e “Sanfona” (“Quem sabe algum dia/Numa rua da Bahia/Tudo tenha solução”), os Paralamas fazem o que há de melhor na música afro-baiana no momento. São dois lados quase que distintos: o primeiro vai fundo nos ritmos afro-caribenhos, enquanto o outro retoma o lado romântico da banda, ao estilo de O Passo do Lui, com composições elaboradas e letras cinematográficas. Cruel. (BRITO, 1988, n. 37 p. 17).

E o comboio segue viagem. Por onde passa, mudam as cores dos paralamas. Primeira parada: reggae padrão UB 40, em “O Beco”. Seguinte: Caribe. Merengue/carimbó/calipso. Tudo dançável, com grande reforço nos naipes de metais. É música de lá com sotaque daqui. Em “Don’t Give Me That”, parada jamaico-londrina para um “toast” de Peter Metro. Uma canção-libelo, em inglês, contra a cocaína, a única não transcrita na capa, a única que precisava ser entendida por todos. No lado B, o rock/pop branco retoma seus direitos. Os teclados de João Fera falam mais alto, as baladas, mais rápidas (“Uns Dias”, “Dois Elefantes”) ou mais lentas (“Quase Um Segundo”), são sempre bem amarradas para fechar com a muito brasileira “O Fundo do Coração”. Se os Paralamas formam hoje um trio coeso capaz de entusiasmar multidões (vide o Hollywood Rock), ainda não conseguiram fazer a síntese de suas influências musicais, lembrando o camaleão que adota a cor do mato em que se encontra. (NEUFVILLE, 1988, n. 37, p. 17).

Nas críticas de ambos, em que pesem as divergências parciais, é bom ressaltar a questão levantada por Neufville: “até que ponto esta mescla de estilos descaracteriza a proposta de ser um grupo voltado para um estilo pop-rock?”. Naquele momento, grupos como *Paralamas do Sucesso* buscavam estreitar as fronteiras entre o *rock* e a MPB. Para Herbert Vianna, guitarrista do grupo, essa proximidade passava “pela relativização da sonoridade branca e pela ascensão dos ritmos negros” (SOUZA, 1995, p. 129).

A adoção de uma estética musical voltada para ritmos negros com traços do que passaria a ser chamado de *world music*³⁸⁰, passou a se inserir no mercado brasileiro, buscando novos nichos mundiais³⁸¹.

Mas se a ideia de diminuir fronteiras era uma tentativa de aproximação e de legitimação da cultura jovem naquele momento pós-autoritário, a intenção esbarrava em uma contradição, conforme observa Antônio Marcus de Souza:

Os Paralamas acabaram exercitando aquilo que José Miguel Wisnik chamaria de “antropologia do ouvido”: uma atenção auditiva da festa capaz de reafirmar a necessidade do pulso, da dança, da festa movidos pelos sentidos dos outros sons. O único problema, do meu ponto de vista, é que, ao fazerem este exercício, os componentes da banda acabam entrincheirados em uma armadilha para o próprio rock do Brasil: esta eterna necessidade de, motivado pelo mal-estar do atraso das nossas horas, procurar um elemento qualquer que “tenha a ver com o Brasil”. Se pretende ter uma contribuição brasileira para a cultura rock, não será através desse mecanismo de procurar “aquilo que tem a ver com o país”. Um rock com “sotaque brasileiro”, se é que isso tem alguma importância, vem justamente das misturas de sons e dos conteúdos e da afirmação da natureza internacionalista desse trabalho. É extremamente desnecessário saber se o som de uma banda é mais ou menos integrado à realidade nacional: porque sua natureza está ligada a um processo industrial, moderno e articulado aos segmentos jovens da sociedade, que é “estrangeiro” por excelência (e a cultura rock tem a ver com o Brasil menos por sua temática e mais pela conquista desse processo de modernidade). (SOUZA, 1995, p. 129-130).

Nas considerações de Souza, a questão levantada sobre um *rock* com “sotaque brasileiro” vai ao encontro do que menciona Jean-Yves de Neufville sobre a dificuldade em

³⁸⁰ “World Music = (ing. lit.: música mundial) **1.** Nos EUA, a música internacional das mais diversas etnias, impregnada de estilos e sotaques de seus países nativos. **2.** Genericamente, a música de países ou regiões diversos.” (DOURADO, 2008, p. 367).

³⁸¹ “[...] o debate em torno do tema é intenso. Alguns autores defendem a idéia que a indústria fonográfica, flexibilizada, ‘democratizada’, permite a integração de uma produção diferenciada, com acento étnico-cultural, confirmando o advento da era pós-imperialismo cultural. Outros concluem que o investimento na World Music responde simplesmente a estratégias de prospecção de novos segmentos para produção e consumo, impingindo-lhe condições de produção fortemente padronizadas. De fato, muitos artistas locais conquistam formas de difusão e produção de sua música, mas não conseguem fazê-lo de acordo com sua produção original; os produtos são, invariavelmente, vestidos de uma roupagem pop – o conjunto de notas e arranjos mais emblemático da mundialização das mercadorias musicais – e esse diálogo como a linguagem instituída pelo mercado ocidental possibilita que ocorra o *grande encontro de culturas*, segundo o slogan usado pela indústria cultural. É o reino da técnica derrubando as últimas fronteiras e permitindo às companhias faturarem mais que um nutritivo segmento de atuação.” (DIAS, 2000, p. 122).

assumir uma identidade musical, principalmente quando diz respeito ao *rock* brasileiro. Essa fórmula de buscar uma nova estética musical, mesclando novos gêneros ao *rock*, não quer dizer somente uma opção autoral:

Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música de “transição”, não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os ouvidos dos jovens aos principais ídolos e hits do pop-rock nacional, mas dificilmente poderia ser um produto exportável, exceto por raras exceções. (GROPPO, 1996, p. 280).

No caso dos *Paralamas*, após gravarem o LP *Bora Bora*, houve uma guinada em busca do mercado externo, mais precisamente para a Argentina. Essa tendência, apesar de uma momentânea consagração, não foi adiante³⁸².

³⁸² Por um lado, percebe-se a análise eufórica de Herbert Vianna, “fomos para a Argentina, lotar estádio em Buenos Aires, ou para o deserto de Sonora, no México. Havíamos tocado na Argentina pela primeira vez em 1986, na mesma noite que Fito Paez, Soda Stereo, os grandes do país. [...] Até chegar a um ponto de popularidade entre músicos e imprensa em que só faltava gravar em castelhano para chegar a um grande público”. Foi o que o grupo fez em 1991, com o disco *Paralamas*, trazendo vocais em espanhol para músicas de sucesso no Brasil. “Aí, ninguém segurou. O carinho dos argentinos para com seus ídolos é uma coisa incondicional, impressionante.” (ALEXANDRE, 2002, p. 368). Por outro lado, em novembro de 1991, o crítico André Forastieri enunciava em *Bizz* a morte do rock brasileiro, a partir da crítica de *Os Grãos* (Emi Odeon, 1991) e *Tudo ao mesmo tempo agora* (Warner, 1991), respectivamente, obras dos *Paralamas* e dos *Titãs*: “Agora, em vez de ficar se arrastando por aí como um moribundo, o rock 80 fez o que todo doente terminal felizmente acaba fazendo: esticou as canelas. *Os Grãos* é o pior disco dos *Paralamas* do Sucesso. Um equívoco, do começo ao fim. Procede crítica de Luís Antônio Giron na *Folha*: é disco solo, em que a criatividade e a energia Bi e Barone foram desprezadas em favor de uma ego-trip baladeira. [...] Em vez do suingue simples e redondo, do pé-no-chão tropical, em *Os Grãos* saltitam participações especiais (Carlinhos Brown, Fito Paez, Fernanda Abreu, Fábio Fonseca) e sobejam melosos arranjos de cordas emepibistas. O sentimentalismo e a pretensão de Vianna se casaram à perfeição com o progressivóide preciosismo técnico de Liminha, colocando Barone e Bi no banco de reservas. *Os Grãos* não é rock, é MPB da pior qualidade.” (FORASTIERI, 1991, n. 76, p. 70).

TOMASI E JOLIVET — Wynton Marsalis e Orquestra Philharmonia sob regência de Esa Pekka Salonen (CBS)



A soma do sopro mefistofélico do trompetista Marsalis e da regência do maestro finlandês Salonen resultou num disco antológico, união de dois jovens talentos de 26 anos de idade.

No LP, concertos para trompete e orquestra dos compositores franceses Henri Tomasi (1901-1971) e André Jolivet (1905-1974) ganham conformações inauditas. Mesmo porque essas obras nunca foram gravadas antes. No jazz e na música erudita Marsalis é hoje imbatível. Os sons diamantinos que produz não têm similar. Toca música erudita moderna sem ser acadêmico e reelabora peças neoclássicas com a Philharmonia de Londres, uma orquestra que une vigor e equilíbrio. Estruturas assimétricas e polifônicas de Jolivet e o lirismo de Tomasi assumem proporções épicas com Marsalis. Há alguém que ainda queira compará-lo ao folclórico Miles Davis? *L.A.G.*

ALMA — Egberto Gismonti (Odeon)

EGBERTO GISMONTI

Gostei muito da concepção deste disco. Egberto regravou algumas de suas composições preferidas. Deu a todas um tratamento homogêneo: apenas o piano acústico de Egberto, com eventuais e discretas intromissões de percussão, cello, bombardino, orquestra e sintetizadores. Ah, os sintetizadores — dessa vez eles ocupam uma função bem adequada, criando atmosferas e planos para as decolagens energéticas do piano.

Eis o repertório: "Baão Malandro", "Paihaço", "Loro", "Maracatu", "Karaté", "Frevo", "Água & Vi-

no", "Infância" e "Cigana". Todas belíssimas e tratadas com simplicidade, clima e fúria. Aliás, nunca tinha ouvido nada parecido na MPB instrumental, e muito menos entre os discos vindos de fora. Egberto Gismonti é um grande músico e aproveitou bem os anos em que estudou e pesquisou ritmos nacionais, música étnica e MPB, para criar um trabalho de identidade incontestavelmente própria. *T.P.*

GAROTOS DA RUA (RCA)



O rock atual apresenta tantas ramificações e armações que acabou se perdendo de sua rota original. De vez em quando, mesmo chamados de ultrapassados, surgem grupos que retomam a rota inicial, como o carioca Barão Vermelho e este gaúcho, Garotos da Rua, fiéis ao lema dos Stones: *It's only rock 'n' roll*.

Então, não espere deste disco de estreia dos gaúchos mais que rocks bem executados, com letras despretenso-sas, onde os destaques vão para "Que Piada" (com participação gutural de Ezequiel Neves), "Longe de Você" (um rockão à la "Brown Sugar"), "Bop a Lena" (versão de Raulzito Seixas para o clássico de Ronnie Self) e o hit "Tô de Saco Cheio". Pode não ser pós ou pré nada, mas atinge o público certo. *T.L.*

ABRA SEUS OLHOS — Erasmo Carlos (Polygram)



Mais uma tacada de um velho mestre. Seguro, Erasmo passa pelo romântico à James Taylor ("Coração de Jovem"), pelo funk ("Análise Descontraída", onde menciona temas como Chernobyl ou o apartheid), pelo calipso, na divertida "Papagaio de Pi-

rata", onde malha os puxa-sacos, e pelo rock "Blá Blá Blá" — no qual traça questões momentosas como reforma agrária, eleições, compulsórios e congelamentos. Sucesso certo, e mais que merecido. *J.E.M.*

CLASS OF '55 (Polygram)

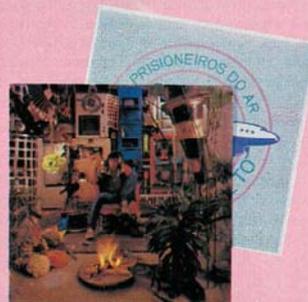


Será que estaríamos aqui falando de rock se não fossem esses caras? Eles

chegaram a Memphis, terra de Elvis "We Remember The King" Presley, há cerca de 30 anos, e a música nunca mais foi a mesma. No lendário estúdio da Sun Records inventaram o rockabilly. E não deixam dúvidas neste reencontro histórico, gravado em apenas quatro dias, no meio dos 80.

O Killer Jerry Lee Lewis continua infernal no piano, atacando de hully-gully e regravação do doo-wop "Sixteen Candles", clássico hit dos Crests. Mas o vinil ainda tem as baladas de Roy Orbison, o country blues de Johnny Cash, os billyes de Carl "Blue Suede Shoes" Perkins e a farrá de "Big Train (From Memphis)", um big rock 'n' roll de John Fogerty. Tantas personalidades, entretanto, acabam tornando o LP desigual. Mas, enfim, quem é que vai condená-los por trabalhar emocionalmente? *M.P.*

**EVANDRO — Evandro Mesquita (Polygram)
PRISIONEIRO DO AR — Ricardo Barreto (EMI-Odeon)**



Encontrar uma possível "matriz estética" na finada Blitz é uma piada quase tão sem graça quanto as músicas que a banda perpetrou. Tais bobagens, porém, viraram material de inspiração para dois ex-integrantes do grupo: o baixista Ricardo Barreto e o vocalista Evandro Mesquita. Ambos os artistas, agora solos, beberam nas suas fontes para desafiar a paciência do ouvinte.

Comece por Ricardo. O LP ecoa como uma incrível descoberta. Com talento de paleontólogos, Ricardo e banda ensinam que é possível existir um estágio de barbárie musical inferior ao da Blitz. Dez faixas-fósseis ganham animação. A balada "Inimigos" ("um revival de protest song", para Ricardo) e "Andréia Andréide" ("um videogame") remetem o incauto aos ares duvidosos da era pré-Made In Brazil. Percorre o LP um frêmito ancestral de paz e amor.

Parta agora para Evandro. Ele é assim, quer causar espanto, fazer piadas, dizer palavões pasteurizados e honrar o passado com uma versão reggae tupi do samba "Gago Apaixonado", de Noel. A menos abacaxi das canções do disco, "Greg e Sua Gang", tem letra moderninha sobre jovens que buscam a liberdade num bairro operário e uma melodia sabor fantasia. Tudo possui miasmas de Blitz. As dez faixas restantes não decepcionam. Evandro demonstra em suas interpretações — marcadas, claro, por uma retumbante genialidade — que a Blitz continua "viva"... *Luís Antonio Giron*

BIZZ 17

Críticas. In:Bizz. São Paulo, Editora Azul, Número 19, p. 17. Fevereiro 1987.

8.1.1 A euforia e o desconforto

Embora tenhamos destacado a radicalidade dos críticos, em matéria musical, necessariamente não significa que só existiram opiniões contrárias a todos os artistas que representavam o *pop rock*. Por exemplo, nos primeiros números, destacaram-se as críticas dos primeiros LPs dos grupos *RPM (Revoluções por Minuto, CBS, 1985)* e do grupo *Ultraje a Rigor (Nós vamos invadir sua praia, WEA, 1985)*, escritas respectivamente por José Emílio Rondeau e José Augusto Lemos:

Pensava que já não se fizesse mais discos assim; pungente, dinâmico, vigoroso, revelador e emocionante. O RPM provoca uma verdadeira invasão dos sentidos com letras sensíveis e inteligentes (“Rádio Pirata” e “Revoluções por Minuto”), melodias pop inesquecíveis (“Louras Geladas” e “Sob a Luz do Sol”) e poderosas hecatombes sônicas. A produção de Luiz Carlos Maluly é suprema, emprestando ao RPM uma sonoridade gorda e moderna sem ser “moderninha”. A adesão do RPM à ponta do aríete rock que vem arrombando as portas do mercado fonográfico nacional é mais do que bem-vinda. (RONDEAU, 1985, n. 1, p. 19).

[...] A essa altura do campeonato, o primeiro longo do Ultraje é mais que um merecido best seller. Explica-se: amadurecendo seu repertório em uma peregrinação de shows e dois compactos, o grupo estréia como se estivesse lançando os seus “greatest hits”. Tem gente que vê certo parentesco entre as molecagens de Roger e uma tradição paulistana que vai de Adoniran Barbosa ao Premê e Língua de Trapo. Além disso, eles estão mais para um universalíssimo triângulo amoroso entre Chuck Berry mais Jararaca e Ratinho. Ou seja, você dança e racha o bico – e quando a piada estiver gasta, continua dançando. [...] Só uma coisinha: de que música do Police foi chupada a introdução de “Ciúme”? Ou será uma homenagem aos adeptos tupi do “reggae branco”? Cartas para a Redação. (LE MOS, 1985, n. 2, p. 16).

É visível o entusiasmo de ambos os críticos com estes discos. Em 1986, quando saía o LP *Selvagem?* (Emi-Odeon, 1986), Alex Antunes elogiava a obra fonográfica dos *Paralamas do Sucesso*:

Quem ouviu “Alagados”, a moda-de-guitarra que os Paralamas escolheram para anteceder o novo LP, já desconfiou que algo de diferente estava sendo armado pelos caras. Dito e feito, *Selvagem?*, o álbum, chuta a uns bons quilômetros de distância a história de que o trio não passaria de um subPolice da província. Passou. Lógico, a chave ainda é a conexão jamaicana. Mas as articulações (bem lubrificadas) ska-reggaeanas deste terceiro disco da banda ultrapassam os modismos. Baixou o santo (Jah, aliás). A novidade é confirmada não só na música. [...] De Teerã em chamas à censura, conflitos raciais, vida nas favelas, tretas de casal, a grata constatação: há vida inteligente no rock! No lado B, melhor e mais pesado (tudo bem, o lado A funciona como uma espécie de câmera-de-descompressão para quem vinha mergulhado na estupidez abissal), o baixo, mixado lá no diafragma do freguês, mexe por dentro, enquanto a guitarra rascante reclama ao pé-do-ouvido. Do lado A, curiosidades: Gilberto Gil, pondo voz em “Alagados” e letra em “A Novidade”. Em “Marujo Dub” (e “Teerã Dub”, só no cassete) o grupo faz o que sabe no departamento: muito eco, efeitos, vocais editados. E um apitinho de pistão e um

vocoder que enchem o saco – o único problema da boa produção (assinada por Liminha) é o mau gosto desses recursos e o timbre besta dos tambores eletrônicos (de vez em quando um póin-póin! corta o barato). Mas é até meio injusto reclamar disso – os Paralamas são barra-limpa. (ANTUNES, 1986, n. 11, p. 14).

Porém a unanimidade é deixada de lado nas próximas duas críticas. A primeira, de José Emílio Rondeau, atesta sobre o consagrado LP *Rádio Pirata ao Vivo* (CBS, 1986), do grupo *RPM*:

São duas as questões levantadas pela mera existência deste disco: 1) Nunca, em momento algum da história do rock, aqui ou fora do Brasil, um disco de estréia foi sucedido por um álbum ao vivo. 2) Nunca, em momento algum da história do rock brasileiro, foi gravado um disco ao vivo com som tão cristalino, tão gorducho, tão decente. Isto é bom ou mau? Por um lado é ótimo que finalmente ingressemos na era dos bons discos ao vivo (embora desconfie de determinados trechos limpos e perfeitos demais em empreitadas do gênero). Por outro, a gana de ganhar muita grana em cima do sucesso inegável dos shows do RPM pode ser extremamente prejudicial para a banda, que, até onde eu saiba, planejou uma carreira de longa duração. Quanto ao conteúdo do disco, todas as músicas de sucesso dizem presente, mais algumas inéditas no vinil. De novidade, só Abre o olho, RPM. (RONDEAU, 1986, n. 15, p. 20).

O tom profético do crítico ao afirmar que “a gana de ganhar muita grana em cima do sucesso inegável dos shows do RPM pode ser extremamente prejudicial para a banda” acabaria se confirmando após o lançamento e a posterior consagração do grupo, que não conseguiria administrar sua estupenda popularidade como *super grupo* do rock brasileiro.

A incursão da desconfiança também recai sobre outro grupo da linha de frente do rock nacional, a *Legião Urbana*. José Augusto Lemos avaliou o disco *Dois* (Emi-Odeon, 1986):

Minha primeira impressão deste disco foi através da “faixa de trabalho”, a smithiana descarada “Tempo Perdido”. E a primeira audição do disco foi contaminada por esse mal-estar, aliado a outro sério tipo de preconceito: eu esperava muito desse disco. Todos nós tínhamos o direito de esperar muito e tudo, a começar pela esperança de descoberta de uma identidade instrumental digna de emparelhar com as letras e o vocal de Renato Russo. Aos poucos, a cada audição motivada pela incerteza desse descrédito inicial, foram saltando aos ouvidos os detalhes, o espectro emotivo que alcança ternura e ódio, música em palavras que vêm das entranhas – e nesses detalhes, o conjunto. Uma perseguição ao plexo solar que desemboca, aqui e ali, no berço: o blues em violão de cordas de aço. “Eduardo e Mônica” e “Acrylic On Canvas” – só a carga descarregada pela voz de Renato Russo poderia salvar essas letras do prolixo. [...] A temperatura cai um pouco mesmo em faixas como “Metrópole” e “Fábrica”, em que desgastada equação punk/realismo urbano assume toda sua obviedade, sob a sombra do brilho das faixas citadas. Aí voltamos à questão inicial. Essa queda momentânea pelos arpejos de Johnny Marr (e a anterior adoção dos harmônicos, marca registrada The Edge) acaba abrindo o flanco para os poréns e as críticas como as de Marcelo Nova e Lobão (que os incluiu entre os “pasticheiros osmóticos”...). (LEMOS, 1986, n. 15, p. 18).

Há de se destacar certa relativização nas críticas de Rondeau e Lemos. No caso do *RPM*, o elogio tecido à qualidade técnica do LP contrasta à fama avassaladora que faria o grupo vender dois milhões e meio de LPs³⁸³, mas que os faria afundar em brigas de egos entre os seus componentes. No caso da *Legião Urbana*, Lemos faz um paralelo autoral entre a sua obra e a influência estético-musical de grupos ingleses que alcançavam notoriedade naquela época por aqui: *The Smiths*, citando seu guitarrista Johnny Marr, e *U2*, citando The Edge³⁸⁴, também guitarrista.

Grupos vindos de Brasília chegaram a ter críticas de seus discos publicadas na *Bizz* de uma forma simpática, como é o caso do primeiro LP do grupo *Plebe Rude*, intitulado *O concreto já rachou* (Emi-Odeon, 1986). Quem escreveu foi José Emilio Rondeau, que exercia simultaneamente as funções de crítico e de produtor musical:

Muito tempo atrás, lá pros idos de 84, chegou em minha casa uma fita-demo do Legião Urbana. Era uma mistura de shows e tentativas em estúdio bastante toscas, mas aquelas músicas vinham impregnadas de tamanha certeza e determinação que apostei todas as minhas fichas no Legião. Saí buzinando o ouvido de todo mundo que se descuidasse a meu lado – o Legião era o grupo; o Legião era o rock’n’roll. Tanto me apaixonei que acabei produzindo o álbum de estréia do Legião. Esta paixão fulminante continua, mas agora tem que repartir seu espaço com mais uma banda de Brasília, a Plebe Rude. São gêmeas as almas desses grupos: há neles uma fúria tão lúcida, um combustível de idéias tão refrescantemente apresentadas, um vigor tão exuberante. Mas existe uma diferença básica na exteriorização de tudo isso. Renato Russo entrega as rédeas de sua música a um coração intenso e romântico, transforma temas banais em amplos panoramas em cinemascope. Já o Plebe faz de suas canções verdadeiras polaróides políticas, remexendo memórias brasilienses de opressão. Quando Jander Bilaphra – Ameba, se você já o conhece de Brasília – vocaliza todo o amargor de uma geração inteira, não poupa alvos: seja sob a figura do empresário salafário (“Minha Renda”), seja disfarçado de TV (“Sexo e Karatê”), o poderoso não tem vez, aqui. E, se depender do Plebe, a mesa vai virar. Só tem um problema: não consegui ser rápido o bastante. Quando dei por mim, Herbert Vianna já era o produtor da banda. Tarde demais. Mas melhor do que está, impossível. (RONDEAU, 1986, n. 9, p. 18).

Outra banda vinda de Brasília, *Capital Inicial* recebia uma forma de tratamento radicalmente oposta, na crítica de seu segundo LP, denominado *Independência* (Polygram, 1987), escrita por Arthur Duarte:

Uma frágil embarcação flutuando à mercê das turbulentas águas da mudança... A bordo, o agora quinteto Capital Inicial oscila ao sabor das ondas, ora impulsionado pela correnteza tépida do funk, ora entregue a intensidade do empuxo cool que já os envolvera no LP de estréia. O vaivém desse oceano sonoro não induz imediatamente ao enjôo, contudo mesmo os momentos mais interessantes que surgem de tal turbilhão parecem dirigidos apenas à metade inferior do corpo. É o caso de “Espelho no Elevador” e “Vem Bater no Meu Tambor”, eficazes como apelo até a pista de

³⁸³ Conforme Giron, no texto *O rock errou e se mudou do Brasil* (1992, n. 207, p. 55).

³⁸⁴ *The Edge* é o nome artístico de David Howell Evans.

dança, mas que enquanto texto, pecam pela negligência, poesia no limiar da apoplexia. De resto, a fusão soa frustrada, resultado talvez da pressa em responder ao presunçoso vaticínio de alguns setores da mídia. Outra explicação plausível para o vacilo das composições pode ser o fato de a produção não ter ocupado o leme criativo dessa empreitada, preferindo se ater aos aspectos propriamente técnicos da gravação. Alguns arranjos mostram-se [sic] até surpreendentes como em “Porque Nós”, que se desenvolve de forma cinética e estimulante. Porém são incapazes de prender o interesse por muito tempo. Independência tem assim seus méritos, porém lhe falta sangue, chama algo mais. O brado acabou ressoando sem convicção. Inexoráveis, os grilhões persistem. (DUARTE, 1987, n. 28, p. 19).

À medida que se avança na leitura, surgem as críticas mais densas, muitas das quais chegam ao risível. Nesse ponto é importante destacar a questão da revista no que diz respeito às desconfianças levantadas quanto ao trabalho dos críticos. Souza (1995, p. 84) enumera *Zero*, *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens*, *Blitz* e *Camisa de Vênus* como “bandas que levantaram suspeitas sobre a seriedade do trabalho dos críticos da *Bizz*”. É possível agregar a essa relação os grupos derivados destes, como *Heróis da Resistência* (uma dissidência do *Kid Abelha*) e também a carreira solo de Evandro Mesquita, ex-líder do grupo *Blitz*.

Esta crítica ao grupo de Leoni, *Heróis da Resistência* (WEA, 1986), escrita por José Eduardo Mendonça, utilizando o artifício de fazer um trocadilho a partir do título:

Resistência não se sabe bem a quê. Talvez ao bom gosto, à elaboração, a algo mais que o mais leve pop adolescente carioca. Heróis, no caso, devemos ser nós, os ouvintes. O release diz que, quando surgiu em 1982, Leoni, ex-Kid Abelha e líder da banda, “era apenas mais um rosto e um contrabaixo”. De lá para cá, pelo jeito, o rapaz pouco mudou. Déja vu pra cacete. Apelos sensuais rasteiros, como em “Nosferatu” (“Realizo meus desejos/ Seu gigolô sem culpas”) e em “Só pro meu Prazer”, numa parceria com a ex-mulher e modelo Fabiana. “Eu te recriei só pro meu prazer”, diz a letra, lembrando o machismo anos 80, tipo 9 1/2 semanas de bobeira. Argh! (MENDONÇA, 1986, n. 17, p. 16).

O crítico Luis Antônio Giron, em cima do espólio da extinta *Blitz*, publica na edição número 19, de fevereiro de 1987, suas considerações sobre os LPs de Evandro Mesquita (Polygram, 1986) e *Prisioneiros do Ar* (EMI-Odeon, 1986), de Ricardo Barreto:

Encontrar uma possível “matriz estética” na finada *Blitz* é uma piada quase tão sem graça quanto as músicas que a banda perpetrou. Tais bobagens, porém, viraram material de inspiração para dois ex-integrantes do grupo: o baixista Ricardo Barreto e o vocalista Evandro Mesquita. Ambos os artistas, agora solos, beberam nas suas fontes para desafiar a paciência do ouvinte. Comece por Ricardo. O LP ecoa como uma incrível descoberta. Com talento de paleontólogos, Ricardo e banda ensinam que é possível existir um estágio de barbárie musical inferior ao da *Blitz*. Dez faixas-fósseis ganham animação. A balada “Inimigos” (“um revival de protest song”, para Ricardo) e “Andréia Andréide” (“um videogame”) remetem o incauto aos ares duvidosos da era pré-Made In Brazil. Percorre o LP um frêmito ancestral de paz e amor. Parta agora para Evandro. Ele é assim, quer causar espanto, fazer piadas, dizer palavrões pasteurizados e honrar o passado com uma versão reggae tupi do samba “Gago Apaixonado”, de Noel. A menos abacaxi das canções do disco, “Greg

e Sua Gang”, tem letra moderninha sobre jovens que buscam a liberdade num bairro operário e uma melodia sabor fantasia. Tudo possui miasmas de Blitz. As dez faixas restantes não decepcionam. Evandro demonstra em suas interpretações – marcadas, claro, por uma retumbante genialidade – que a Blitz continua “viva”... (GIRON, 1987, n. 19, p. 17).

Em novembro de 1987, Luis Antonio Giron analisa o segundo LP do grupo *Zero*, intitulado *Carne Humana* (Emi-Odeon, 1987):

Uma das diversões favoritas dos jornalistas musicais é tentar adivinhar quem sucederá o finado RPM. Titãs, Egotrip, Afrodite Se Quiser, Dr. Sylvana, Fausto Fawcett... Quem sabe? Aposto piamente no quinteto paulistano Zero. Ele tem tudo para assumir o cargo. A banda já havia lançado, em 85, um míni-LP que alcançou sucesso total de crítica negativa. O Zero obteve unânime. Agora no seu primeiro LP, a banda continua a ignorar a crítica, fazendo seu tecnopop romantismo bem ao figurino do RPM. Com doses a mais de pretensão e bobagem. O letrista e vocalista Guilherme Isnard adora cantar como se tivesse uma batata quente nas cordas vocais. Ofega, traça graves e grita: “Vem fugir, vem voar, vem brincar!” (“Medo de Voar”), como não faria melhor Sidney Magal. Já em “Algum Vício”, que soa como toada sertaneja recauchutada para o pop, ele procura imitar roucos “viscerais” de Paulo Ricardo. E assim por diante. O disco tem doze faixas enormes, letras macarrônicas e música simplória. Lirismo canastrão, tecnopop e um galã – eis as credenciais para o Zero suceder o RPM. (GIRON, 1987, n. 19, p. 24).

E por fim, esta crítica de autoria de Alex Antunes, publicada em janeiro de 1986, sobre o lançamento do LP *Educação Sentimental*, (WEA, 1985), do *Kid Abelha*:

A que vieram Kid Abelha e os Abóboras Selvagens? As letras são todas páginas arrancadas do “querido diário” de uma garotinha romântica (anote-se uma exceção: “Uniformes”, de Léo Jaime, que não refresca muito). As músicas? “Um dia em Cem” e “Conspiração Internacional” abrem o jogo: eles adoram Pretenders. Só que Paulinha Toller não é Chrissie Hynde. Lógico, é tudo bem afinadinho, bem produzido e, de vez em quando (“Lágrimas e Chuva”, por exemplo), bem gostosinho de se ouvir... no rádio. Ah, e a capa também é bonita. E daí? (ANTUNES, 1986, n. 6, p. 14).

Tanto as críticas referentes ao *Zero* quanto do *Kid Abelha* foram rechaçadas pelos integrantes desses grupos, recebendo destaque na própria revista *Bizz*³⁸⁵.

A referência do crítico, de fazer essa análise no que diz respeito a uma melhor cobertura da crítica musical de São Paulo, permite ligar a questão ao que já foi abordado no capítulo referente à revista *Somtrês*. Houve um acirramento entre os regionalismos,

³⁸⁵ Rondeau havia recém-produzido o primeiro LP do grupo Legião Urbana (SOUZA, 1995, p. 45). Na reportagem, ele defende o grupo Kid Abelha: “Se existe uma banda carioca de sucesso, ela se chama Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens. E é aí que começa o problema. Uma casta da crítica paulista prega que sucesso é sinônimo de porcaria e fecha ouvidos e olhos ao saboroso pop de bandas como o KA, Blitz e Paralamas do Sucesso. Mas esta mesma casta esquece que foi por causa do surgimento de bandas como estas num verão carioca que começou a nascer o mercado pluralista de rock que hoje permite a convivência de milhões de subgêneros de rock num universo que abriga pólos tão diversos quanto Akira S & As Garotas Que Erraram, de São Paulo, e o Defalla, do Rio Grande do Sul.” (RONDEAU, 1986, n. 8, p. 45).

especificamente sobre o fato de a crítica paulista ter apelidado os grupos cariocas como *rock de bermudas*.

Ocorria uma mudança nesse processo. Houve uma mudança em que “o eixo criativo do rock nacional se mudou para São Paulo-Brasília em meados dos anos 80, justamente as cidades que criaram estes novos movimentos: ‘darks’ e rock paulista, ‘punks’ e rock brasileiro” (GROPPO, 1996, p. 237).

Essa observação de Groppo pode ser utilizada como justificativa para o rechaçamento de grupos de *rock* como *Kid Abelha*, *Heróis da Resistência* e os ex-componentes do grupo *Blitz*. Em comum, o fato de serem cariocas e também o contexto que a *cultura rock* vivenciava com a mudança da produção fonográfica. Ou seja, saía de foco a cena carioca e entrava São Paulo e seus grupos, além dos brasileiros³⁸⁶. Contudo só esse argumento não é suficiente.

A partir de 1988, os críticos de *Bizz* passaram a adotar um discurso mais radical, que em determinados momentos extrapolava o jornalismo, como esta análise de Arthur Duarte, a respeito do segundo LP do grupo gaúcho *Garotos da Rua* (1987 Plug/BMG Ariola):

“Mamãe eu cresci, eu preciso de dinheiro, mamãe eu cresci, eu preciso de sucesso, mamãe deu tudo errado, acho melhor eu ir tocar o meu rock n’roll...” Pior para nós. Antigamente, a história era outra. O rock era um caso de paixão cega, de apostar no errado quando tudo estava certo. Hoje, grupos como os Garotos da Rua estão por aí como funcionários públicos, empurrando a música com a barriga, numa indignação de dar dó. Um dos (muitos) desacertos do selo Plug. (DUARTE, 1988, p. 18).

Outra crítica é de Luis Antônio Giron, publicada em julho de 1989. Trata-se do segundo LP do grupo Nenhum de Nós, chamado *Cardume* (Plug/BMG-Ariola):

Não há explicação lógica para que, entre tantas músicas medíocres, uma música medíocre faça sucesso. Mas quando alguém consegue, inexplicavelmente, atingir a fórmula imprevisível (e incompreensível) do sucesso, logo em seu primeiro LP, o raciocínio lógico nos permite crer que a repetição da fórmula é inevitável. Em *Cardume*, o Nenhum “Camila, Camila” de Nós faz exatamente esse “árido” trabalho de passar papel-carbono em si mesmo. Todas as músicas soam como uma recombinação dos elementos que transformaram “Camila” no hit absoluto de 1988. Mas infelizmente o Nenhum de Nós não se limitou à repetição da fórmula, nos obrigando a engolir sua lastimável versão de “Starman”, de David Bowie, um prato cheio, de abobrinhas. (GIRON, 1989, n. 48, p. 76).

Em janeiro de 1991, ao escrever sobre *Extraño* (RCA/BMG – Ariola), o álbum seguinte a *Cardume*, Arthur Duarte sinaliza com o mesmo tom desconfiança de Giron:

³⁸⁶ Capitais como Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte teriam seus grupos voltados para a cultura do rock.

À exceção da colagem computadorizada de mau gosto que reuniu seus quatro integrantes na contra-capas, o novo disco destes gaúchos não traz nada de tão “extraño” assim. Apenas um pop trivial, que resvala ocasionalmente pelas sonoridades regionais, como na balada-de-bombachas “O Inferno E Céu” ou no semitango “Algo Que Não Se Pode Tocar”, duas faixas com o acordeão de Luís Carlos Borges. Se esta é a tal renovação do rock tupiniquim... (DUARTE, 1991, n. 66, p. 74).

No mesmo tom dessa crítica de Duarte, Celso Pucci atesta sobre o segundo LP do grupo *Inimigos do Rei* (Epic/CBS):

Socorro!!! Depois do hit “Uma Barata Chamada Kafka”, eis que surgem mais nove razões para que nem o velho Franz em sua cova nem nossos ouvidos possam descansar em paz. É a dezena de faixas do LP de estréia do grupo (?) carioca *Inimigos do Rei*, um amontoado de clichês musicais, trocadilhos idiotas e músicas com personagens não menos imbecis como “Mãe Viajandona”, “Apocalipse Joe” e “Suzy Inflável”, quando não descambam para a xerox descarada (como em “São Business”, idêntica a “Nome aos Bois”, dos Títãs). Como se não bastasse, ainda há uma versão de “You’ll Be Illin”, do Run D.M.C., intitulada “Adelaide”, com “pérolas” como “Adelaide, minha anã paraguaia... Soltaste aquele ‘pum’ no elevador”. É dose... (PUCCI, 1989, n. 49, p. 74).

Menos contundente, mas sustentando o tom de ressalva, Alex Antunes analisa o segundo LP do mesmo grupo, intitulado *Amantes da Rainha* (CBS/Sony, 1991). Dessa vez, porém, o tom agressivo do crítico é demonstrado numa frase vulgar:

Se você os acha execráveis, um aviso: eles estão melhorando. Se os acha legais, outro: só agora é que eles estão melhorando. Mas não deixa de ser notável o esforço em evitar, neste segundo LP, qualquer bobagem da parte daquela da barata – que se lhes encheu o rabo de grana também teve alto custo, em termos de desgaste de imagem. E com a mãozaca do produtor Maluly, seu improvável coquetel de Red Hot Chili Peppers, o Espírito Da Coisa e canto coralístico até que vai ficando palatável. (ANTUNES, 1991, n. 66, p. 76).

E em novembro de 1990 foi publicada a crítica do grupo *Uns e outros*, referente ao seu LP de estreia, *A Terceira Onda* (CBS, 1990). Novamente aqui, Arthur Duarte foi implacável:

“Me perdoe/eu não queria ser assim/me perdoe/bem que eu queria ser seu protegido/talvez eu seja o melhor do ano/se eu for seu melhor amigo”. Esses são os Uns E Outros, mais a “pena implacável” de Bruno Gouveia (Biquíni Cavado) projetando na crítica – num pueril mecanismo de defesa – a culpa pelas folhas e limitações que se recusam a ver em seu trabalho. Todavia, tal negação hostil não consegue ocultar a fragilidade de suas canções, parasitando não apenas o Legião, mas também os Picassos Falsos (“Eu, Rio”) e até – quem sabe, em busca de uma legitimação intelectual – a obra do finado Nelson Rodrigues (“Ausência”). Realmente patético. (DUARTE, 1990, n. 64, p. 80).

Direcionando-se para o final dos anos 1980, a revista questionava o leitor se estes três grupos – *Uns e Outros*, *Inimigos do Rei* e *Nenhum de Nós* – seriam uma possível renovação ou mais uma arma das gravadoras a fim de sustentarem suas vendas de músicas *pop rock* produzidas no Brasil? É o que indaga o editorial escrito em julho de 1990:

O pop/rock brasileiro atravessa uma séria estagnação. Separe do baralho cartas marcadas como o triunvirato Legião - Titãs - Paralamas (todos cobertos em edições recentes) e verá que sobra uma... clara evidência de falta de renovação. A “geração 80” parece ter cumprido seu papel e, nos últimos dois anos, apenas três grupos conseguiram cruzar o turbulento rio que separa aspirantes da grande mídia radiofônica e televisiva. Aviso importante: tirando o fato de *Inimigos do Rei* e *Uns e Outros* serem cariocas e pertencerem à mesma gravadora, essas bandas nada têm em comum. Mas será que elas representam renovação ou... (a) *Inimigos do Rei* estariam mais para um novo Espírito da Coisa, se é que você se lembra do hit “Ligeiramente Grávida”? (b) *Uns e Outros* se limitariam a reciclar clichês pós-punk, com um vocalista dado a repetir melismas e divisões da escola Morrissey/Renato Russo? (c) *Nenhum de Nós* pareceriam condenados a serem lembrados como “a banda de Camila” que, incapaz de um novo hit, abregalhou um clássico de David Bowie? Perguntas, perguntas, perguntas... Fomos buscar as respostas não só junto às bandas, como entre os que foram impulsionados ao sucesso de uma hora para outra e viveram a ascensão e queda da geração que disseminou o rock no país, surfou uma onda chamada Plano Cruzado e agora encara uma tremenda ressaca. (EDITORIAL, 1990, n. 60, p. 56).

Os três grupos citados não conseguiram se firmar no mercado com vendas expressivas³⁸⁷, apesar de o *Nenhum de Nós* adentrar os anos 1990 em plena atividade, gravando CDs e fazendo shows. Não obstante, Thedy Corrêa rebate a questão de o seu grupo ter sido incluído neste triunvirato de bandas, apontando para uma injustiça crítica:

Foi um erro histórico nos tratar como fruto da mesma cena dos *Inimigos do Rei* e do “*Uns e Outros*”, acredita Thedy. “Porque eles falavam do estouro de ‘O astronauta de mármore’, enquanto ‘Camila...’ surgiu numa solução de trio para a batida típica do New Order, a parte de uma versão original inspirada numa fase malucona do King Crimson. E fala de violência contra a mulher. Mas aí estourou e acabamos recebendo rótulos depreciativos de tudo quanto é lado. As pessoas com que eu estava a fim de conversar, ‘olha só que referências legais nós usamos’, não estavam nem um pouco dispostas a isso, porque eu não era da panela, nem bebia com eles até bater com a cabeça no balcão. (ALEXANDRE, 2002, p. 317).

Corrêa menciona influências estilísticas de artistas estrangeiros. Aqui cabe a ressalva de que essas influências, em que pese o fato de não serem de artistas muito conhecidos no Brasil, foram devidamente diluídas e vertidas às características da música *pop*³⁸⁸.

³⁸⁷ O primeiro LP dos *Inimigos do Rei* vendeu 150 mil cópias, e *Cardume*, do *Nenhum de Nós*, vendeu 200 mil. Ambos foram editados em 1988 (ALEXANDRE, 2002).

³⁸⁸ Conforme as observações desenvolvidas no capítulo 2, a partir do enunciado de Simon Frith.

A mesma observação compete a outro grupo que teve embate com a crítica: *Engenheiros do Hawaii*. No período em que a revista foi analisada – 1985 a 1992 –, a banda lançou cinco LPs. Nas críticas publicadas durante esse período, percebe-se que não há unanimidade de opiniões. Destacamos esta, referente ao terceiro LP, *Ouçã o que eu digo, não ouçã ninguém* (BMG Ariola, 1988), escrita por Arthur Duarte:

Variações sobre um mesmo tema. Ou: “Já vi esse filme antes”. Ou ainda: “Acho melhor começar tudo de novo”. Mergulhando de cabeça na redundância, uma prática que se desdobra desde o remake da arte usada na capa de *A Revolta dos Dândis* até as citações aparentemente blasés de suas próprias composições ao longo das “novas” faixas desse terceiro LP, os Engenheiros do Hawaii entregam-se uma vez mais ao exercício do sem, sustentados na (falsa) premissa de sua inviabilidade na cena do rock nacional. Para o perverso, os mecanismos para a obtenção do prazer são vários – dor física por picada, paulada, tortura, humilhação moral... No caso dos Engenheiros, é na eventual reprovação – pessoal ou, ainda melhor, via crítica – que reside a possibilidade de satisfação, de gozo propriamente dito. Instaure-se assim o expediente da repetição: “Somos Quem Podemos Ser” pilha – em aclimações de viola e synths – os tons melancólicos do “Clube da Esquina”. “Sob o Tapete” encontramos as cinzas do cachimbo do Rei R.C. escondidas entre clichês rítmicos do heavy-rock. Fantasmas floydianos deslizam na levada country de “Tribos e Tribunais”. E a lista segue pela infinita highway... Em tempos adversos, o harakiri ritual chegou a ser aventado pela banda. Agora, com o time ganhando, é hora de recolocar a questão. (DUARTE, 1988, n. 44, p. 63).

A crítica de Duarte é ilustrada com duas declarações do principal líder do grupo, Humberto Gessinger. Uma delas faz menção direta à crítica, não da revista, mas de outro veículo: “Eu li uma crítica que dizia que as minhas letras eram redundantes e chatas. Eu acho exatamente isso. Pois vêm aí mais letras redundantes e chatas”. O grupo, de certa forma, foi comparado com um compositor da MPB³⁸⁹, Oswaldo Montenegro, o que o tornou uma espécie de *persona non grata* da linhagem *pop rock*, na visão da crítica:

³⁸⁹ Esta comparação com o compositor e cantor carioca Oswaldo Montenegro surgiu na mídia quando ganhou o I Festival MPB Shell em 1980. Podem ser destacados dois momentos distintos de como Montenegro era visto. No primeiro, em outubro de 1979, a jornalista Ana Maria Bahiana publicou uma reportagem apresentando as novas vozes para os anos 1980. O rock brasileiro, naquele momento, estava em um vazio muito grande. Entre os artistas selecionados estava o próprio Montenegro, que era descrito assim: “Curiosamente, no entanto, nenhum deles tem intenção de causar maiores rupturas ou novos posicionamentos dentro da música brasileira. Até pelo contrário. [...] Oswaldo Montenegro, carioca de 23 anos, o mais precoce e experiente da geração – trabalha em bases profissionais desde os 16 anos, quando estreou no Festival Internacional da Canção –, formula a melhor idéia: ‘Nossa geração sabe que a arte porralouca não é vanguarda, mas uma coisa muito antiga. A verdadeira vanguarda, a música do futuro é profundamente lúcida e clara.’ Se não é vanguarda, a música dessa geração também não chega a retroagir. ‘A geração anterior foi a entressafra’, diz Oswaldo Montenegro [sic]. ‘Nós somos a safra. Nós é que vamos pegar o pessoal dos anos 60, os Chicós e Miltons, e trabalhar sobre o que eles trouxeram.’ (BAHIANA, 1979, n. 580, p. 88). Num segundo momento, no início dos anos 1990, quando terminava o ciclo do rock brasileiro, o crítico Luis Antônio Giron escreveu uma longa reportagem sobre o gênero em questão. Citando Montenegro, ele afirma: “A banda gaúcha Engenheiros do Hawaii, quatro discos, apela cada vez mais para o estilo ‘eu-acredito-em-gnomos’, de Oswaldo Montenegro e conquista empregadas domésticas e os últimos remanescentes de adolescentes ingênuos. Daqui a pouco, ao líder da banda, Humberto Gessinger, vai restar a opção de fazer propaganda de xampu para ganhar dinheiro fácil.” (GIRON, 1982, n. 207, p. 133).

A crítica, claro, odiava todo aquele sucesso sem seu crivo. Os Engenheiros se transformaram numa espécie de Oswaldo Montenegro de sua geração, um referencial pelo qual se media tudo o que fosse chato e indesejável. Ao mesmo tempo parecia fortalecer os laços com um público crescente. No prêmio Bizz de 1990, o grupo ganhou em sete categorias votadas pelos leitores, mas foi ignorado pelos jornalistas, que preferiram Pin Ups, Fellini e [...] Leandro & Leonardo. [...] A pendenga, mais que inviabilizar a carreira do trio, revelava quão distante a crítica musical estava do gosto jovem e da relevância mercadológica. (ALEXANDRE, 2002, p. 354).

Em 1991, a crítica de Celso Masson abriria uma polêmica, rendendo alguns meses de cartas enviadas à redação de *Bizz* por fãs do grupo, principalmente pela última frase do texto:

Leitores: antes de escreverem para cá pondo minha cabeça a prêmio por esta crítica, lembrem-se de que os Engenheiros receberam o merecido espaço nas páginas de BIZZ, da capa à seção de cartas. Não sou apicultor, menos habilidade ainda tenho em cutucar vespeiros. Então, primeiro o elogio: este é o melhor disco do trio gaúcho, podem acreditar. Gessinger soube costurar filosofia barata (“todo suicida acredita na vida depois da morte”), conselhos de almanaque bem ao gosto popular (“não se renda às evidências/não se prenda à primeira impressão”), recursos poéticos típicos da publicidade (“O Papa é pop”), enfim, tudo o que a juventude desinformada e ingênua gosta de entoar em coro. Aí está o segredo deste bardo: além da costura, ele borda toda sua retórica em refrões insuportavelmente grudentos como “o Papa é pop/o Papa é pop” (pare e pense: é mesmo?). Independente de qualquer idiosincrasia eclesiástica, o maior parte [sic] dos secundaristas brasileiros está com esta máxima no boca, desde que o disco foi lançado. [...] Como todo disco dos Engenheiros, este também é só para enganar otário. (MASSON, 1991, n. 66, p. 75).

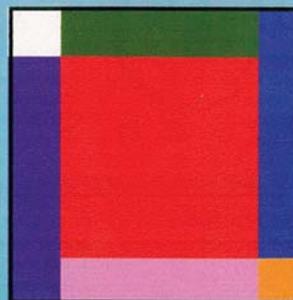
TITÃS

Titanomaquia

Data: algum dia perdido em 92.
Local: casa de um dos Titãs. Os sete roqueiros se reúnem para traçar as metas de seu novo álbum.
Paulo: "Bom, galera. E aí? Nosso último disco foi massacrado."
Toni: "É mesmo. Temos que pensar em algo diferente... Vamos começar pelo nome. Alguém tem uma sugestão?"
Nando: "Que tal 'Pa-Ra-Le-Le-Pi-Pe-Do'?"
Marcelo: "Não, nada de poesia concreta. O Arnaldo saiu, se liga!"
Charles: "Que tal um disco grunge? Está bem na moda..."
Sérgio: "Será dá certo?"

Charles: "Porra, até o Capital Inicial está fazendo cover do Pearl Jam!"
Branco: "É mesmo! O Dinho rasgou todas as suas calças e tatuou 'Eu Sou Roqueiro' na cabeça."
Charles: "A gente poderia chamar aquele cara do Nirvana para produzir, o Butch Vig..." (segue-se um longo intervalo, durante o qual Charles liga para a gravadora).
Charles: "'Rapeize', o Butch não dá, mas eles me garantem um tal de 'Jack Albino'."
Paulo: "'Albino'? Legal, talvez ele até curta o Hermeto Pascoal."
Nando: "Mas eu não entendo nada de grunge. Só ouço Tom Zé e Marisa Monte!"

Branco: "Não tem mistério. O negócio é o seguinte: a gente mete umas guitarrinhas distorcidas, fala uns palavões no meio das músicas e põe no *press release* que nosso negócio agora é pauleira!"
Marcelo: "Será que vai colar?"
Sérgio: "É lógico. Brasileiro é tudo bundão! A molecada toda só está andando com esse visual grunge, eu vi no *Programa Livre*."
Toni: "A gente pode fazer umas fotos com visual punk!"
Marcelo: "Oba, vou estrear a minha camiseta do Tad."
Nando: "Você também fez



Warner

este curso de datilografia?"
Branco: "Só tem um problema: e se esta onda grunge acabar? E se o samba entrar na moda?"
Charles: "Bom, acho que talvez o Agepê toparia produzir nosso próximo disco." ANDRÉ BARCINSKI

NEW
MODEL ARMY

Sony

The Love
Of Hopeless
Causes

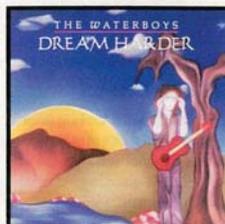
Têm bandas que álbum após álbum não fazem muito além de se repetir. No caso do NMA, isso é uma virtude. As mesmas guitarras sem firulas, as linhas de baixo e o sotaque *cockney* declamatório de Slade The Leveller (codinome de Justin Sullivan) registrados em seu primeiro álbum - *Vengeance* (84) - marcam presença aqui.
"Here Comes The War" abre o disco como um noticiário punk, informando que durante os 4:27 que rola a música mais 394 mil crianças nascem "neste mundão de meu Deus". Só isso já bastaria para perceber que o NMA não mudou, mas o alerta sobre o estado do mundo continua nas demais faixas. Em "Believe It" e na belíssima "These Words" eles deixam escapar um certo ressentimento por terem sido meio esquecidos nos últimos anos. Já em "Bad Old World", se dizem de saco cheio de carregar a bandeira dos punks engajados.

Quanto ao esquecimento, não precisam se preocupar: a suja geração *crusty* já tratou de adotá-los. Quanto ao som, devem ficar tranquilos: coisa boa vale *replay*.
JOSÉ JULIO DO ESPIRITO SANTO

THE
WATERBOYS

BMG-Ariola

Dream Harder



Para quem não se recorda de "The Whole Of The Moon" e não achou *This Is The Sea* na loja, o novo álbum dos Waterboys é legal. Traz de volta o escocês Mike Scott, cabeça e quase membro único do grupo, mais uma penca de músicos convidados. Ele compõe bem, cria bons arranjos, toca o bastante.

Pena que ao disco faltem momentos de brilhantismo pop, rock ou folk. Seria melhor se Scott tivesse reforçado o lado étnico-explicito de "The Return Of Pan" ou investido mais no psicodelismo de "Preparing To Fly". *Dream Harder* não é marcante, mas dá para se ouvir de ponta a ponta, até mais de uma vez.
CELSO FIORAVANTE



HELMET

Warner

Strap It On

Depois que o cataclisma Nirvana reduziu à poeira o universo pop, bandas/crítica/público embarcaram numa espécie de elogio da burrice, do barulho pelo barulho. Qualquer um com mais de três neurônios passou a ser descartado como "chato", "cabeça" etc.
Mas será que é isso mesmo? Será que é preciso ser despossuído e semiletrado como Kurt Cobain para fazer rock visceral? Será que é obrigatório ter o cérebro em estado de suspensão desde os dezessete anos como Joey Ramone para ser bom de verdade? Não! Caras com uma formação mais sólida também fizeram bandas de

primeira, sem resvalar na pretensão. Como o quarteto novaiorquino Helmet, cujo primeiro álbum, *Strap It On*, está saindo por aqui. Seu líder, Page Hamilton, é um guitarrista de *background* erudito que usa seu arsenal teórico a serviço do mais denso heavy metal. São guitarras minimalistas, que disparam riffs rapidíssimos, fazem segundos de silêncio, voltam a atacar e param de novo. É algo como um "coito interrompido" musical. O disco tem nove faixas: "Repetition" é punk metal do melhor, "Rude" é rude, "Fbla" tem tantos breques que parece composta por Moreira da Silva. O Helmet se encheu de grana, em um contrato milionário com a Interscope, que apostou neles como "o novo Nirvana". Não são. E também não precisam ser. ÁLVARO PEREIRA JR.

BIZZ 57

Críticas. In: *Bizz*. São Paulo, Editora Azul, Número 97.
Agosto 1993, p. 57.

8.1.2 A linhagem pop rock: diversificação musical nos grupos dos anos 1990

Nessa segunda fase da revista, o período da crítica referente ao *pop rock* ficou marcado por três períodos distintos. No primeiro predominou o tom severo dos críticos, como foi comentado na primeira parte deste capítulo. No segundo momento, ocorreu um abrandamento, em razão de a seção de críticas da revista ter sido incrementada por nomes qualificados³⁹⁰ que buscaram dar um tom menos radical e mais analítico aos trabalhos fonográficos de grupos e artistas ligados ao *rock* brasileiro, mas também sobre artistas que sequer tinham ligação com o *rock* ou com *pop*³⁹¹. No terceiro momento, a partir de 1998, passa a imperar um forte conteúdo de nostalgia em termos editoriais. Foram publicadas muitas reportagens sobre ídolos tanto do *rock* brasileiro quanto do *rock* estrangeiro. No quesito da seção de críticas, houve uma forte insurgência de grupos dos anos 1980, que iriam buscar em propostas musicais do passado sua reinserção no mercado.

O *rock* brasileiro começava um final de ciclo em termos de prestígio na mídia³⁹², porém o tom irônico das críticas continuava. Na edição número 99, de outubro de 1993, Alexandre Rossi escreveu a respeito do CD *Filmes De Guerra, Canções De Amor* (BMG-Ariola, 1993), do grupo gaúcho Engenheiros do Hawaii:

Detonar os Engenheiros Do Hawaii já não tem nem mais graça, mas é impossível não fazê-lo. E acredito que deve ajudá-los a vender mais discos. Todas as imprecações do mundo não seriam capazes de exprimir a raiva que sinto quando escuto uma música dos caras. Parece sacanagem para me irritar. Os Engenheiros são na deles. Têm a maior galera, que gosta de verdade, enfim, fazem a merda que gostam e pronto! Eu é que estou no sistema solar errado. Mas e daí? Esse disco novo, para variar... é uma bosta. Literalmente a mesma de sempre, já que são, na maioria, versões unplugged de antigos sucessos surpreendentemente pioradas pelas orquestrações de Lincoln Olivetti... ou melhor, Wagner Tiso. Transborda mediocridade, arpejos de descanso de telefone de dentista, timbres enervantes e letras profundas como um banco de areia. A primeira música do disco, inédita, chama-se “Mapas Do Acaso”. Até aí você já notou que o Humberto Gessinger cortou o cabelo. Depois vêm as versões de “Além Dos Out Doors” e “Pra Entender”, que dão a idéia exata de um hooked on classics versão bossa nova. Rola até um corinho adestrado de macacas de auditório. Eles devem padecer no mesmo inferno que Charles Mason, só por terem gravado “Pra Ser Sincero” e “Muros E Grades”, mas um mérito desse trabalho é absolutamente inquestionável: Humberto finalmente

³⁹⁰ Conforme já foi citado no início desse item.

³⁹¹ Por exemplo, crítica sobre o CD *Cheio de Dedos* (Velas, 1997), do violonista Guinga, e *A Alegria Continua*, com Elton Medeiros, Mariana de Moraes e Zé Renato (MP, B Discos, 1997).

³⁹² A ascensão e o declínio dos grupos de rock brasileiro podem ser observados pelas vendas dos discos. *Blitz – As Aventuras da Blitz* (1982): **350 mil unidades**; *Ritchie – Vôo do Coração* (1983): **650 mil unidades**; *RPM – Revoluções por Minuto* (1985): **750 mil unidades**; *RPM – Rádio Pirata ao Vivo* (1986): **2,5 milhões**; *Legião Urbana - As Quatro Estações* (1989): **737 mil unidades**; *Legião Urbana – V* (1991): **203 mil unidades**. (GIRON, 1991, n. 207, p. 56). Não foi especificado se as unidades correspondem somente a LPs ou incluem fitas cassetes.

pronunciou certo “Todos se separam” e não “Tudo se separam” em “Álvio Imediato”. Ponto para os Engenheiros. (ROSSI, 1993, n. 99, p. 72).

Outra crítica semelhante é a de Luis Antônio Giron, publicada em julho de 1993. Era uma espécie de retorno de Paulo Ricardo, ex-líder do grupo *RPM*. Intitulado *Paulo Ricardo & RPM* (PolyGram, 1993), tratava-se de uma tentativa reeditar o *RPM*, com uma estética voltada para o *grunge*³⁹³, então um referencial estético que ditava as normas do *rock* naquela época. Acabou não vingando, e Paulo Ricardo lançou trabalhos solos alternando diversos estilos, como *rock básico*, *eletrônico*, *pop romântico*, além de ressuscitar o *RPM* dos anos 1980 em 2002.

Eis um disco revolucionário. Provoca revolta até nos estômagos menos sensíveis. A pretensão é enorme: ressuscitar o rock brasileiro dos anos 80, com um disco “franco, pesado, Rolling Stones...” e mostrar que a ausência do tecladista Luiz Schiavon preencheu uma lacuna na estética do grupo. Paulo Ricardo comporta-se como um zumbi insone do próprio sucesso findo. O rock “honesto” que pretende fazer cheira a cadáver exumado: riffs bobos de guitarra e letras de uma ingenuidade acachapante em se tratando de um trintão calejado. Vamos à vivisseção para entender o fiasco: o *RPM* surgiu sem ter amadurecido uma determinada fórmula. Agradou hordas de galinhas que hoje – crescidas – preferem o Sepultura ou mesmo um sambão. O grupo retorna em busca de um rosto, mas o rosto é o de PR. Está na capa e em cada letra. Mais velho, ele tentou assimilar qualquer coisa de Seattle, mas não parece ter lido o suficiente. Segue com lições de Brasil e de revolução. Em “Hora Do Brasil” – que bonito –, ele diz: “Moeda pobre, pobreza, recessão! Projetos faraônicos, inflação! Decreto-lei, Ato Institucional/ Medidas provisórias, coisa tão normal”. A gente se sente no tempo de Geisel e Rita Lee! O disco inteiro é o elogio do conformismo. A voz esganiçada de PR erra de uma faixa para outra, acompanhada de guitarrinhas brincando de fazer música para uma gravadora multinacional interessada na transgressão dessa banda subversiva como uma feijoada mal digerida. (GIRON, 1993, n. 96, p. 51)

A crítica de Giron, deixando de lado a questão relativa à qualidade do CD dá pistas sobre uma tendência que os grupos pioneiros dos anos 1980 estavam adotando naquele momento: a mudança no estilo de tocar – ou, em outras palavras, a adoção de uma estética musical *agressiva*.

Em termos mundiais, o estilo *grunge* era a tendência predominante naquele momento³⁹⁴. Um dos grupos que resolveram adotá-lo foi os *Titãs*. André Barcinski, quando

³⁹³ “Grunge = Estilo de rock pós-punk mais palatável, surgiu no início dos anos 1990, em Seattle, cidade do estado de Washington, EUA (cujo marco inicial presumivelmente foi o álbum *Nevermind*, do grupo Nirvana, lançado em 1991). Caracterizado por guitarras distorcidas e canto permeado de gritos, envolve costumes como o uso de camisas de flanela folgadas, bermudas longas, headbangers e bonés com a aba para trás, à maneira dos adeptos de skate, além de cabelos longos. Alguns dos ícones do movimento foram, além do já citado Nirvana, grupos como ‘Soundgarden’, o ‘Mudhoney’, o ‘Alice in Chains’ e o ‘Pearl Jam’. Entre os conjuntos do final dos anos 1990, destaca-se o ‘Sonic Youth’, inspirado no Velvet Underground.” (DOURADO, 2008, p. 151).

³⁹⁴ Assim como apontado na análise de *Somtrês*, a qual demonstrou um nítido apreço pelo estilo.

do lançamento do CD *Titanomaquia* (Warner, 1993), ironizou não só a mudança de estilo do grupo, mas também outras figuras do *rock brasileiro*, representantes da linhagem *pop rock*:

Data: algum dia perdido em 92.

Local: casa de um dos Titãs. Os sete roqueiros se reúnem para traçar as metas de seu novo álbum.

Paulo: “Bom, galera. E aí? Nosso último disco foi massacrado.”

Toni: “É mesmo. Temos que pensar em algo diferente... Vamos começar pelo nome. Alguém tem uma sugestão?”

Nando: “Que tal ‘Pa-Ra-Le-Le-Pí-Pe-Do’?”

Marcelo: “Não, nada de poesia concreta. O Arnaldo saiu, se liga!”

Charles: “Que tal um disco grunge? Está bem na moda...”

Sérgio: “Será dá certo?”

Charles: “Porra, até o Capital Inicial está fazendo cover do Pearl Jam!”

Branco: “É mesmo! O Dinho rasgou todas as suas calças e tatuou ‘Eu Sou Roqueiro’ na cabeça.”

Charles: “A gente poderia chamar aquele cara do Nirvana para produzir, o Butch Vig.” (segue-se um longo intervalo, durante o qual Charles liga para a gravadora).

Charles: “‘Rapeíze’, o Butch não dá, mas eles me garantem um tal de ‘Jack Albino’.”

Paulo: “‘Albino’? Legal, talvez ele até curta o Hermeto Pascoal.”

Nando: “Mas eu não entendo nada de grunge. Só ouço Tom Zê e Mansa Monte!”

Branco: “Não tem mistério. O negócio é o seguinte: a gente mete umas guitarrinhas distorcidas, fala uns palavrões no meio das músicas e põe no press release que nosso negócio agora é pauleira!”

Marcelo: “Será que vai colar?”

Sérgio: “É lógico. Brasileiro é tudo bundão! A molecada toda só está andando com esse visual grunge, eu vi no Programa Livre.”³⁹⁵

Toni: “A gente pode fazer umas fotos com visual punk!”

Marcelo: “Oba, vou estrear a minha camiseta do Tad.”

Nando: “Você também fez este curso de datilografia?”

Branco: “Só tem um problema: e se esta onda grunge acabar? E se o samba entrar na moda?”

Charles: “Bom, acho que talvez o Agepê toparia produzir nosso próximo disco.” (BARCINSKI, 1993, p. 46).

Nas entrelinhas, foram várias citações, mas a principal era o trocadilho de “Jack Albino” com Jack Andino, o produtor musical do CD e o principal responsável pela mudança na sonoridade do grupo. Essa antipatia sobre a modificação do estilo ecoa em outra crítica referente aos álbuns *Ó!* (Warner, 1993), do *Ultraje a Rigor*, e *Música Calma Para Pessoas Nervosas* (Warner, 1993), do *Ira!*:

³⁹⁵ A contratação desse produtor ocorreu da seguinte forma: “‘Os Titãs’, porém não queriam repetir as falhas do álbum anterior, quando tentaram se autoproduzir e o resultado foi um LP com gravação apenas razoável e mixagem sofrível. Faltou alguém que desse unidade a todos os instrumentos, para que eles sustentassem as guitarras, núcleo do som rasgado e sujo que desejavam. Era preciso encontrar um bom produtor. E não podia ser Liminha, com quem o grupo estava estremecido. No Brasil, ninguém enxergava bons nomes para o estilo quase hard-core [sic] das novas músicas. Muitas delas influenciadas pelos grupos que tinham ouvido nos últimos tempos como ‘Mudhoney’, ‘Nirvana’, ‘Gruntruck’ e ‘Skin Yard’. Foi aí que deu um estalo em Charles Gavin: todas essas bandas levavam a assinatura de um mesmo nome, Jack Andino – também guitarrista do ‘Skin Yard’. Por que não convidá-lo?” (ALZER; MARMO, 2005, p. 211). Felipe Mendes Trotta registra detalhes técnicos da gravação deste CD em seu livro, *Titânicos caminhos – uma interpretação*.

Não fosse pelo último álbum dos Titãs, *Titanomaquia*, estes novos discos do Ira! e do Ultraje A Rigor seriam simplesmente patéticos – “obras” mofadas, deslocadas no tempo. Mas como os Titãs fizeram o desfavor de inventar o “grunge cabeça”, como eles bateram todos os recordes de arrivismo, como renunciaram ao tempo em que tocavam flautinha na porta da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, templo do “rebanho que saca” paulistano) para – à beira dos 40 anos – posar de revoltados pubescentes, estes novos discos do Ira! e do Ultraje passam a ganhar contornos diferentes. Contornos de honestidade. O Ira! continua o mesmo. Uma revolta difusa, desfocada, contra não se sabe bem o quê. As letras permanecem ingênuas. A guitarra sempre econômica, como algo que nunca apita. Os vocais continuam sem gás. Mas em tempos de desespero pós-trinta e cacetada, continuar o mesmo é um mérito e tanto. Depois de anos e anos, a banda já consegue fazer coisas que não sejam imitações diretas de The Jam. Afinal, Paul Weller virou o ysappie mais escroto do sistema solar e pega mal ter a imagem ligada ao cara. Destaque do álbum: “Na Minha Mente”, canção mais ou menos pesada. Pelo menos a guitarra não soa como se tocada dentro de um silencioso de escapamento. Já o disco do Ultraje não tem nada que valha ser citado. A não ser que é honesto. Que parece feito por quem ignora tudo o que se passou no planeta desde a morte de Buddy Holly. Basta, não? (PEREIRA JÚNIOR, 1993, n. 98, p. 56).

Como se percebe, os críticos da revista viam o *rock* brasileiro da década anterior como adotante de uma fórmula desgastada em termos musicais. Nesse contexto podiam ser incluídos componentes dos *Titãs*, mas também da *Legião Urbana* e do *Paralamas do Sucesso*.

No caso dos *Titãs*, após o lançamento de *Titanomaquia*, o grupo parou por dois anos. Nesse tempo, Paulo Miklos, lançou seu primeiro trabalho solo. Intitulado *Paulo Miklos* (Warner Music, 1994), foi assim avaliado por Sérgio Martins:

Aqui não tem nada da escatologia de *Tudo Ao Mesmo Tempo Agora* e *Titanomaquia* (os discos anteriores dos Titãs) ou a pauleira bem humorada do Kleyderman – o trabalho solo de Sérgio Britto e Branco Mello. Paulo Miklos optou por um trabalho semi-acústico, cheio de canções influenciadas por MPB – sobretudo a chamada vanguarda paulista – e folk music. Auxiliado por James Müller (bateria), Emerson Villani (guitarra) e Nandinho (baixo), Miklos, em pouco mais de meia hora, despeja um punhado de boas canções, extremamente despreziosas e com uma bela veia pop. Apontar um destaque no disco é difícil. Pessoalmente não gosto de “Aquele Praça”, uma declaração de amor a São Paulo, que se transformou no primeiro clip do disco. Paulo se sai melhor em “Ele Vai Se Vender”, com sua letra que lembra o inconformismo de Cabeça Dinossauro ou na balada “Todos Os Motivos”. Outro bom momento é “Aos 500 Surfistas Rodoviários Mortos”, com seus toques de música caribenha. (MARTINS, 1995, n. 115, p. 66).

A avaliação máxima dada pelo crítico não deixava margem a dúvidas em relação aos novos caminhos que o grupo adotaria mais adiante, quando gravaria o seu CD *Acústico*: a adoção de uma fórmula que não se prendesse a modelos importados.

Contrastando com esse otimismo, na edição de janeiro de 1996, Zeca Camargo, então apresentador da MTV, escreveu sobre o segundo trabalho solo de Renato Russo. O líder da *Legião Urbana* lançava então um CD cantando músicas em italiano:

Em algum lugar da história do rock, alguém deve ter declarado que uma grande estrela pode tudo. Bem, é meio chato de dizer, mas uma estrela não pode tudo não. Assim como Freddie Mercury não poderia ter gravado *Barcelona*, com Montserrat Caballe, Renato Russo não podia ter gravado *Equilíbrio Distante*. É embaraçoso ouvir um trabalho de alguém que você admira e se decepcionar dessa maneira. Imagine um italiano que resolvesse gravar um álbum de canções brasileiras, mas que tivesse Fábio Jr. como referência. A impressão é que Renato Russo fez o caminho inverso. Em duas faixas, ele faz o que sabe melhor: misturar referências chiques com vocais sensíveis. Em “*Dolcíssima Maria*”, a música cresce num arranjo que lembra de cara os ingleses do *Felt* – uma das poucas coisas que faz a gente ter saudades dos anos 80. Em “*Due*”, Renato elabora sobre uma letra simplória com a fineza de um Bono cantando “*One*”: tira beleza de uma bobagem. E é só. O que fica é a impressão de que o álbum foi mal mixado. Em vários momentos, a voz de Renato entra com potência de show de estádio, como se ele tentasse emprestar emoções às pálidas composições – que não seguram a desculpa oficial do cantor de querer assumir o brega. Certamente corre mais sangue nas veias de qualquer música de sua autoria. Que elas venham logo. (CAMARGO, 1996, n. 126, p. 71).

8.1.3 Os novos grupos e a amplitude de estilos musicais

A partir de 1994, com o desgaste dos grupos oriundos da década de 1980, começaram a aparecer vários conjuntos que, de certa forma, disputariam mercado com os consagrados Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho e Engenheiros do Hawaii. Duas características principais desses grupos: são oriundos de outros grandes centros urbanos que não a cidade de São Paulo e adotam uma estética musical que não se restrinja apenas ao *rock* como bandeira principal, mas agregando outros elementos como rap, funk, reggae, entre outros – o que, em suma, é chamado de *pop*.

Skank e Pato Fu, de Belo Horizonte (MG), Raimundos, de Brasília (DF), Planet Hemp, do Rio de Janeiro, e Charlie Brown Jr., de Santos (SP), representaram uma novidade em termos de mercado. De todos esses, o que mais alcançou popularidade foi o primeiro: Skank. O já consagrado crítico Tárík de Souza avaliou o terceiro CD do grupo, intitulado *O Samba Paconé* (Sony Music/Chaos, 1996), e apontou para as virtudes desse trabalho:

O “Skank” volta no ataque em *O Samba Poconé*. O time mineiro tem a garra de quem sabe que “Bola na trave não altera o placar/Bola na rede sem ninguém para cabecear”, como instrui logo a faixa inicial, “*É Como Uma Partida De Futebol*”. O terceiro disco do grupo toca de novo a redonda para o filó, batendo com os dois pés da preferência nacional-mulher & futebol. Além de diversos formatos de abordagem do boy meets girl (do chapado “*Tão Seu*” ao osmótico “*Os Exilados*”, passando pelo praieiro “*Um Dia Qualquer*”, eles dão suas botinadas na questão social em “*Sem Terra*” e “*Los Pretos*”. O Skank funde ska e o calango com uma poesia direta que não embarreira a fluência do ritmo – sem a zagallice de valorizar a posse de bola. Uma das chaves do sucesso do Skank é jogar com o popular sem populismo, como na faixa “*Zé Trindade*”. O Zé cai de boca na botija e o matador Skank não perdoa. Encesta mais uma no ângulo, ali onde a coruja mora. (SOUZA, 1996, n. 134, p. 61).

Com quase dois milhões de cópias vendidas³⁹⁶, a banda conseguiu ser uma das grandes novidades da década e alçou ao estrelato. Tárik de Souza considera que a principal qualidade do grupo é a fusão de ritmos³⁹⁷, aliada a letras de fácil assimilação.

“Samba Paconé” levou o grupo a se apresentar na França, Estados Unidos, Chile, Argentina, Suíça, Portugal, Espanha, Itália e Alemanha, em shows próprios ou em festivais ao lado de bandas como Echo & The Bunnymen, Black Sabbath e Rage Against The Machine. O single “Garota Nacional” foi um sucesso monstruoso no Brasil e liderou a parada espanhola (em sua versão original, em português) por inacreditáveis três meses. Essa canção foi o único exemplar da música brasileira a integrar a caixa “Soundtrack for a Century”, lançada para comemorar os 100 anos da Sony Music. Os discos da banda ganharam edições norte-americanas, italianas, japonesas, francesas e em diversos países ao redor do mundo.³⁹⁸

Também originado de Belo Horizonte na mesma época, o *Pato Fu* adotava outra proposta musical: buscar referências em grupos do passado e reciclá-los. A crítica de Robert Haulfon, publicada em maio de 1995, analisava desta forma o CD *Gol de Quem?* (BMG-Ariola/Plug, 1995):

Uma definição para a música dos anos 90: reciclagem. Se até garrafas de plástico usadas viram calças jeans, porque não pode ser reinterpretada e se tornar num fruto legal? Pra isso, existe uma receita simples: criatividade. E é exatamente isso que os mineiros do Pato Fu fazem neste disco. Aliás, vêm fazendo desde *Rotomusic de Liquidificapum*, o álbum de estréia deles, lançado em 93. O slogan “tudo ao mesmo tempo agora” (não leve a mal) poderia ser tranquilamente aplicado ao grupo. Os caras misturam pop, rock, música eletrônica e até mesmo passagens de música sertanejas e de baladas italianas nas canções. Tudo regado com muito bom humor. *Gol de Quem?* é pop, mas é vanguarda. Já viu essa história antes? Bingo! Rita Lee e os Mutantes passaram por aqui. Descaradamente na voz suave de Fernanda Takai, nos arranjos sutis de John e “nas internas”, através da produção de Carlos Savalla, um ex-engenheiro de som dos próprios Mutantes. Entre o hit colante “Sobre O Tempo” e a versão para “Vida De Operário” (a porção séria de Falcão), *Gol De Quem?* traz ótimas surpresas. Um bom exemplo do potencial do pop nacional. (HAULFON, 1995, n. 118, p. 67).

O estilo adotado pelo grupo no referido CD, e que gradativamente vai sendo abandonando ao longo da sua trajetória, era o indicativo de uma tendência – naquela época discreta, mas que se fortaleceu ao longo da década de 1990: ir atrás da estética musical que

³⁹⁶ Disponível em: <<http://skank.uol.com.br/a-banda/historico>>. Acesso em: 23 out. 2010.

³⁹⁷ “Calango = 1. Música e dança improvisada de casais do Centro-Sudeste do Brasil em compasso quartenário, costuma ser acompanhada por sanfona ou regional. 2. Dança brasileira de raízes africanas de certas regiões de Minas Gerais que lembra o coco-de-embolada alagoano.” (DOURADO, 2008, p. 64). “Ska = Gênero de música e dança pop da Jamaica da segunda metade do século XX que chegou a ser exportado para os EUA. Combina elementos africanos, das Índias Ocidentais e norte-americanos e se relaciona com o blue-beat.” (DOURADO, 2008, p. 308). O *Skank* adotou essa estética musical desde o primeiro CD.

³⁹⁸ Disponível em: <<http://skank.uol.com.br/a-banda/historico>>. Acesso em: 23 out. 2010.

grupos surgidos no final dos anos 1960, como *Os Mutantes*, já faziam³⁹⁹: misturar elementos musicais brasileiros com o *rock*. Aliado a isso, letras consideradas *engraçadinhas e bem-humoradas*.

Os Raimundos iam pelo caminho oposto dos mineiros. O grupo surgido em Brasília adotava forte influência do *hardcore*, com letras extremamente obscenas. O crítico Robert Haulfon apontava esse e outros elementos em sua crítica, de dezembro de 1995, a respeito do segundo CD *Lavô Tá Novo* (WEA Music, 1995):

Um dos discos mais chulos e sujos produzidos no rock nacional. Sai debaixo que lá vem pedrada. Todas as aventuras e fantasias do universo depravado dos adolescentes estão aí. Os Raimundos soltam o verbo e destrincham suas experiências e delírios sexuais em letras que também cultuam a maconha sem a menor cerimônia. Tudo isso embalado por guitarras distorcidas e o velho e bom sotaque nordestino – agora com cara de banda de heavy metal. Coisa do produtor inglês Mark Dearnley (AC/DC e Black Sabbath no currículo), que poliu o forrocore dos Raimundos e tomou o som da banda mais internacional. E é só. Os Raimundos continuam a quilômetros de ter o shape de mais uma bandinha de metal. O grupo está mais brasileiro do que nunca, com direito a duas músicas do sanfoneiro Zé Nilton [...]. (HAULFON, 1995, n. 125, p. 70).

Chamado de *forrocore* – mistura de *forró* com *hardcore* –, o estilo desenvolvido pelos *Raimundos* alcançou notoriedade, principalmente entre os adolescentes⁴⁰⁰. As letras apelativas fortaleciam uma tendência muito em voga na época.

Pelo mesmo estuário, o grupo *Planet Hemp*, liderado por Marcelo D2, iria por um caminho semelhante, não pelas letras sexualmente apelativas, mas pela defesa nítida do uso da maconha. O crítico Hélio Gomes, na edição número 119, deu imenso destaque ao CD de estreia, intitulado *Usuário* (Sony/Chaos, 1995):

Pode espalhar pra moçada: este primeiro disco do Planet Hemp já entrou para história do rock brasileiro. Estamos diante do primeiro álbum composto e gravado no país com o objetivo único de levantar a bandeira da legalização do uso da maconha no Brasil. Se você não fala inglês, basta dizer que tradução do nome da

³⁹⁹ Neste caso, a referência é à fase inicial do grupo, com o trio Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias.

⁴⁰⁰ Em dezembro de 1996, o grupo se defendia das críticas sobre a falta de qualidade nas suas letras. Em reportagem de capa, declararam o seguinte: “Diferente mesmo é o repentino ataque de puritanismo. ‘Põe aí, põe aí’, pede Rodolfo, apontando para o bloco de anotações do repórter. ‘Sei que somos grosseiros... Mas não queremos agredir ninguém. Só falamos o que passa pela cabeça da molecada’, anuncia o vocalista, referindo-se ao conteúdo chulo das letras raimundas, um dos fatores responsáveis pela total identificação dos adolescentes com o grupo. ‘Sacanagem é a banheira do Gugu e esse negócio de ‘Segura O Tchan’. ‘Perto daquela mulher transando com uma garrafa, somos uns coroinhas’ defende-se Rodolfo. Canisso conclui: ‘Não temos a intenção de ser violentos.’ O surpreendente sinal de carolice tem explicação. Com a morte dos Mamonas Assassinas, boa parte do público infantil que se deliciava com as bobagens de Dinho e cia. migrou para as apresentações dos Paraíbas. ‘Véio, é impressionante a quantidade de crianças que pinta nos shows’, revela Digão. ‘Devemos isso aos Mamonas’, agradece Rodolfo. E se a platéia é superjovem, as tietes são... virgens!!! ‘Cara, é a maior correria. As meninas querem perder a virgindade com a gente. E, obviamente, saímos fora. Não dá pra brincar com esse tipo de coisa’, escapa Rodolfo, cheio de responsabilidade.” (HAULFON, 1996, n. 137, p. 20).

banda é literalmente “planeta cânhamo”, ou seja, “planeta maconha”. E exatamente nessa dedicação total à luta pela erva escondem-se as duas facetas de Usuário. Começamos pelo lado bom da história. O Planet Hemp é um dos grupos mais empolgantes dos últimos anos. De forma quase perfeita, ele mistura hardcore, rap, raggamuffin e funk – cantados no mais legítimo dialeto “carioquês” – e conquista de cara qualquer fã de rock com um mínimo de ginga na cintura. [...] Agora, o problema: *Usuário* é um grande disco, mas não há Cristo que agüente a ladainha interminável sobre a cannabis cometida pelo quinteto – revelado durante o já tradicional festival Superdemo, em sua edição de 92 –, devidamente acompanhada de fortes doses de repulsa à polícia e seus “Porcos Fardados” (título de uma das canções do álbum). Tudo bem, a apologia à maconha é muito bem resolvida em canções como “Não Compre, Plante” [...], “Legalize Já” [...] e “Phunky Buddha” [...]. Se o papo parasse por aí, já estava de bom tamanho. Já quando deixa a ganja um pouco de lado, o Planet Hemp acerta a mão, como nas ótimas “Deisdazseis” e “Muthafuckin’ Racists”. Enfim, eis aqui a bela estréia de uma banda talentosíssima que ainda vai dar muito o que falar. No momento em que nossa sociedade coloca em xeque o velho mito da maconha, nada mais oportuno poderia rolar no surrado mundinho do rock brasileiro. (GOMES, 1995, n. 119, p. 60).

Apesar da crítica exaltando a postura do grupo, *Planet Hemp* alcançaria notoriedade pelos polêmicos shows, tornando-se alvo da polícia e também dos juízes que proibiam as apresentações do grupo⁴⁰¹. O crítico, porém aponta para o CD como forma de renovação do de um modelo antigo: “nada mais oportuno poderia rolar no surrado mundinho do rock brasileiro”.

Terminando a relação de grupos de sucesso nos anos 1990, *Charlie Brown Jr* lançava, em 1997, o seu primeiro CD, *Transpiração Contínua Prolongada* (Virgin Records, 1997), analisado pelo crítico Jotabê Medeiros:

Falta-lhes o batismo da sarjeta, suas letras são meio playba demais, mas o som é pau legítimo, movido a guitarrinhas de ska e vocais de rapcore. Está na praça a trilha sonora da turma do skate, o disco *Transpiração Contínua Prolongada*, do Charlie Brown Jr. Eles vêm de Santos (SP) e viraram um fenômeno radiofônico com “O Couro Vai Comê”. Mas, ao contrário dos Virgulóides – outra instant celebrity que vive de “Bagulho No Bumba” –, o disco do Charlie Brown é uma coleção de hits. O grupo arrebenta com um som para ouvir no toco e que tritura tudo: ska, funk, rap, hardcore. A influência de Red Hot Chili Peppers é evidente, mas Charlie acrescenta outros ingredientes à química do skate rock. Chorão canta com a displicência típica de um office boy desempregado em busca de agito. “Tudo Que Ela Gosta De Escutar” é uma das melhores faixas, espécie de hino revanchista dos garotos brasileiros de classe média baixa. Besteiras também não faltam. [...] Se o que você gosta é de um som bem tocado que embale um fim de tarde em cima do skate no Pavilhão do Ibirapuera, em São Paulo, eis aí a coisa adequada. (MEDEIROS, 1997, n. 146, p. 63).

⁴⁰¹ Um exemplo do quanto eram tumultuadas apresentações do grupo é este trecho de uma reportagem publicada pela própria revista em outubro de 1996: “Em São Paulo, o programa registrou o assédio policial pesado num show no Olympia: nunca se viu tanto cassetete por metro quadrado nas imediações da casa. ‘É um policiamento concentrado com todos os batalhões de choque, rota, canil e cavalaria’, explicou o capitão da Polícia Militar de São Paulo, Cleodir Nardo. Todo mundo tomou geral, inclusive a banda. B-Negão e Formiga levaram dura quando chegavam à casa de shows e acabaram tendo de fazer uma visitinha à delegacia. [...]” (EROTISMO para viagem, 1996, n. 135, p. 58).

Foi o bastante para que o grupo alcançasse uma notoriedade de quase 500 mil cópias e tornasse o vocalista um astro conhecido da música jovem, apesar da sua origem⁴⁰².

Todos os grupos mencionados neste item, com exceção do *Planet Hemp*, continuam em atividade até o presente momento. Em termos musicais, há de se registrar a consolidação e a popularização, através do grupo carioca, de um gênero na cultura musical brasileira: o *rap*⁴⁰³, pois até aquele momento não tinha adquirido contornos massivos. Porém o grupo gravaria mais um álbum em 1998 e logo após encerraria as atividades. Por outro lado, Marcelo D2, em carreira solo, aprofundou a mistura do rap com samba, alcançando notoriedade e respeito por parte da crítica e do público.

Quanto aos outros grupos, a contribuição em termos musicais esteve no que os críticos de *Bizz* e *Showbizz* mencionaram em suas críticas: agregar novos elementos ao mundo da música *pop*, ou seja, os vários gêneros musicais, como *funk*, *reggae*, *ska*, *fornó* e até *calango*. Além disso, no caso do *Pato Fu*, estilos musicais como *música italiana* e *sertaneja* também não eram habituais em grupos de *rock*.

Se por um lado essa foi a força motriz dos grupos, por outro, várias outras bandas⁴⁰⁴ acabaram contribuindo em movimentar o panorama musical daquela época – final dos anos 1990. Isso fez com que os grupos da década anterior tivessem seus prestígios recuperados, o que será analisado em seguida.

⁴⁰² Na edição 168 de julho de 1999, a publicação em oito páginas publica uma entrevista com o vocalista Chorão. Além da entrevista, era publicado também um perfil do idealizador do grupo: “Fazer e gostar de rock no Brasil não é mais cool (para usar uma palavrinha que os enlatados adoram). Universitário ou moderninho que se preze não monta banda (a não ser que seja de MPB ou fornó roots), vira DJ ou “desenvolve um projeto” com um DJ, geralmente copiando a música eletrônica que embala a Inglaterra e atingindo... pelo menos por enquanto, muito pouca gente. Pode até ser de boa qualidade, mas é um pouco esquizofrênico. Neste cenário, a maior revelação recente do rock brasileiro é uma banda formada em Santos (litoral paulista) chamada Charlie Brown Jr., que vendeu meio milhão de cópias de seu primeiro disco, *Transpiração Contínua Prolongada* (1997). [...] Antes de qualquer coisa, o líder do Charlie Brown é skatista. Filho da classe média atropelada pela crise nos anos 80, pouco estudo, ele aprendeu a se defender nas ruas. Engravidou uma namorada e tornou-se pai aos 21 anos, morou em cabeças-de-porco, foi despejado ‘mais de dez vezes’, teve os móveis e eletrodomésticos confiscados em duas ocasiões (o que inspirou a letra de ‘Confisco’). Apaixonado por som desde moleque, virou cantor meio por acaso. Mas, quando viu que a música poderia dar um rumo na sua até então conturbada biografia, lutou como pôde para agarrar todas as oportunidades. [...] Trabalhando sua identificação com o skate – mais real, impossível –, ele brigou feito um doido para divulgar o trabalho da banda. O resultado está aí, e é mesmo a cara da molecada. (SÓ, 1999, n. 168, p. 23).

⁴⁰³ “Rap = (abreviatura de inglês *rhythm and poetry*: ritmo e poesia). Gênero de música quase declamada de negros norte-americanos surgiu no final do século XX com forte conotação de protesto e contestação social. Consiste na improvisação de versos sobre uma estrutura rítmica predeterminada em ostinato, acompanhada por instrumentos variados de percussão.” (DOURADO, 1998, p. 272).

⁴⁰⁴ Alguns desses grupos adotavam estéticas musicais semelhantes aos que examinamos: *Maskavo Roots*, *Virgulóides*, *Maria do Relento*, *A Banda das Velhas Virgens*, *Tianastácia*, *Rumbora*, *O Surto*, *Tijuana*, *O Rappa*, entre outros.

8.2 A militância efusiva das linhagens underground e experimental

Enquanto que na linhagem *pop rock* as críticas tinham características irreverentes e descompromissadas, nas que tratavam de linhagem, a postura era diferente. Na edição número 7, de fevereiro de 1986, a primeira crítica ligada ao *underground* foi do LP *Não São Paulo* (Baratos Afins, 1985), coletânea de cinco grupos experimentais e *undergrounds* da cidade de São Paulo. Tom Leão avaliou esse disco como uma espécie de manifesto:

Em 79, alguns grupos underground nova-iorquinos (Young Jesus & Teenage Jerks, James Chance & Contortions e outros) deram seu grito-manifesto através do LP *No New York*, que, se não abalou as estruturas, interferiu na estética musical vigente. Quase sete anos depois, é a vez do underground paulistano dar seu brado através deste LP, justamente intitulado *Não São Paulo*. São quatro grupos: Akira S & as Garotas que Erraram, Muzak, Ness e Chance. A semelhança entre os dois movimentos acaba no título, pois o que existia de dadaísta na turma americana chega quase ao “normal” na galera paulistana. Comparados aos atuais grupelhos de “rock” nacionais, são a pura transvanguarda. Não São Paulo serve, no mínimo, como antídoto para execráveis paus-de-sebo que chegam a chamar o rock de “indústria”. Destaques: o ótimo baixo de “Swing Basses” e a trompa de Holger Czukay (do progressivo alemão Can) em “Sobre as Pernas”, ambas do Akira S; o interessante tecno-sambossa do Chance, “Samba do Morro”; o som cada vez mais apurado do Muzak (que vem aí num LP só deles) e o Ness, que cumpriu o que prometia através de prévias demo-tapes. Parabéns à Baratos Afins, que assim documenta uma fase importante do novo rock brasileiro. Enquanto existirem grupos como estes, haverá esperanças para o rock nacional, e as bocas de certos cães ficarão impedidas de latir enquanto a caravana passar. (LEÃO, 1986, n. 7, p. 14).

Em dezembro de 1987, Arthur Couto Duarte observava o LP de *Fellini*:

Ah, Fellini, um foi pouco, dois foi bom, mas três, definitivamente, é demais! Enquanto muitos buscavam novos sons, no mais das vezes ilusório caminho das facilidades dos estúdios de última geração, o trio ousava em direção aposta, assumindo a condição low-tech com garras e dentes para extrair de um modesto porta-estúdio de quatro canais um dos poucos discos fundamentais deste árido 87. 3 Lugares Diferentes é o caderno de viagem duma trip fosforescente e atemporal, um registro coloquial de bobagens essenciais, cheapthrills com um certo quê do frescor tropicalista capaz de romper os limites do vinil e nos fazer voar, sabe-se lá onde. Daí, os olhos e ouvidos do Brasil se voltam para o mundo e forjam um delírio ingênuo e babélico de atrevidos contornos. Da gaita safada de Thomas anunciando o baticum bêbado [sic] da nostálgica “Ambos Mundos”, passando pelo noise-blues “Rosas”, que harmoniza um órgão anêmico com o zumbido onipresente de um aparelho de ar-condicionado, até “Zum Zum Zum Zazoeira”, brincando em fading com sons onomatopéicos que brotam da garganta, Fellini extrai água das pedras. O sublime do banal, nos deixando muito felizes e boquiabertos. (DUARTE, 1987, n. 29, p. 29).

Alex Antunes avalia com a mesma empolgação o LP *Noite e Dia* (Baratos Afins, 1986), do *Smack*:

O Smack é o creme do creme do underground paulistano, reunindo Thomas Pappon (o multiinstrumentista do Fellini, aqui dedicado à bateria e aos efeitos eletrônicos percussivos), Sandra Coutinho (a baixista das Mercenárias) e os vocais agônicos e a guitarra espasmódica de Sérgio “Pamps”, um homem de reais idéias pessimistas – coisa rara nestes tempos de darkismo posado. Isso sem falar na participação especial de Edgard, o guitarrista do Ira! (e ex-membro fixo do Smack), em quatro das nove faixas deste segundo LP da banda. O primeiro, *Ao Vivo no Mosh*, também pela Baratos, continua como um marco no rock nacional. *Noite e Dia* depura – e muito – as concepções musicais do grupo, ainda que apresente letras um pouco mais frouxas. Mas isso é só um detalhe, diante da especialíssima receita do Smack: vigor roqueiro, lassidão junkie e experimentalismo na instrumentação, reunidos em um som único (pelo menos no Brasil). “Noite e Dia” e “Cavalos” (esta com um tempero de jazz e os vocais líricos de Sandra de acréscimo) são dois dos melhores rocks nacionais do ano. Mas isso é uma escolha pessoal: tranqüilamente “Desafinado”, “Just Reality”, “Sete Nomes”, “Pequena Dissonância” ou “Não Enlouqueça” – sem falar da instrumental “Radio Smack” – estão no páreo. (ANTUNES, 1987, n. 18, p. 17).

Nessas três críticas, percebe-se que, além do tom extremamente elogioso, há o discurso de uma simpatia com a vanguarda estética, contra as bandas e os artistas massificados da linhagem *pop rock*⁴⁰⁵. Em termos gerais, essa é a forma mais comum de os críticos de *Bizz* avaliarem os discos. Porém, a presença de jornalistas e artistas no corpo da redação, atuando como críticos, provocou situações conflitantes, como a eleição dos melhores discos de 1987:

O conflito ético só bateu à porta da redação quando, na eleição dos melhores discos de 1987, o cômputo da votação da crítica deu 3 lugares diferentes, do Fellini, na cabeça. Àquela altura, a *Bizz* era uma revista de importância capital na cultura pop do país, lida pelos artistas, discutida com todo mundo que ouvia música e repercutida nos jornais do Brasil inteiro. Como ficaria a credibilidade elegendo um álbum composto e produzido por um de seus redatores – ainda quando lançado por um selo independente, ao qual a maioria dos leitores jamais teria acesso? Atormentados pela dúvida, os editores simplesmente resolveram adulterar a votação, cedendo o empate a Jesus não tem dentes no país dos banguelas, dos Titãs. (ALEXANDRE, 2002, p. 338).⁴⁰⁶

Porém não foram somente as bandas de *rock* que possuíam integrantes ligados diretamente à revista. Algumas críticas faziam ressalvas a determinados grupos que integravam a linhagem *underground-experimental*.

A postura dos críticos em relação a esses artistas da linhagem experimental e *underground*, que pertenciam ao *rock* brasileiro, não era tão unânime. Por exemplo, no primeiro número da publicação, era publicada uma avaliação de dois lançamentos: *Harppia*, com o LP *A Ferro e Fogo*, e a coletânea *SP Metal II*, incluindo os grupos *Abutre*,

⁴⁰⁵ Além dessas críticas destacadas, ver a reportagem *Dois passos adiante, um atrás*, de Sônia Maia (1986, n. 14, p. 36).

⁴⁰⁶ A versão da revista para este episódio saiu publicada na edição número 33 (abr. 1988, p. 63), sendo definida por Márisa Adan Gil como “um resultado, no mínimo, surpreendente”.

Performances, Korzus e Santuário. Ambos foram editados pelo selo independente *Baratos Afins*, em 1985:

Aperte os cintos porque lá vem pauleira. Juntos, estes grupos formam a novíssima geração do heavy metal paulista. Separados, são indistinguíveis entre si. Todos eles repartem uma obsessão comum por imagens apocalípticas e pela mais densa massa sonora que consigam gerar. É possível perceber influências de absolutamente todas as bandas heavy do mundo e, portanto, fica difícil extrair uma identidade própria de cada grupo. O Harppia, por exemplo, é a cara do Iron Maiden. Será que ninguém consegue inventar um heavy diferente? (FOGO cruzado, 1985, n. 1, p. 18).

Outra crítica é sobre o grupo *Inox* (CBS, 1986), escrita por Leopoldo Rey na edição de setembro de 1986:

Surge enfim o esperado LP do Inox, com um som para contrerrâneo nenhum reclamar – embora a primeira remessa tenha defeitos nos cortes. Se as letras fossem em inglês, o grupo passaria perfeitamente como estrangeiro. Eles conseguiram conciliar letras em português com o rock, tornando as interpretações audíveis. As influências de fora existem, é claro. Porém, todos têm experiência relativa de grupos hard-progressistas por onde passaram. [...] É um som pesado de cidade grande, falando de asfalto, motores, gatas, cabelões e gente insatisfeita com as coisas atuais. Faltam agora os shows para comprovar o que dizem: serem melhores ao vivo. (REY, 1986, n. 14, p. 14).

A banda *Varsóvia* também teve seu LP avaliado (Ataque Frontal, 1987):

Uma banda de nome Varsóvia, com uma música chamada “Ian”, não deixa dúvidas a respeito de suas intenções. (Os fãs do Joy sabem do que se trata.) A situação agrava-se com a falta de um Martin Hannett na produção. Este papel acabou nas mãos de Redson (!), vocalista do Cólera. E os climas desolados do original refletiram-se numa mixagem desoladora, estéril. A cada virada de bateria, uma parada cardíaca. A verdade é que o perseguido som de Manchester do Varsóvia está mais para sub-Legião e sub-Capital. (PLESSE, 1987, n. 22, p. 19).

Em ambas as críticas se nota que tais grupos eram voltados para a produção de um *rock* menos massificado e, portanto sem um sucesso comercial considerável – se comparado com os chamados grupos de ponta já citados como *Barão Vermelho*, *Titãs*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso* etc. Esses grupos, considerados como pertencentes à quinta geração roqueira, começaram sua inserção no mercado fonográfico sob o estigma do plágio⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Conforme enunciou o crítico e jornalista Luis Antônio Giron em sua coluna *Dissonâncias*, publicada na edição 102, de junho de 1987. Intitulada *A geração do plágio*, apontava grupos como *Finis Africae*, *Fellini*, *Smack*, *Nau* entre outros como sendo “cópias dos pós-punks ingleses” (GIRON, 1987, n. 102, p. 73). Mais detalhes sobre este tópico, ver capítulo referente à revista *Somtrês*.

Esse tipo de *rock* brasileiro começava a fechar um ciclo com o advento do grupo *Sepultura*, que adotou uma fórmula que comum a cantores e grupos que haviam surgido no início dos anos 1970: cantar em inglês⁴⁰⁸:

O rock brasileiro morreu. Pelo menos uma concepção de rock brasileiro morreu. Morreu o rock que cantava em português, entre infantilóide e oportunista e que tomou o mercado em 1982, desbancando (graças aos céus) os repentes de Fagner e Amelinha [...]. Agora, vitimado pela queda brutal de vendas de discos e perdendo tletes para duplas sertanejas, o rock falece. [...]. Mas das cinzas do rock dos anos 80, brota a turma dos 90, menos deslumbrada e mais corajosa. Para não repetir o erro (ou a morte), a nova geração está deixando de cantar em português e de se preocupar como o mercado interno. Vai embora. Não para ganhar dinheiro, mas para viajar e voltar consagrada, como artista internacional. [...] Vencem os menos ambiciosos e, por enquanto, menos conhecidos. Pelo menos eles descobriram a saída: o aeroporto. Na vanguarda dessa sobrevivida do rock que ousou berrar em inglês o Sepultura vai virando mania internacional. (GIRON, 1992, n. 207, p. 55-56).

Enquanto os grupos e cantores setentistas tinham uma aura blasé, bandas como *Sepultura* abriam uma nova frente. Em comum, apenas a adoção do idioma inglês. De resto, o estilo musical era radicalmente oposto e criava certa expectativa, como na crítica de Carlos Eduardo Miranda, quando do lançamento do LP *Beneath The Remains* (Roadrunner/Eldorado, 1989):

Antes de mais nada, o sucesso da pancadaria do Sepultura pelo mundo afora é a vitória da espontaneidade juvenil sobre a pretensão de grupos como o finado RPM (que Deus os tenha) que se acharam com bola cheia o suficiente para o mercado internacional. Uma vantagem a moçada do Sepultura, de saída, já tinha sobre eles: tocam metal, e muito bem. O metal como o hard core é linguagem universal, unanimidade internacional entre os bangers. Cantando em inglês é tiro e queda. Não deu outra: primeiro lugar na parada have e oitavo na dos independentes do semanário musical inglês Melody Maker. É mole ou quer mais? Pois ganharam grande destaque também nas mais importantes publicações musicais especializadas em metal. [...]. (MIRANDA, 1989, n. 50, p. 76).

Tanto na crítica de Carlos Eduardo Miranda quanto no que menciona Giron, há certa ênfase pelo fato de esse grupo capitanear uma tendência que começava a aparecer: o sucesso de grupos brasileiros vindos da *linhagem underground-experimental* e que adotam a língua inglesa, para mirar o mercado externo⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Sobre esses grupos e cantores ver o capítulo 3 e também a reportagem *Os estrangeiros made in Brazil* (Hit Pop, 1975, n. 37, p. 64-67).

⁴⁰⁹ “A geração atual – das bandas Sepultura, Beijo à Força e Virna Lisi, que começam a mostrar suas garras – cobiça conhecer o mundo, despe-se do sonho do superestrelato e não morre de amores pelo idioma português, rude flor de Lácio. A pátria dessa gente não é sua língua, mas a garganta, o berro, o barulho.” (GIRON, 1992, n. 207, p. 132). “O sucesso internacional do Sepultura incentivou não apenas a proliferação do heavy metal no Brasil, mas também o surgimento de um sem-número de bandas de rock que cantavam em inglês por não ver caminhos para si nas gravadoras do Brasil.” (ALEXANDRE, 2002, p. 352)

Nitidamente, pode-se perceber que grupos como *RPM* e outros não eram vistos como representantes do que seria um *rock* brasileiro *autêntico*. Ou seria simplesmente *underground*? Rotulações à parte, *Sepultura* era um grupo de *rock* que tocava um estilo desse gênero (*heavy metal*), não tocava nas rádios ou era olhado com desconfiança e ceticismo por quem não o apreciava. Havia, entretanto, um detalhe importante em termos mercadológicos:

No final da década de 80, as paradas americanas foram dominadas por jecas louros que tocavam hard rock como Guns n' Roses e Mötley Crüe. Na esteira disso, bandas mais radicais, como o Metallica, assinavam contrato com multinacionais e chegavam a MTV. Havia um burburinho no rock pesado mundial, e o Sepultura aproveitou para azeitar suas relações internacionais. Desde seu primeiro disco [...] a banda tinha sua carreira acompanhada por revistas e fanzines dos Estados Unidos e Europa. [...] A Roadrunner, gravadora americana em ascensão, interessou-se pelos brasileiros. [...] E o grupo acabou sendo contratado, com um acordo leonino: todo investimento do selo teria que ser reembolsado antes que os mineiros vissem a cor do lucro (baixíssimo por sinal). Mas o importante era que o Sepultura se tornava a primeira banda de rock brasileira a ter expectativa de uma carreira internacional. (ALEXANDRE, 2002, p. 319-320).

Todo esse sucesso do grupo *Sepultura* impressionava pelas cifras, mas também pela repercussão fora do Brasil, na venda de discos e na crítica especializada das revistas estrangeiras:

Beneath the remains vendeu perto de 200 mil cópias ao redor do planeta. O Sepultura ganhou elogios da Sounds, da Kerrang! e da Melody Maker, foi capa da Metal Forces, arrumou empresária americana – e esse era só o início de uma escalada que culminaria no milhão vendido de *Chaos AD*, em 1994, e na consagração como maior banda de rock já vinda do chamado Terceiro Mundo. (ALEXANDRE, 2002, p. 352).

Com o conseqüente sucesso do grupo, outros apareceram no mesmo cenário musical, adotando a mesma forma – cantando em inglês e com estilo semelhante ao *Sepultura* –, “como *Pin Ups*, *Killing Chainsaw* e *Second Come*” (ALEXANDRE, 2002, p. 352).

Não se pode deixar de destacar que a fórmula de cantar em inglês – criticada e combatida no início dos anos 1970 – passava a ser vista pela crítica especializada como algo imperativo. Obviamente, nesses vinte anos muita coisa aconteceu, além de o estilo musical dos grupos – tanto os setentistas quanto os do final da década de 1980 – ser diametralmente oposto, tanto em estética quanto em proposta de mercado.

8.3 A ampliação do mercado e seus efeitos em *Bizz*

A mudança nos paradigmas da *cultura rock* resultaria num declínio, por mais que críticos como Giron e Miranda apontassem como sendo uma possibilidade de que surgisse um forte engajamento, com matizes voltados para a autenticidade, fora da linhagem *pop rock*, que era alimentada pelas grandes gravadoras.

A respeito da forma como os críticos de *Bizz* escreveram suas críticas, alguns pontos merecem considerações. Antônio Marcus de Souza observa a natureza dessa publicação:

Desde seu primeiro número, a *Bizz* – uma revista feita por críticos musicais, mas também por produtores e músicos de rock – vem acompanhando a trajetória das bandas. Muitas vezes, como todo mass mídia, é alvo de acirradas discussões; o público a critica por render-se demais ao jogo publicitário ou fazer desvios opinativos sobre determinadas bandas; os músicos denunciam perseguições e/ou regionalismos. Outros a festejam. (SOUZA, 1995, p. 76).

Apesar das divergências e dos conflitos gerados pelos críticos de *Bizz*, a reação dos músicos ligados ao *rock* – tanto o nacional quanto o estrangeiro – é fruto das ironias apontadas como frutos da própria natureza do *rock*:

Trata-se de uma perspectiva irônica, em certo sentido libertariamente anárquica, despojada de rigor que existe nos comentários críticos da *Bizz*. Mas isso não é somente problema dos críticos. Está intimamente, melhor seria dizer, é imanente ao *rock* – uma cultura que sempre procurou fixar-se na categoria do entretenimento. Sua força, pelo que venho tentando mostrar ao longo deste trabalho, deve ser traduzida contemporaneamente e, do ponto de vista de nossa teoria, como arte de massa. Dessa forma, a crítica faz parte do processo e, em alguns momentos, somente com ironia e sarcasmo realiza seu trabalho. Não dá para exigir que um crítico de *rock* analise uma peça do Zero ou dos Titãs ou da Legião (o nome da banda não interessa) como se fosse a “Sagração da Primavera”, de Stavinski. (SOUZA, 1995, p. 87-88).

O crítico musical foi considerado niilista e descompromissado, na opinião do cantor e baixista Thedy Corrêa, do *Nenhum de Nós*, quando falou a respeito do comportamento dos críticos de *Bizz*:

“Eles adotaram uma postura irônica e niilista que a imprensa inglesa tem”, reconhece Thedy Correa, o vocalista do Nenhum de Nós. “Mas se esqueceram que vivemos em outro país. O mercado inglês já estava estabelecido quando essa imprensa surgiu, o nosso não. Mas a maior parte dos jornalistas não estava interessada na responsabilidade que a imprensa deveria ter; só queria ser odiada para chamar a atenção sobre si.” (ALEXANDRE, 2002, p. 339).

O perfil da geração de críticos que surgiu nesse período – cujo expoente maior foi, além de *Bizz*, o caderno *Ilustrada*, da Folha de São Paulo – era de uma mudança na maneira de analisar a cultura urbana, conforme observa o jornalista e crítico musical Matinas Suzuki Jr.:

O que eu acho que acabamos fazendo foi dar um pouco mais de vivacidade no sentido de ir ao encontro da cultura urbana que estava mudando nos anos 80. Apareceram os modismos, a moda dark, passou a se falar muito de novo existencialismo e, então, criou-se um pouco sobre essas novas tendências culturais também. (SUZUKI *apud* BRYAN, 2003, p. 223).

A postura dos críticos de *Bizz* de refutar – na maior parte dos textos – os grupos de *rock* brasileiros desse período se justificava no desejo de buscar a autenticidade de um gênero musical que não chegou a se consolidar no Brasil. Ao ser adotado como música da juventude de classe média, o *rock* brasileiro nos anos 80 teve esta postura:

[...] o rock nacional será uma música quase que exclusivamente “de mercado” e muito pouco “juvenil”: o Brasil recebeu o rock já descaracterizado enquanto cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como “arte”. No Brasil, exceto por alguns setores, o rock é trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio. [...] Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música “de transição”, não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os ouvidos dos jovens aos principais ídolos e *hits* do pop-rock mundial, mas dificilmente poderia ser um produto exportável, exceto por raras exceções. Atualmente, apesar de no mercado nacional continuarem abundantes os artistas que cantam em português e realizam ainda uma música “de transição”, é notória a inclinação de novos músicos mais arrojados em cantar apenas em inglês, atualizar-se com os estilos pop-rock “do momento”, lançar-se ao mercado mundial e até desprezar o mercado nacional. (GROPPO, 1996, p. 279-180).

Essa música “de transição” foi o que marcou o território musical do fim do milênio, a partir de 1988, no qual o *rock* nacional deixou de assumir a condição hegemônica e passou à condição de “dividir o mercado (agora menos consumista em relação aos bons tempos do cruzado) com os mais heterogêneos estilos nacionais e internacionais” (GROPPO, 1996, p. 273).

De certa forma, a revista deixava de lado a sua radicalidade e o niilismo nas críticas e apontava para uma postura mais otimista e em confluência com os novos tempos do mercado musical. O exemplo é o editorial que abre a extensa reportagem publicada em maio de 1993 e escrita por André Forastieri, no qual ele realiza uma nova leitura da sigla MPB, que passa a chamar de *Música Pop Brasileira*:

Quer dizer, tem gente (ainda) desconhecida neste país fazendo música variada, impactante, heterodoxa e, principalmente, legal. Mais que isso: tem muita gente nessa praia, que vai da timbalada ao heavy metal, dos pampas aos mangues e além – incluindo aí fusões improváveis como forró/punk, pop de FM/maracatu e samba/reggae. No meio disso tudo, tem gente copiando astros estabelecidos, e sim, tem gente copiando artistas gringos. Mas também há um volume espantoso e crescente de grupos fazendo música original, interessante, diferente de tudo que veio antes e tudo que vem de fora. Com linguagem própria, mesmo que às vezes a língua seja o inglês. [...] E com esta moçada – o único segmento do público para quem música é uma questão de vida ou morte, seja hoje ou no século 30 – que os novos artistas têm que se comunicar. É um público que não lembra do tempo em que não existia videogame e era criança quando o RPM lotava arenas. Que considera um mero fato da vida ter CD importado a preço de nacional e a MTV bombardeando música dia após dia. Vejam só que combinação promissora. De um lado, a falta de perspectivas da “crise” – de que ninguém agüenta mais ouvir falar e já virou desculpa para tudo, de incompetência à falta de ousadia e imaginação. Do outro, o horizonte infinito de perspectivas da adolescência/juventude. E é infinito mesmo: eis o Sepultura, ícone dessa geração, provando ser possível sair da garagem para o mundo. Esse mix tinha que render alguma coisa, e está rendendo. Melhor ainda, a indústria da música está tendo que se adaptar voando aos novos tempos. Entre o futuro hiper-tecnológico e o presente sem grana, a Bélgica e a Índia, as possibilidades mirabolantes e as necessidades de um mercado que começa a alçar vôo, está a nova MPB – agora, Música Pop Brasileira. Não é legal? (FORASTIERI, 1993, n. 94, p. 28).

Todos os fatores citados por Forastieri remetem novamente ao que críticos como Giron e Miranda mencionaram, no início deste item, sobre a autenticidade e a adoção do inglês como idioma oficial na possível conquista de um público externo ao brasileiro.

As perspectivas do *rock* brasileiro, no início dos anos 1990, marcavam o final de um ciclo no mercado brasileiro. Não só esse gênero deixava de ser o paradigma principal, como também se agregava a outros, assim explicado por Groppo:

A “abertura” aos mais diversos estilos foi uma solução que os oligopólios musicais produtores encontraram, no Brasil e no mundo, para aumentarem seus mercados consumidores nesta fase de transição das culturas nacionais à cultura mundializada. A linguagem pop-rock precisa ainda, em diversos locais do mundo ou setores de uma sociedade, entrar primeiro em simbiose com musicalidades locais, tradicionais ou nacionais para conseguir adaptar os novos consumidores aos novos padrões. (GROPPO, 1996, p. 281).

No artigo, ao afirmar que “a indústria da música está tendo que se adaptar voando aos novos tempos”, Forastieri demonstra um entusiasmo que se contrapõe à visão de Groppo sobre a mundialização da música a partir do que se produzia então no Brasil, em termos locais. “Cantar em inglês e fugir do país viraram imperativos” (GIRON, 1992, n. 207, p. 132).

Mas apesar do entusiasmo desta reportagem, o que se viu foi a implacável ascensão de outros gêneros musicais, até então ligados às classes populares – como a música *sertaneja*, o

*pagode*⁴¹⁰ e a *axé music*⁴¹¹ –, até então considerados menores às vistas dos consumidores dos mercados urbanos de maior poder aquisitivo, das regiões Sul e Sudeste. Naquele momento, passavam a dividir espaços com o principal público consumidor da música *pop rock*.

Este fenômeno, em que músicas populares outrora rejeitadas pelos preconceitos de classe são adaptadas para o consumo de classes médias, ajuda a demonstrar que também no Brasil, nos centros tocados pelo processo de mundialização da cultura, há uma passagem da fase de “distinção” entre classes para a distinção entre padrões de consumo: a barreira da classe não impede mais os usos de estilos musicais outrora associados às classes populares para o mercado da indústria cultural. (GROPPO, 1996, p. 282).

Gropo observa que esses três gêneros musicais – no caso do *axé music*, um estilo – passaram a receber um tratamento com arranjos mais sofisticados e a inserção de artistas na mídia massiva. As rádios FM, as trilhas sonoras de novelas, além de shows superproduzidos, até pouco tempo antes eram exclusivos de artistas consagrados da MPB e dos principais grupos de *pop rock* considerados hegemônicos, como os *Titãs*⁴¹².

⁴¹⁰ “Pagode = Inicialmente, no Brasil, o termo designado um pequeno baile pré-carnavalesco. O termo pagode surgiu dos quintais cobertos (daí o nome, alusão à típica arquitetura oriental) do Rio de Janeiro, que abrigavam rodas de samba e Partido-Alto domésticas, geralmente entre músicos amadores. As harmonias e melodias são invariavelmente simples, assim como as letras, que em sua maioria falam de dor-de-cotovelo, paixões e romances. O pagode verdadeiro é mais apegado ao samba genuíno, como os de grupos como ‘Fundo de Quintal’ e compositores e cantores como Zeca Pagodinho e Leci Brandão. Um gênero híbrido recente, predominantemente paulista e veiculado à exatidão pela mídia, une bailarinos de vestes geralmente brancas e passos repetitivos a letras românticas calcadas no espírito da Jovem-Guarda, calcadas no espírito da Jovem-Guarda, cantadas geralmente por vozes em uníssono e levou à consagração de grupos e cantores como ‘Só pra Contrariar’, ‘Raça Negra’, ‘Negritude Júnior’, Belo e Vavá. Com amplo suporte comercial, o gênero tornou-se um meio sem precedentes de vender discos, CDs e até móveis, eletrodomésticos e fundo musical para campanhas políticas enriquecendo estreantes da noite para o dia.” (DOURADO, 2008, p. 241).

⁴¹¹ “Axé music = Não se trata exatamente um gênero ou movimento musical, mas uma rotulação mercadológica muito útil para que uma série de artistas da cidade de Salvador, que faziam uma fusão de ritmos nordestinos, caribenhos e africanos com embalagem pop-rock, tomassem as paradas de sucessos do Brasil inteiro a partir de 1992. Axé é uma saudação religiosa usada no candomblé e na umbanda, que significa energia positiva. Expressão corrente no circuito musical soteropolitano, ela foi anexada à partícula *music* pelo jornalista Hagemenon Brito para formar um termo que designaria pejorativamente aquela música dançante com aspirações internacionais. Depois que Daniela Mercury chegou ao Sudeste com o show que a estouraria nacionalmente, *O Canto da Cidade*, tudo o mais que veio de Salvador começou a ser chamado de axé music. Em pouco tempo, os artistas deixaram de se importar com a origem debochada do termo e passaram a dele se aproveitar. Por exemplo, a Banda Beijo, do vocalista Netinho, simplesmente intitulou de *Axé Music* o seu disco de 1992. Com o impulso da mídia, essa trilha sonora da folia de Salvador rapidamente se espalhou pelo país (com os carnavais fora de época, as micaretas) e fortaleceu-se como indústria, produzindo sucessos o ano inteiro ao longo dos anos 90. Testadas no calor da multidão na Praça Castro Alves e na Ladeira do Pelô, as músicas dos blocos e bandas responderam por alguns dos grandes êxitos comerciais da música brasileira na década. O ano de 1998 foi, particularmente, o mais feliz para os baianos: Daniela Mercury, Banda Eva, Chiclete com Banana, Araketu, Cheiro de Amor e É o Tchan venderam juntos nada menos que 3,4 milhões de discos.” Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/axemusic>>. Acesso em: 23 out. 2010.

⁴¹² Como forma de ilustrar esta nova fase, pode-se focar a questão da música sertaneja. Esse gênero considerado menor pelos consumidores urbanos passa a ser visto com bons olhos em 1989, quando a versão da canção *No Rancho Fundo*, de Ari Barroso e Silvio Caldas, foi interpretada pela dupla Chitãozinho e Xororó. Ainda naquele ano a dupla Leandro Leonardo gravou o sucesso *Entre tapas e beijos* “que vendeu 1 milhão de cópias, conduzindo-os ao eixo Rio-São Paulo e ao Nordeste. O disco de 1990, onde se destacaram as músicas ‘Talismã’,

Apesar de os críticos de *Bizz* entenderem a possibilidade de o *rock* brasileiro se destacar através da adoção do inglês, representado por grupos como *Sepultura*, o legado dessas bandas não seguiu o que mencionou André Forastieri em seu artigo, de acordo com a avaliação de Groppo:

[...] o seu legado, ou seja, o próprio mercado juvenil que ajudou a consolidar, manteve-se como fundamento da indústria cultural, pelo menos quanto à música comercial. O público juvenil consumidor de classe média continua sendo a principal conquista do rock nacional dos anos 80, e foi através deste público que a indústria continuou vendendo milhões de discos até em gêneros inesperados como o sertanejo, em ondas de lambada, axé music e timbalada, e quando necessário, retomando o rock de características bregas (tão comum no início dos anos 80) para alegria do público infanto-juvenil como no caso dos Mamonas Assassinas. (GROPPO, 1996, p. 285).

A partir desse contexto, a *cultura do rock* não conseguiu se firmar novamente, apesar do que apregoavam os críticos de *Bizz*. Nem o fato de os grupos cantarem em inglês, nem a mira ao mercado externo fez com que o gênero vingasse. O que acabou se consolidando foi a pulverização de vários gêneros musicais, no decorrer dos anos 1990. Alguns, como a lambada, logo desapareceram. Mas o *axé music* e o *sertanejo* sustentam-se até hoje, com os precursores e novos artistas.

Um adendo importante é a crescente revitalização da MPB, que ressurgiu a partir de 1992 e, com o passar dos anos, consolidou-se, embora concentrada em cima dos *medalhões* e com um repertório extremamente repetitivo.

Acrescente-se, por outro lado, que no fim do século passado ocorreu uma diversificação no mercado do *rock* brasileiro. A crítica de *Bizz* não ignora essa diversificação, muito pelo contrário: segue uma tendência de acompanhar as modificações do mercado fonográfico brasileiro, que por sua vez reflete as mudanças de um mercado mundial, sob a égide da mundialização.

de Michael Sullivan, Paulo Massadas e Miguel Plopschi, e 'Pense em mim', de Douglas Maio, Zé Ribeiro e Mário Soares e vendeu 2,5 milhões de exemplares. Esse sucesso levou a dupla às revistas, programas de rádio e TVs de todo o país. Receberam o troféu de melhor dupla e melhor disco daquele ano, com o prêmio Di Giorgio de música sertaneja. Ainda nesse ano, a dupla recebeu consagrada referência do Presidente da República de então, Fernando Collor, que, acompanhado da primeira-dama, deferiu-lhes o título de seus intérpretes preferidos no Brasil." Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leandro-e-leonardo/dados-artistico>>. Acesso em: 24 jun. 2010. O apelo comercial desse gênero conseguiu seduzir até Antônio Bivar, autor do livro *O que é Punk*, lançado em 1982 e que dez anos depois dirigiria o show de Leandro e Leonardo. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-bivar/biografia>>. Acesso em: 24 jun. 2010.

8.4 O rock, a crítica e o mercado fonográfico nos anos 1990

Na segunda fase da revista, a linhagem *underground*-experimental agrega-se em torno de dois fenômenos. O primeiro é a consagração do grupo *Sepultura*, que, através de um estilo musical extremamente segmentado (o *heavy metal*), consegue reconhecimento internacional, mesmo que a questão de identidade ficasse em aberto⁴¹³. O segundo fenômeno diz respeito ao *mangue beat*⁴¹⁴, movimento musical capitaneado por Chico Science na cidade de Recife, que foi uma renovação importante na linguagem musical brasileira.

Dois fenômenos tão opostos na *estética musical* tiveram em comum um tipo de crítica linear desenvolvida pelos jornalistas de *Bizz*. Embora tenham tido sucesso expressivo entre seus apreciadores, graças à grande divulgação que receberam adquiriram contornos massivos consideráveis⁴¹⁵.

Em suma, esses dois grupos representavam a grande novidade daquele momento da *cultura do rock* no Brasil. Abririam duas frentes dentro da linhagem *underground*-experimental, através de vários outros grupos que surgiram posteriormente, adotando estéticas semelhantes, no sentido de movimentar a cena musical da época.

8.4.1 *Mangue beat: originalidade mesclando rock e gêneros regionais*

No início dos anos 1990, a riqueza residia em romper certa comodidade que foi consolidada pelos grupos que representavam a linhagem *pop rock*, conforme a definição elaborada no capítulo referente à revista *Somtrês*. Isso acabou gerando uma insatisfação por parte de alguns críticos e jornalistas musicais, como foi o caso de Luis Antônio Giron, citado na primeira parte deste capítulo. Porém outros colegas seus compartilhavam dessa mesma

⁴¹³ Ver mais detalhes no final deste item.

⁴¹⁴ “Mangue beat = Neologismo criado para definir o gênero idealizado por Chico Science a partir de 1994. À frente do grupo Nação Zumbi, Science liderou uma corrente de vanguarda popular brasileira que incluiu Mestre Ambrósio e Mundo Livre S/A. Os ritmos são uma mescla de pop, merengue, xote, reggae e maracatu.” (DOURADO, 2008, p. 193).

⁴¹⁵ O sucesso de ambos os grupos ocorreu em escalas diferentes. Enquanto *Chico Science e Nação Zumbi* lançavam seu primeiro CD em 1994 através de uma grande gravadora (Sony Music), apesar de surgir de um movimento musical com ares de *underground*, a trajetória consagradora do *Sepultura* em termos mundiais ocorreu graças à intermediação de jornalistas especializados e fanzineiros: “Desde seu primeiro disco (um *split-album*, dividido com outro grupo mineiro, Overdose, em 1985), a banda tinha sua carreira acompanhada por revistas e fanzines dos Estados Unidos e Europa. Especialmente Don Kaye, colunista da famosa *Kerrang!* e o fanzineiro Borijov Krgin, do *Violent Noise*, não só divulgavam o grupo em seus veículos como viviam copiando fitas cassete para seus colegas. Os dois primeiros LP do *Sepultura*, *Morbid visions* e *Schizophrenia*, acabam pirateados em vários países por conta do fanatismo do público metálico.” (ALEXANDRE, 2002, p. 350-351). Apenas uma ratificação, a gravadora Roadrunner não era americana, como afirma o autor, mas holandesa.

insatisfação, como Gastão Moreira, apresentador do canal musical MTV, em depoimento publicado no extinto jornal de música paulistano *Mixer*, em 1993:

É isso mesmo, pode ir se preparando para o momento de reciclagem da nossa música. Há um certo tempo que venho acompanhando uma movimentação intensa nos nossos subterrâneos. É o caos tirando a poeira do nosso rock, que já vinha encostando o corpo no marasmo. Desde o “boom” de bandas nos anos 80, nada de interessante parecia ocorrer. Os que se deram bem, como Barão Vermelho, Titãs e Legião Urbana, consagraram-se. Muitos outros viram as portas fechadas. Faltou lugar no ínfimo espaço destinado às grandes bandas. Deu para perceber que os grandes da música estão se tornando cada vez mais escassos e efêmeros. Logo as atenções começaram a se voltar para o reino dos mortais no qual se encontram as bandas que se viram como podem. Vem se descobrindo que o rock de garagem é muito rico em raça e criatividade. Para os homens de negócio restava saber se era viável comercialmente, dúvida que foi tirada com as altas vendas de bandas como Nirvana e Pearl Jam. O Sepultura achou a luz no final do túnel e abriu caminho para as bandas do Terceiro Mundo. Selos independentes se proliferaram por todos os lados, permitindo que os grupos com valor, mas sem orçamento registrem seu material em vinil. Em cada cidade que se vai, descobre-se um movimento ebulitivo com muita coisa espalhada. Foi numa dessas que descobri os Mangue-boys de Pernambuco. [...] Dar força aos Mangue-boys é acreditar na renovação da nossa música. (MOREIRA, 1993, n. 1, p. 44).

De forma explícita, percebe-se que a consagração de grupos como *Titãs*, *Barão Vermelho* e *Legião Urbana* provocava mal-estar, talvez pelo fato de o *rock* brasileiro viver um marasmo em termos de vendagem e também como uma proposta musical que se esgotava rapidamente⁴¹⁶.

O grupo *Sepultura*, graças à sua consagração no exterior, e a proliferação de selos independentes que agregassem bandas com uma proposta dita *autêntica*, sem a pressão empresarial das grandes gravadoras (*majors*), são exemplos do panorama musical do período. Essa movimentação refletiu-se nas reportagens da revista. No mesmo ano do relato de Gastão Moreira, acima citado, a revista publicou uma pequena reportagem de José Teles⁴¹⁷, que apresentava aos leitores da revista o movimento:

O mangue beat não é apenas uma concepção sonora que mistura maracatu, samba. Caboclinho, forró, pastoril com o bom e velho rock’n’roll. O mangue beat tampouco é uma reação de pernambucanos contra a proliferação da axé music nas ladeiras de Olinda e becos do Recife. O mangue beat nasceu de uma repulsa de duas bandas, agora são quatro, contra os modelitos anuais pop importados. Um ano era o punk, no outro era o gótico, mais na frente era grebo, e agora grunge. “A gente sacou que o Recife era muito mais rico em música do que Seattle. Então resolvemos partir para o nosso som”, explica 04 [Fred], guitarrista e vocalista do *Mundo Livre S.A.*, um dos grupos que formam a turma do mangue. E por que mangue? Ora, manguezais circundam o Recife. O caranguejo é alimento fundamental na dieta dos miseráveis

⁴¹⁶ Sobre este contexto, ver também as observações de Giron, na primeira parte deste capítulo.

⁴¹⁷ Jornalista pernambucano, autor do livro *Do Frevo ao Manguebeat*. Coleção Todos os Cantos, São Paulo, Editora 34: 2000. Neste livro, o escritor traça um panorama musical do estado que exportou o frevo e o baião, no início do século passado, até o nascimento do referido *movimento mangue beat*.

que moram nas palafitas ao longo dos dois maiores rios que cortam a cidade. Por isso o pessoal do mangue escolheu como símbolo do seu movimento o *Chamagnathus Granulatus Sapiens*, um caranguejo com cérebro. Desta filosofia crustaceana participam os grupos *Loustal*, *Nação Zumbi* e *Lamento Negro*. O grupo já gravou uma fita demo, já fez um videoclip elogiadíssimo, já apareceu na MTV e agora ameaça sair de vez da lama com seu som, sendo ouvido Brasil afora através da gravadora independente Tinitus. Pena Schmidt quer o pessoal do mangue na sua próxima coletânea. (TELES, 1993, n. 92, p. 63).

Naquele momento havia em curso uma abertura voltada para a estética musical que mesclasse elementos sonoros estrangeiros e brasileiros. Essa ideia reapareceu na crítica ao primeiro CD do grupo, lançado em 1994, e que foi publicada exatamente um ano após reportagem de José Teles. Na edição número 104, o então editor-chefe de *Bizz*, Otávio Rodrigues, apontava para a originalidade do álbum, na avaliação ao trabalho intitulado *Da lama ao caos* (Sony Music/Chaos, 1994):

Da Lama Ao Caos, de Chico Science & Nação Zumbi, protocélula do mangue beat, já chega como disco básico. Pra muita gente, o legal está na estréia de mais uma grande síntese-que não-dá-para-classificar, mas tenta-se: maracatu eletrificado. Indo mais longe e soando mais moderno, mangue beat é uma cena. Não tem, decerto, a pompa flanelária de Seattle, nem é tão universal quanto os agora longínquos primeiros espasmos do reggae e do rapo que já nasceram falando inglês. Mas é uma cena, que além da Nação Zumbi do Chico deve mandar outros nomes bem antes do próximo cometa. Já disseram que os desprivilegiados têm quase sempre, muito mais que os outros, uma inclinação pela ruptura, pela renovação, porque estão insatisfeitos e daí naturalmente predispostos a mudanças. Claro que a galera do Recife, correndo a céu aberto numa das piores cidades do mundo, inventaria uma revolução. O motim não dá certo o tempo todo, ainda se perde buscando inimigos no escuro do “sistema”, mas na essência clama por um direito legítimo: antenar-se, tomar parte na aldeia planetária, com a roupa do corpo mesmo, com mangue e tudo. O disco começa com um manifesto, “Monólogo Ao Pé Do Ouvido”, que logo de cara legenda as outras treze faixas: “Modernizar o passado é uma evolução musical”. [...] O mangue beat não é uma cena repetida, apesar de caetanos, alceus e robertinhos já terem, há muito, ligado o Nordeste na tomada. Não é um Ô Blésq Blom cover, embora o produtor seja Liminha, o mesmo Bill Laswell das caatingas que fez o disco dos Titãs. Mas claro, haverá implicantes se deliciando com analogias desse tipo, suspeitando das coincidências. Os mangue boys vão ter de suar a camisa e pisar na lama pra valer se quiserem mostrar que não são efêmeros, que não são mais uma bizarrice nesse circo. Eu acho que eles conseguem. (RODRIGUES, 1994, n. 104, p. 62).

Apesar dessa exaltação, o CD vendeu pouco⁴¹⁸, mas foi o suficiente para abrir para um reconhecimento muito grande não apenas por Otávio Rodrigues, mas também de outros críticos musicais:

⁴¹⁸ “O CD vendeu relativamente pouco, em uma época onde a maioria das bandas emplacava fácil um Disco de Ouro. Da primeira leva conseguiram vender 30 mil cópias, mas é bom lembrar que a Sony Music não colocou não colocou a CSNZ (**Nota:** Abreviação de Chico Science e Nação Zumbi) como prioridade. Nesta mesma época, seu selo alternativo, o Chaos, havia contratado Planet Hemp, que levavam sobre os mangueboys uma vantagem não apenas estética, mas geográfica. Não era barato deslocar uma banda com oito integrantes, sem falar nos agregados, do Nordeste até os principais centros consumidores.” (Teles, 2000:295)

O CD conseguiu arrebatador os críticos dos principais cadernos culturais do Brasil, levando também o público ao delírio, apesar de, em algumas faixas, deixar de lado a força que a Nação Zumbi demonstra no palco. Mas os shows não eram mais problema: a banda começou a excursionar e mostrar as histórias do mangue mundo afora. Participando de festivais nos Estados Unidos ou fazendo shows pela Europa, CSNZ foram deixando sua marca por onde passavam, preparando o terreno para novas idéias – e para o novo disco.⁴¹⁹

Ainda naquele mesmo ano, um CD de outro grupo integrante do movimento ganhava destaque nas críticas da revista. Era *Samba Esquema Noise* (Banguela/Warner Music, 1994), do grupo *Mundo Livre S/A*, avaliado desta forma por Sérgio Martins:

É bom estar a par de duas coisas antes de ouvir *Samba Esquema Noise*. Primeiro: o som do Mundo Livre S/A não tem nada a ver com Chico Science, mangue beat e afins, apesar de Fred 04 ter assinado o manifesto “Caranguejos Com Cérebro” ao lado de Science. Segundo: trata-se de um bom disco de MPB. Sim, meu caro, música popular brasileira! Com levadas de cavaquinho, samba, reggae e boas doses de Jorge Bemjor – grande influência de Fred 04, guitarrista/vocalista/líder da banda, mas feitas de uma maneira inteligente e – seria heresia dizer? – inovadora. O grupo não tem pudores em colocar uma guitarra heavy metal numa melodia tirada no cavaquinho (Syoun, do P.U.S, dando o clima em “Livre Iniciativa”), fazer temas viajantes – “Sob O Calçamento (Se Espumar É Gente)” –, entortar o reggae em “Rios (Smart Drugs) Pontes e Overdrives” e saudar o “Babulina” na esperta “A Bola Do Jogo”. Como se isso não bastasse, as letras de Fred 04 são cheias de uma poesia sacana, que andava meio em falta. Como “Musa Da Ilha Grande” – com participação de Malu Mader nos vocais –, onde ele chega a encarnar um tarado de praia nos versos: “Ela entrou de biquíni branco/Soltou a blusinha na areia/Jogou um sorriso pra trás/Me deixou com a cabeça cheia (de idéias)”. (MARTINS, 1994, n. 112, p. 79).

Esse disco consolidaria um caminho aberto por *Chico Science e Nação Zumbi* (CSNZ), o qual outros grupos viriam a trilhar, conforme observa José Teles:

O manguebeat estreava assim em disco com o pé direito. *Da Lama ao Caos* e *Samba Esquema Noise* entraram em todas as listas dos melhores do ano. Com esses CDs e o reconhecimento do festival Abril Pro Rock, a cena estava consolidada. Jorge Cabeleira e o Dia em que Seremos Todos Inúteis logo seriam contratados pela Sony Music. O Mestre Ambrósio seria reconhecido nacionalmente com um CD independente [...] e também assinaria com a Sony Music. Os mangueboys haviam desentupido as veias enfartadas da cidade, quer dizer, quase todas. Uma continuava precisando de um cateter: as FMs continuavam ignorando solenemente a nova música local, beirando o paroxismo da estupidez. Quando, por exemplo, a Sony liberou duas versões de “A Cidade” para divulgação, a maioria das emissoras recifenses não tocou o disco por causa da Rádio Cidade. Achavam que estariam fazendo propaganda do concorrente. (TELES, 1995, p. 301).

Apesar da observação do crítico Sérgio Martins, de que o som do Mundo Livre S/A não tem nada a ver com “Chico Science, mangue beat e afins”, aqui há uma divergência ou

⁴¹⁹ Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/chicoscience/carreira.htm>>. Acesso em: 13 out. 2010.

talvez um desconhecimento em relação ao referido movimento. José Teles, em seu livro sobre a música em Pernambuco, faz este importante esclarecimento⁴²⁰:

A rigor, de manguebeat – o som e a terminologia – somente podem ser assim estritamente classificados os primeiros CDs de Chico Science & Nação Zumbi e do Mundo Livre S.A. Os vários discos lançados desde a eclosão da cena mangue têm em comum com as duas bandas, o fato de serem uma consequência do caminho desbravado por elas. (TELES, 2000, p. 339).

A canção *A cidade*, incluída no CD de 1994, integrou a trilha sonora da segunda versão da novela *Irmãos Coragem*, exibida pela Rede Globo de Televisão, de janeiro a julho de 1995. Isso demonstra que a inserção em termos de mídia de CSNZ estava se consolidando.

Em 1996, sairia o último CD do grupo, intitulado *Afrociberdelia* (Sony Music/Chaos), lançado juntamente com *Guentando A Óia* (Polygram/Excelente Discos), do *Mundo Livre S/A*, obras que foram analisadas na edição de julho daquele ano por Robert Haulfon, que não deixa qualquer sinal de desconfiança em relação aos CDs:

Foi preciso que o caranguejo andasse pra trás para levar a música brasileira pra frente. Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A emergiram da lama do Recife, botaram a parabólica pra funcionar e deram um choque de vitalidade na música nacional. Assim eles fizeram com seus discos de estréia, lançados em 94, e assim eles deixam bem claro em seus segundos álbuns. Embora façam parte do mesmo movimento – o manguebit –, as duas caranguejadas fazem misturas de sabores distintos. Ambos deliciosamente apimentados. Quentes no sentido da inquietação, da energia que te obriga a reagir e não deixa que você fique parado na poltrona. Seja pelos batuques vibrantes, pelas harmonias quase desconexas e pelos arranjos ricos e inusitados. Em *Afrociberdelia*, as referências de tecno, jungle, acid jazz e outras modernices do DJ e produtor Eduardo Bid, tatuadas nos tambores da Nação Zumbi, tornaram a beat do mangue mais interessante. As versões raggamix, trip hop e atomic de “Maracatu Atômico”, de Gilberto Gil, são o melhor exemplo disso. A outra mostra está em “Manguetown”. Samba Esquema Noise, a estréia do Mundo Livre, foi chamado por alguns de Sergeant Pepper’s brasileiro pela quantidade de experimentações. As músicas de *Guentando A Óia* são menos cool, têm mais peso, mais groove e, conseqüentemente, são mais comerciais. Mas não menos geniais. Assim é que é bom: música boa orbitando via satélite pra você sintonizar na sua parabólica. Salve Fred 04, salve! E Chico Science também. (HAULFON, 1996, n. 132, p. 60).

A recepção do segundo CD seria maior do que a do anterior. Consolidaria tanto Chico Science quanto Fred 04, no Brasil e no exterior, tarefa que iniciara no trabalho anterior:

Deixando o produtor de lado e assumindo o comando do disco, a Nação deixou que pitadas eletrônicas permeassem o CD, que conta com diversas participações especiais, entre elas Gilberto Gil, Fred 04 (mundo livre s/a) e Marcelo D2 (Planet

⁴²⁰ Nas páginas finais do seu livro, José Teles cita uma detalhada discografia dos grupos que incorporaram a estética do *mangue beat*. Entre eles estão *Cascabulho*, *Mestre Ambrósio*, *Sheik Tosado*, *Querosene Jacaré*, *Devotos do Ódio*, *Faces do Subúrbio*, *Dona Selma do Coco*, *Dona Margarida Pereira & Os Fulanos* e *Otto*.

Hemp). A estrada foi a casa da banda durante esse ano: novamente Estados Unidos, novamente Europa, novamente o Brasil – e todos se impressionavam com o batuque dos tambores de Chico Science e Nação Zumbi.⁴²¹

Porém um golpe do destino abalaria o *mangue beat* no ano seguinte ao lançamento desses discos:

O ano de 97 chegou para mudar radicalmente a trajetória da banda. Num acidente de carro na fronteira entre o Recife e Olinda, Chico Science morreu, às vésperas dos shows que o grupo faria no carnaval. A estupidez do fato chocou a todos e fãs desolados choravam em todo o País, questionando a injustiça: por que morrer, aos 33 anos, um cara que ainda tinha tanto para fazer, que tinha muito a dizer? A precocidade, antes de mais nada, colocou o nome de Chico no panteão dos artistas-mito.⁴²²

Apesar do golpe, a *Nação Zumbi* continuaria gravando álbuns e se apresentando em shows, mas o movimento arrefeceu e vários grupos deixaram de tocar. Contudo, em 1998, um CD, surgiria oriundo da estética do *mangue beat*: *Samba para Burro* (Trama/Matraca, 1998). Escrita por Pedro Só, a crítica apontava virtudes neste trabalho:

Já a partir do título provocador, o álbum de estréia de Otto, ex-percussionista do mundo livre S/A arrisca tudo. Samba, o purismo burro não há de ouvir neste CD. Quem levantar as orelhas com inteligência, porém, vai captar ritmos que muitos anos teimam em conservar em formol. Até os preconceituosos hão de se emocionar em três momentos mais “comportados”, porém geniais do disco: “Celular De Naná”, homenagem ao percussionista Naná Vasconcelos (com participação do irmão dele, Erastro Vasconcelos, e do Coral Daruê Malungo), o entroncamento praieiro de “TV A Cabo/O Que Dá Lá É Lama” e “Café Preto”, samba que traduz São Paulo, levado no pandeiro de Marcos Suzano. Pernambucano que ajudou a formatar o manguebit, Otto se mudou para a capital paulista e meteu o pé na jaca noite adentro, surfando todas as tendências do som eletrônico internacional. O resultado, produzido pelo DJ Apollo, é uma fusão, ou melhor, várias (con)fusões de ritmos. O nó na linha evolutiva da MPB começa com “Bob”, mantra com vocais de Bebel Gilberto e batida drum’n’bass. “Distraída Pra Morte” costura melodia MPBística com ruídos e batidas eletrônicas, seguindo trilha que, para vergonha do Brasil, o sueco Jay-Jay Johanson trilhou antes. Otto não facilita, subverte e experimenta além dos limites do gosto estabelecido. Mexe com samba, ciranda e outras milongas até “estragar”. A música brasileira precisa de trabalhos assim: exageradamente inventivos e arriscados. (SÓ, 1998, n. 159, p. 59).

Esse CD arriscado e inventivo foi considerado o melhor disco do ano pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo: “O hiperativo percussionista que passou pelo ‘Chico Science & Nação Zumbi’ e depois pelo ‘Mundo Livre S.A’, fez um trabalho inovador, um tecnomangue, com letras nonsense e, muitas tecnologias nas veias.” (TELES, 2000, p. 320).

⁴²¹ Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/chicoscience/carreira.htm>>. Acesso em: 13 out. 2010.

⁴²² Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/chicoscience/carreira.htm>>. Acesso em: 13 out. 2010.

A estética do *mangue beat* acabou se tornando uma espécie de fórmula, adotada por vários grupos. Apesar disso, José Teles atesta:

O manguebeat inegavelmente revolucionou o Recife, mas não conseguiu criar condições de se autoalimentar no mangue que ajudou a tornar mais fértil. Os locais dos shows, ao invés de terem proliferado, diminuíram. As bandas ainda pecam pelo espírito amadorístico, e o fundamental: faltam bons empresários e produtores na cidade. Os mais antigos não parecem ver potencial nos grupos do manguebeat, e os poucos que existem, surgidos com o movimento, em vez de se unirem para fortalecer o mercado, partem para disputa entre si. Afora as picuinhas normais do *showbusiness*. (TELES, 2000, p. 322).

Esse certo desconforto remete, embora de forma subjetiva, ao que Celso Masson escreveu na crítica do CD de *Dona Selma do Coco*, intitulado *Minha História* (Independente, 1998), a qual – apesar de ter sido incluída na relação elaborada por José Teles – nada tinha a ver com a estética moderna do *mangue beat*:

Assentada a onda do mangue bit, que engrossou o caldo do pop brasileiro com seu líquen colhido nas raízes do folclore nordestino, chegou a hora de descobrir preciosidades ocultas nos rincões do populacho. Das ladeiras de Olinda para o mundo, Dona Selma do Coco, 63 anos, sucesso no Abril Pro Rock de 1996. Seu CD de estréia (antes ela vendia cassetes a 10 reais) preserva a autenticidade de uma música totalmente intuitiva. Acompanhada por uma percussão aparentada ao candomblé, Dona Selma canta, em versos curtos, casos que viveu ou histórias que ouviu contar – como a do submarino alemão que um dia passou pelo litoral recifense. Falta responder à questão: Dona Selma é boa? Depende de quem ouve. Nem todos concordam com o verso: “A mulher que é falsa ao homem tem que passar fome e apanhar”, ainda que todo mundo possa justificar a postura de Dona Selma, alegando que ela é uma figura do povo, nascida no interior do Pernambuco, no meio de cabras-machos. Encarar a artista assim, porém, é coisa para aluno de Ariano Suassuna, talvez para David Byrne. Ela, que já levou seu batuque para a Europa, gargalharia ao ouvir teses antropológicas sobre sua vida e obra. Dona Selma é uma mulher simples e divertida, como a música que faz. Ninguém precisa delirar com isso. (MASSON, 1998, n. 154, p. 65).

8.4.2 Sepultura: linearidade de opiniões

De todos os derivados do *rock*, o *heavy metal*⁴²³ foi o que mais tardiamente se consolidou no Brasil. Até meados dos anos 70, os poucos grupos brasileiros que adotavam um

⁴²³ “Heavy metal = Os parâmetros musicais do heavy metal (HM) como gênero não podem ser produzidos a fórmulas. Geralmente, o heavy metal é muito barulhento, ‘muito duro’ e andamento mais acelerado que o rock convencional; além disso, continua baseado predominantemente no som das guitarras. Os instrumentos principais são guitarra, baixo elétrico, bateria e teclado eletrônico, mas há diversas variantes nesta estrutura. Algumas formas do gênero alcançam grande sucesso comercial e possuem uma legião de fãs.” (SHUKER, 1999, p. 157).

estilo mais pesado ficavam mais próximos ao denominado *hard rock*⁴²⁴, uma estética pesada, mas não agressiva. Alguns grupos nessa linha foram Made in Brazil, Bicho da Seda, Tutti Frutti, Casa das Máquinas, Patrulha do Espaço, A Bolha e Vímana.

A partir da década seguinte é que começaram a surgir efetivamente os primeiros grupos de heavy metal:

Foi no período 1983-85 que aconteceram os primeiros lançamentos nacionais do gênero, de bandas que já estavam na ativa, mais ainda não tinham gravado. Foi a época em que apareceram a banda “Karisma”, que gravou *Swett revenge* (83), *Ultimatum* (85), da “Dorsal Atlântica” e do “Metalmorphose”; a “Stress” (banda do Pará que lançou um disco com a capa patrocinada pela Pepsi, em 83, e que existia desde 75, com o nome Pingo D’Água); e o álbum *Século XX*, o primeiro da mineira Cogumelo Records – a gravadora pioneira do metal no Brasil – que trazia de um lado o disco *Século XX* (85), do “Overdose”; e de outro, o *Bestial devastation*, do Sepultura, então apenas mais uma banda de metal local. (LEÃO, 1997, p. 201).

Além dos grupos citados, outros surgiram na sequência, muito em razão de pequenos grupos independentes, como foi o caso da gravadora *Cogumelo Discos*, de Belo Horizonte, e do selo *Baratos Afins*, de São Paulo. Entre estes grupos estavam *Avegeres*, *Centúrias*, *Vírus*, *Salário Mínimo*, *Megatrash*, *Sarcófago* e *Mutilator* entre tantos.

O *Sepultura*, até gravar o segundo disco, *Schizophrenia* (Cogumelo Discos, 1987), estava em pé de igualdade como as outras bandas. Até então, não havia uma *cultura do heavy metal* consolidada no Brasil. Isso começou a mudar a partir do festival *Rock in Rio I*⁴²⁵, em janeiro de 1985, quando apareceu uma imprensa especializada nesse gênero do *rock*:

Nesta fase, surgem as revistas “Metal, Heavy” (edição especial da “Bizz”) e “Rock Brigade” (evoluída de um fanzine nascido em 1980) e os projetos *SP Metal* no Lira Paulistana e *Metal, Rock & Cia* no Sesc Pompéia, ambos em São Paulo. As lojas especializadas no estilo foram se multiplicando, boa parte investindo também (a exemplo da *Baratos Afins*) na produção de discos. [...] A 89 FM, de São Paulo, estreou o programa *Comando Metal*, nas noites de domingo; a 97 FM do ABC, tinha sua *Sessão Rockambole*; a *Liberdade FM*, de Belo Horizonte, apresentava o *Metal Massacre*; e a Fluminense, o *Guitarras Para o Povo*. (ALEXANDRE, 2002, p. 349).

Com a questão de mercado se consolidando, o público, que até então estava ávido para com uma mídia que lhe desse atenção, foi contemplado em seus desejos. Esse público, contudo, tinha características especiais (as quais serão mais bem avaliadas), pois difere

⁴²⁴ “Hard rock = Gênero/estilo vago e amorfo [...] o termo foi aplicado desde o final da década de 1960 (por Small Faces, The Who) e início da década de 1970 (Bad Company), a diversos grupos cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada [...] pelas melodias curtas, limitadas no âmbito da altura sonora. Basicamente, a estrutura formal das canções do hard rock é estrofe-coro-estrofe-coro-solo (geralmente tocado pela guitarra líder)-estrofe-coro.” (SHUKER, 1999, p. 155).

⁴²⁵ Após esse festival, vários grupos de *heavy metal* estrangeiros passaram a se apresentar no Brasil.

bastante dos que apreciavam bandas *pop rock*, como atesta o depoimento de Antônio Carlos Monteiro⁴²⁶ a Ricardo Alexandre:

Quem curtia heavy metal tinha fama de violento e drogado. Sempre houve um preconceito enorme contra o estilo. Talvez seja isso que tenha feito o heavy durar tanto e produzido uma união tão grande entre os poucos iguais que se encontram neste meio. [...] O heavy deve tudo à fidelidade do fã. [...] Um público de 50 mil, 60 mil pessoas, pode parecer bastante pequeno num país de dimensões do Brasil. Mas, de fato, é um público que se faz presente. Ele compra o disco, sim; lê a revista, sim; assiste ao programa de metal, sim; faz um bico, pede emprestado, vende alguma coisa, mas não deixa de comprar o disco da banda que gosta, se rala para assistir ao show. Um moleque fiel. Claro, que esse público não vai dar o retorno que precisa uma *major*, que inicia sua negociação falando em 50 mil, 100 mil cópias. Os selos independentes não precisam disso tudo: 3 mil, 5 mil, está bom demais, não precisa dar satisfação para investidores nem magnatas em pisos de granito que esperam os números num escritório nos Estados Unidos. (MONTEIRO apud ALEXANDRE, 2002, p. 349; 351).

Isso explica a consolidação de gravadoras *indies*, quando voltadas a este e a outros gêneros considerados *segmentados*, como o de *punk rock* e *rock progressivo*, tanto no Brasil quanto no exterior. Dessa forma, por se tratar de um mercado com características de segmento, a sinergia com o exterior começou a se consolidar, ainda mais que o inglês era a língua ideal para qualquer grupo que quisesse sair do contexto brasileiro. Até que em 1989, quando do lançamento do terceiro LP, a fórmula do *Sepultura* passava a integrar outros países:

Um grupo de rock brasileiro, com média de idade de vinte anos, aparece, como quem não quer nada, na parada da *New Musical Express*, bíblia da modernidade roqueira, duas posições à frente do New Order. Choque nacional. O “Sepultura” lançara seu terceiro LP, *Beneath the remains* em 21 países, concluía turnê européia de dois meses, partia para shows nos Estados Unidos e colhia elogios por onde passava. Justamente no momento em que todas as portas se fechavam para o rock no Brasil, uma banda mineira de trash metal chegava à matriz do rock, dando um chapéu na política das grandes gravadoras, nos jabaculês e nos *hypes* da mídia. (ALEXANDRE, 2002, p. 347).

Havia descrença com tudo que estava relacionado ao *show business*, à resistência da mídia em não divulgar suas músicas e principalmente à falta de festivais específicos para apreciadores do *heavy metal* e congêneres:

“Não nos valemos de nada do circuito brasileiro”, lembra o guitarrista Andreas Kisser. “Batalhamos tudo sozinhos. Não fazíamos o tipo de música que tocava no

⁴²⁶ Monteiro trabalhou na revista *Heavy*, um braço editorial da *Bizz*, voltado exclusivamente para o *heavy metal*. Conforme a apuração feita nesta pesquisa, foram editados somente dois exemplares. O primeiro saiu em junho de 1986 e o segundo, em outubro de 1986. Apesar de um grande esforço, não foi possível obter mais dados sobre o motivo que a revista deixou de circular.

rádio, nem o tipo de música que se gravava a sério no Brasil. Éramos totalmente desiludidos com o povo daqui. O que o Liminha podia fazer pela gente? Só fomos ser respeitados no país quando ficamos na frente do ‘New Order’, o xodó da imprensa, na parada inglesa”. Moral da história, logo de cara: enquanto as bandas de rock no Brasil tentavam provar-se “respeitáveis”, ou “viáveis”, para padrinhos empedistas, para os críticos ou para gravadoras, o “Sepultura” levava às últimas conseqüências as idiosincrasias do heavy metal e se dava muito bem. “Todos nós éramos radicais”, conta Andreas. “Escutávamos heavy metal e black metal e achávamos uma merda tudo o que havia no Brasil. Não gostávamos de samba, não gostávamos de rock brasileiro [...]. Era absolutamente normal que fôssemos uma turma separada”. (ALEXANDRE, 2002, p. 347).

O sucesso chegou de forma avassaladora e impactante, como atesta o jornalista e crítico Tom Leão, em seu livro *Heavy Metal – Guitarras em Fúria*:

O “Sepultura” era visto como uma banda internacional (e realmente o é) embora nunca tenha se esquecido da sua origem. Chamado de “jungle boys” (garotos da selva) pela imprensa britânica e ganhando capas em revistas internacionais de heavy metal e verbetes em dicionários e edições especiais do gênero, o Sepultura tornou-se o equivalente musical ao Pelé nos esportes. Todo mundo do meio metálico, seja lá de onde for, conhece ou já ouviu falar. Uma conquista inédita do rock Brasil ainda não igualada. (LEÃO, 2006, p. 202).

Esse feito, que iniciara em 1989, com o lançamento de *Beneath the remains* que vendeu 200 mil cópias, continuava com *Arise* (Roadrunner, 1991) e acabaria de se consolidar com *Chaos A.D.* (Roadrunner/Warner Music, 1993). A crítica assinada por André Barcinski exprime uma apreciação que não deixava margem para dúvidas:

Diga a verdade, nada mais que a verdade: quando foi a última vez que você realmente ouviu um disco animal? Procure contar nos dedos quantos foram os álbuns revoltados que você já teve o prazer de colocar no toca-discos. Alguém poderia citar discos como *Damaged*, do Black Flag ou *War On 45*, do D.O.A. Talvez outros prefiram *Fresh Froits For Rotten Vegetables*, dos Dead Kennedys ou, mais recentemente, *Reign In Blood*, do Slayer. Agora, acaba de ser lançada mais uma jóia do ódio para ser adicionada a esta coleção: *Chaos A.D.*, do Sepultura. O disco só pode ser descrito como uma boçalidade total (no bom sentido, claro!). Ao incorporarem influências que transitam do industrialismo e do tecno, até os ritmos brasileiros, Max & Igor Cavallera, Paulo Jr. e Andreas Kisser gravaram um álbum totalmente fora daqueles clichês do death/thrash/speed ou seja lá o nome que você queira chamar essa tendência. Uma coisa é certa: os headbangers vão amar o disco. Mas até os fãs de outros gêneros vão poder apreciá-lo pelo que é: uma irretocável coleção de riffs de hardcore [...] sem contar uma avalanche de refrões matadores que colam na memória instantaneamente e nos fazem ficar sonhando com aquele mosh violento a cada passagem. [...] E mais: atacou também com uma potente e inesperada faixa instrumental, “Kaiowas”, que rende homenagem àquela tribo de índios brasileiros que preferiu cometer suicídio antes de ser expulsa da floresta onde vivia. Por essas e por outras razões, *Chaos A.D.* possui todos os elementos necessários para catapultar o Sepultura definitivamente para a fama. Além de ser muito melhor do que qualquer disco de metal lançado nos últimos tempos, reduz a pó, literalmente, outros grupos de metal “consagrados”, tais como o Pantera e o Anthrax. Nota dez. (BARCINSKI, 1993, n. 99, p. 48).

Com essa crítica, André Barcinski demonstrava – na utilização de jargões técnicos – um forte entusiasmo por ser um apreciador do gênero *heavy metal*. Por exemplo, quando fala de subgêneros do *metal*⁴²⁷, cita clichês e tendências que não são conhecidos do grande público, além de decretar que os fãs “vão amar o disco”. Outra passagem do excerto a ser destacada faz referência aos “refrões matadores que colam na memória instantaneamente” e ao “*mosh*⁴²⁸ violento a cada passagem”.

Sobre o disco seguinte lançado pelo grupo, *Roots* (Roadrunner, 1996), a crítica foi escrita numa linguagem mais direta:

Ao Sepultura, as melhores saudações. Na tentativa de cruzar novas linhas sonoras e fazer um álbum que tivesse um conceito, o grupo se inspirou na idéia de “roots” – raízes – e introduziu em sua música ingredientes brasileiros, percussivos. A experiência, motivadora e excitante, resultou excelente: a combinação soou orgânica. Os resultados mais concretos e radicais dessa assimilação são dois. Primeiro, “Batamahatta”, composta e gravada com Carlinhos Brown (a música, simplesmente do cacete, é também uma prova do bom funcionamento de certos termos em português em letra do grupo: por que não fazer mais isso?). Segundo, as canções com intervenções vocais e instrumentais de índios xavantes – que, aliás, comparecem ainda com o canto “Itasari”, gravado na selva com acompanhamento acústico da banda. Além dessas novidades enriquecedoras no aspecto musical, o disco apresenta um Sepultura renovado também na escolha de temas políticos, com Chico Mendes e o grupo ativista Tortura Nunca Mais servindo respectivamente de inspiração para “Ambush” e uma porrada punk-hardcore sintomaticamente intitulada “Dictatorshit”. No mais, o que se ouve é o Sepultura vital de sempre, com a mesma densidade e espessura sonoras que, unidas à raiva, ao ímpeto e à competência habituais, contribuem para o merecido status de grupo brasileiro dos mais importantes da atualidade. (RENNÓ, 1996, n. 128, p. 46).

Apesar de estar ligado radicalmente a outro gênero, Rennó aponta a originalidade e a inclusão de música indígena como um grande mérito. Mas a respeito de sua indagação sobre o

⁴²⁷ “Death Metal = caracteriza-se por um vocal áspero, embora a música varie do *hardcore* intenso ao ‘suave’ por meio de *samplers* [...] Trash metal/speed metal = é identificado por riffs de guitarra limpos e claros; geralmente bastante rápidos, embora algumas bandas incluam canções mais lentas”. (SHUKER, 1999, p. 159).

“Sampler = (ing. lit.: amostra) Em música e eletrônica, um trecho pré-gravado que é inserido eletronicamente em uma música.” (DOURADO, 2008, p. 293).

Headbanger = Identifica quem é apreciador de *heavy metal* e seus derivados.

“Riff = (ingl. literal = freqüente, repetido) Termo originário do jazz que é amplamente empregado na música popular de vários países, em geral com referência a um padrão rítmico-melódico recorrente, às vezes modulando harmonicamente e atingido por progressão tonalidades vizinhas ou estranhas”. (DOURADO, 2008, p. 281).

“Hardcore = Parte integrante do underground norte-americano, no final dos anos 1970. [...] No final dos anos de 1990, o rótulo tornou-se um clichê. Usa-se freqüentemente a palavra ‘intransigente’ para caracterizar o gênero. Mais duro e rápido que seu predecessor direto, o punk rock, o hardcore parte da música punk.” (SHUKER, 1999, p. 156).

⁴²⁸ Mosh = Originário da expressão *dar um mosh*, ou seja, nos shows de *heavy metal*, um fã mais exaltado sobe no palco na hora da apresentação do grupo e lá de cima se joga em cima do público, que por sua vez amortece sua queda, segurando-o nos braços.

fato que não se utilizava mais o português nas músicas pelo grupo, dá pistas da sua pouca familiaridade com a questão do mercado fonográfico relacionado ao *heavy metal*⁴²⁹.

A partir de então, o grupo seguiria sua consagrada trajetória, que perdura até hoje, apesar de dois de seus fundadores terem saído do grupo. Ressalte-se que, independentemente de comparações de estilos e guardadas as devidas proporções, o *status* internacional alcançado pelos músicos do *Sepultura* os faz serem incluídos ao lado de outros artistas e grupos oriundos da MPB – desde Carmem Miranda até os músicos da Bossa Nova. Essa afirmação pode suscitar debates a respeito da estética musical do grupo (tocarem um gênero musical estrangeiro, cantarem em inglês), mas o fato de buscarem se aproximar de uma estética brasileira percussiva⁴³⁰ permite a concordância com o que o crítico Carlos Rennó atesta: “a experiência, motivadora e excitante, resultou excelente: a combinação soou orgânica”. Apesar das tentativas, outros grupos assemelhados ao *Sepultura* – como *Viper* ou *Ratos do Porão* – não conseguiram se firmar⁴³¹.

Por fim, há de se apontar uma consequência direta desse sucesso internacional, questão já mencionada na primeira parte deste capítulo:

O sucesso internacional do *Sepultura* incentivou não apenas a proliferação do heavy metal no Brasil, mas também o surgimento de um sem-número de bandas de rock que cantavam em inglês para “conquistar o mercado externo” como Pin Ups, Killing Chainsaw e Second Come. “Muita gente escolheu cantar em inglês por não ver caminhos para si nas gravadoras do Brasil – um país que ou se vende muito ou não se é nada e não tem contrato nem chance”, diagnostica Andreas. (ALEXANDRE, 2002, p. 352).

⁴²⁹ Não se pode esquecer que o *Sepultura* era contratado por uma gravadora estrangeira (Roadrunner), sem contar que os seus componentes na época residiam em Phoenix (Arizona, EUA).

⁴³⁰ “A concepção do disco ROOTS (96) começou com a experiência musical e espiritual que o SEPULTURA teve com a tribo dos índios XAVANTES. A música ‘Itsari’ foi gravada na Aldeia Pimentel Barbosa no ano de 1995, às margens do Rio das Mortes no Estado de Mato Grosso. Já o restante do álbum foram feitas [sic] em Malibu no estúdio Índigo Ranch, dotado de instrumentos de idade avançada, e fazendo da gravação a mais crua o possível. Neste disco a banda mergulhou fundo nas experiências musicais. Os clipes/singles foram ‘Roots Bloody Roots’ gravado na cidade de Salvador; ‘Attitude’ que teve fotos de tatuagens de fanáticos por SEPULTURA como capa e contou com a participação especial da família Gracie no vídeo clipe. ‘Ratamahatta’ foi um clipe diferente de todos os anteriores do SEPULTURA, feito todo em animação gráfica computadorizada. Ainda foi lançado o disco duplo THE ROOTS OF SEPULTURA, no qual um dos discos conta boa parte da história musical da banda, e o segundo é o álbum ROOTS.” Disponível em: <<http://sepultura.uol.com.br/v6/pt/biography.php>>. Acesso em: 23 out. 2010.

Sobre o baterista Igor Cavalera, Ricardo Alexandre afirma: “era um fenômeno, imprimindo, mais que velocidade, um traquejo percussivo a que só um brasileiro poderia arriscar-se.” (ALEXANDRE, 2002, p. 350).

⁴³¹ Trata-se do disco *Brasil*: “Com produção esmerada, violência sonora e letras espertas, Brasil, o disco colocou num novo estágio não só os RDP [Ratos de Porão] como toda a música pesada feita no país homônimo. O metal, então associado aos malucos apedrejadores de Erasmo Carlos, passou a ser uma excelente oportunidade para quem lidava com rock na terra de Chitãozinho e Xororó (ALEXANDRE, 2002, p. 351).

Somente no início do século XXI é que outro grupo brasileiro conseguiu um feito semelhante ao do *Sepultura*: o conjunto paulista *Cansei de Ser Sexy*, que surgiu em São Paulo na segunda metade desta década e cujo repertório é todo cantado em inglês⁴³².

8.5 O final sob a égide da nostalgia

O estrangulamento dos novos nomes promovido pela mídia na década de 90 provocou uma prematura reintrodução dos oitentistas no mercado, a bordo de Acústicos para a MTV (como o dos Titãs, em 1997), da Legião e Paralamas em 1999, de Lulu Santos e Capital Inicial no ano seguinte), discos de covers (como fez o Barão Vermelho em 1996, o Ira! em 1999, o Biquíni Cavado no ano de 2000) ou discos ao vivo elétricos com grandes sucessos dos anos 80 (Ultraje a Rigor, Camisa de Vênus, Engenheiros de Hawaí, entre outros). [...] na virada para o século 21, sete entre as dez músicas de pop nacional mais tocadas nas FMs eram de artistas surgidos nos anos 80. Na principal rádio rock de São Paulo, velhos hits da Legião Urbana continuavam executados a cada noventa minutos. A despeito da influência punk, de *no future* e do discurso juvenil, a maior parte dos oitentistas resolveu aproveitar a oportunidade e retomar sua carreira. Alcançaram tanto sucesso de massa quanto um *revival* de jovens senhores, alguns acima do peso, alguns já meios calvos, poderia ter. (ALEXANDRE, 2002, p. 371).

A constatação de Ricardo Alexandre parte do pressuposto de que uma das molas mestras *cultura pop* é justamente o resgate de velhos ícones, principalmente tocando antigos sucessos comerciais. Dos vários projetos citados por Alexandre, o mais impactante e certo foi o *MTV Acústico*⁴³³.

De todas as críticas analisadas, uma das que mais chamou a atenção foi a referente ao CD *Acústico MTV* (Warner, 1997), gravado pelos *Titãs*, escrita por Felipe Zaroban e publicada em julho daquele ano:

Não espere ouvir um acústico clássico. Os “Titãs” fizeram diferente. Chamaram deus e o mundo para dar uma força. Não que fosse preciso. Com o repertório escolhido, qualquer galera levantava. Mas que adiantou, adiantou. Os convidados fizeram a diferença e ajudaram a transformar este MTV Acústico num dos melhores discos dos anos 90 aqui no Brasil. Marisa Monte, em “Flores”, é um escândalo; Fito Paez interpreta “Go Back” com o coração na boca; Jimmy Cliff parece querer dar porrada em “Querem Meu Sangue”; Marina Lima recita o início de “Cabeça Dinossauro” com elegância de poetisa e o titã concreto Arnaldo Antunes cria saudades em “O Pulso”. Engrossando o caldo sonoro, a presença do antológico Liminha e a percussão genial de Marcos Suzano. Um arraso de proporções mitológicas, que jamais seria o mesmo sem a força sobre-humana dos Titãs. Mas sejamos pelo menos um pouquinho chatos: “Televisão” era bem mais sincera sem tia Rita Lee. Ao contrário do irretocável Branco Mello, ela não mostrou entonação de

⁴³² Por se tratar de um fenômeno recente e que foge ao período analisado, fica apenas o registro.

⁴³³ O projeto *MTV Acústico* foi lançado no início dos anos 90. Tratava-se da mesma fórmula utilizada pela matriz americana *MTV Unplugged*. Consistia em grupos ou artistas ligados a música pop em gravar somente com instrumentos acústicos. Com o decorrer do tempo, instrumentos elétricos com guitarras e teclados passaram a ser incluídos, mas de forma a não descaracterizar os arranjos. No Brasil, nomes ligados à MPB, como Gal Costa e João Bosco, tiveram CDs incluídos neste projeto.

quem teve o cérebro afetado pelo eletrodoméstico. Branco, sim. Até os desafinos da sua voz são emocionantes. (ZORABAN, 1997, n. 144, p. 61).

Outra crítica foi do *Acústico MTV* (EMI, 1999) dos *Paralamas do Sucesso*. Hagamenon Brito escreveu a respeito deste trabalho, setembro de 1999:

Depois das experiências com “Titãs”, Gal Costa e Rita Lee, ficou difícil um artista gravar um Acústico MTV sem cair na saturação estética do formato. Mas os Paralamas entraram no jogo aos 40 minutos do segundo tempo e conseguiram, com a habitual personalidade, imprimir sua marca à fórmula. O trio Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone começou a driblar o impasse em outubro de 1997. Na época, eles passaram a fazer apresentações acústicas para convidados em algumas cidades. Nos arranjos, nada de orquestra e maestro, mas muito peso, inovações e a presença especial do legionário Dado Villa-Lobos num dos violões, além dos bons músicos que acompanham o grupo - João Fera (piano), Eduardo Lyra (percussão) e Monteiro Júnior, Demétrio Bezerra e Bidu Cordeiro (metais). No repertório, poucos hits e muitas releituras num clima lado B. Um ano e meio depois, o acústico da banda estava em ponto de bala para ser gravado. O resultado é um belo trabalho de sonoridade rock’n’latino, no qual são projetadas – e misturadas – lascas de brasilidade, ska, salsa, Led Zeppelin, funk, Beatles e outros bichos que formam o melting pot chamado Paralamas. Velharias como “Selvagem?”, o ska “Bora-Bora” e “Uns Dias” ganham ares renovados. Canções que passaram despercebidas na carreira fonográfica da banda são tiradas da zona fantasma, revelando belezas incompreendidas, casos de “Vai Valer”, “Tendo A Lua” e de “Brasília 5:31”, esta com acento orientalizado à Jimmy Page & Robert Plant. As releituras/homenagens também são bem boladas e criativas. Chico Science & Nação Zumbi são reverenciados em “Manguetown”; Tim Maia e James Brown na ensandecida dobradinha “I Feel Good (I Got It)”/“Sossego”; Beto Guedes em “Feira Moderna”; Talking Heads em “Life During Wartime”; e Legião Urbana em “Que País É Este?” (dá até para perdoar Herbert se esgoelando, com suas assumidas limitações vocais). Com apenas uma inédita, a salsona “Sincero Breu” (parceria de Herbert com a trupe carioca Pedro Luís E A Parede), o acústico dos Paralamas só não foge da mesmice do formato ao receber Zizi Possi para dividir os vocais em “Meu Erro”. Pelo menos não rolam mais convidados especiais e Zizi canta que é uma beleza, mano! (BRITO, 1999, n. 170, p. 55).

Em ambas as críticas, observa-se que a fórmula de agregar repertório já conhecido acabou tornando esse tipo de CD extremamente interessante, tanto para o mercado como para a mídia. No caso específico da crítica sobre os *Paralamas*, em que pese os elogios de Hagamenon Brito sobre a escolha de repertório, a questão autoral fica relegada em segundo plano, pois existe somente uma música inédita.

Em suma, a originalidade não foi um ponto que recebeu maior atenção em projetos dessa natureza. Fica menos dispendioso inserir elementos musicais sofisticados, como orquestras, em cima de canções conhecidas ou que foram compostas há certo tempo e permitem, além de um ganho, agilidade na produção.

Contudo a crítica da revista não convergiu para uma unanimidade no que diz respeito ao *Acústico MTV*. Por exemplo, no texto *Para emplacar no rádio*, publicado na edição de

outubro de 1988, Hélio Gomes avalia o CD desse projeto, gravado com a cantora e compositora Rita Lee (Globo/Polydor):

Muito se esperava deste Acústico. Fãs e herdeiros de Rita Lee torciam por um clássico instantâneo. Já a cantora deve estar esperando fazer as pazes com o sucesso. Há grandes chances de isso acontecer: o álbum traz hits certos de todas as fases da Rita-solo, do rock'n'roll da "Tutti-Frutti" ao pop de Roberto de Carvalho, em versões que devem emplacar nas rádios e nos shows. Além disso, a produção é afiada, os arranjos funcionam, a banda é bacana e quase todos os convidados cumprem seus papéis. Mas e Rita? Ela está pálida, sem amplitude vocal, mantendo-se quase o tempo todo num único tom. Entre as dezoito faixas do álbum, o melhor vem da fase pré-maridão: "Agora Só Falta Você", "Luz Del Fuego", "Ovelha Negra" – todas do clássico Fruto Proibido, de 1975 –, "Balada Do Louco" (única canção da época dos Mutantes) e "Jardins Da Babilônia". É muito pouco para a maior roqueira do Brasil. (GOMES, 1998, n. 160, p. 68).

A própria revista acompanhou essa tendência de *volta ao passado*. O marco dessa guinada inicia na edição número 161, de dezembro de 1998, quando foi publicada uma extensa reportagem sobre o *rock* brasileiro dos anos 80⁴³⁴. No editorial daquela edição, o editor Pedro Só comenta:

O panorama econômico pode aconselhar um final de ano austero, mas não é por isso que SHOWBIZZ vai deixar de comemorar. É com orgulho que apresentamos uma reportagem especial de 20 páginas sobre o revival do rock brasileiro dos anos 80. Números do mercado comprovam: os sons pioneiros que marcaram gerações na década passada vieram para ficar, encontrando um lugar cativo na memória afetiva do brasileiro. É um fenômeno semelhante ao da Jovem Guarda, que até hoje é consumida, com nostalgia ou sem nostalgia, conforme a idade do freguês. Mas inclui também uma diferença crucial: seu alto teor melódico e pop aponta tendências para o que se faz agora, como fica explícito na entrevista com os Titãs que publicamos. Aproveitamos para fazer uma revisão histórica, recuperando, com a inestimável assessoria do tempo que passou, reputações injustamente manchadas por palavras como "descartável" ou "engraçadinho". São ao todo vinte páginas: dá para fazer a festa legal. (SÓ, 1998, n. 161, p. 3).

A partir de então, foram várias as reportagens publicadas e até CDs relançados de grupos e artistas das décadas de 1970 e 1980 eram avaliadas pelos críticos. Seja por uma questão de mercado, seja simplesmente por uma opção editorial, o fato é que até o final da primeira fase da revista, em julho de 2001, diversas matérias na linha da nostalgia estiveram presentes nesses exemplares.

O processo de massificação a que foi submetido o *rock* brasileiro nos anos 1980 acabou retornado de forma definitiva na fase final da revista. E apesar de as críticas, em grande parte dos exemplares, fazerem ressalvas às atividades musicais de bandas e artistas –

⁴³⁴ SÓ, Pedro; BIAGGIO, Jaime. Os Incríveis Anos 80. *Showbizz*, n. 161, p. 28-37, dez. 1998.

principalmente na primeira fase da revista –, na segunda fase algumas mudanças foram notadas.

A primeira é que se percebe um consenso existente nas críticas a respeito do movimento *mangue beat* e da ascensão do grupo *Sepultura*, dois dos acontecimentos marcantes do *rock brasileiro* na década de 1990. Outro registro é também sobre a aceitação que os principais grupos de *rock* desse período receberam da crítica, bem diferente do registrado na década anterior, quando um forte estigma permeava as opiniões sobre as bandas desse gênero.

Por fim, nessa última fase, agrega-se um reconhecimento tardio da história da própria publicação sobre o tratamento dado aos grupos da linhagem *underground*-experimental, atestado através da reportagem já citada sobre o *rock brasileiro* dos anos 1980:

A maioria das bandas brasileiras que a imprensa (e particularmente a revista BIZZ) incensava na década passada não conseguiu chegar aos ouvidos do grande público e sumiu sem deixar saudades. “Havia a preocupação de produzir algo mais interessante, mas muitos discos daquela época são ruins mesmo”, avalia a comerciante Rosália Munhoz, 42 anos, ex-Mercenárias. O hoje engenheiro de computação Miguel Barella, ex-guitarrista do *Voluntários da Pátria*, lembra: “Fizemos um show que não durou 10 minutos: os amplificadores estouraram duas vezes. Tudo era amador”. Público? Que público? “Era formado por bandas que tocavam nos mesmos lugares que a gente. Uma vez fizemos um show para quatro pessoas no Val Improvado (bar de travestis, no centro de São Paulo). “Quando pegamos o dinheiro da bilheteria, cada um tomou um refrigerante.” Ao contrário de outros no hit wonders (“maravilhas sem sucesso”), o *Voluntários* deixou um bom disco (lançado em CD). Cultuado pela turma mangue bit, o *Fellini* engata uma turnê de reunião que começa 17 de dezembro em São Paulo e passa por Goiânia, Brasília e Rio. “A independência tem seu preço, não temos de lamentar a falta de sucesso”, defende o vocalista Cadão Volpato, 41 anos. Akira S., 38 anos, ex-Akira S. E As Garotas Que Erraram, que trabalha como operador de sistemas, em Amsterdã, na Holanda, ainda espera ser compreendido, mas discorda: “Todos queriam fazer sucesso. O problema foi de comunicação: a mensagem deveria ter sido passada de forma mais expressiva para que o público a entendesse, como fez o RPM”. (SÓ; BIAGGIO, 1998, n. 161, p. 35).

Os personagens da linhagem *underground*-experimental foram citados na primeira parte desta análise, da qual gerou um conflito extenso a respeito da crítica musical na revista. Talvez essa reparação seja uma autocrítica sobre a atuação militante que marcou a primeira fase da revista⁴³⁵.

Em maio de 1999 foi publicada aquela que seria a última crítica sobre o grupo *Engenheiros do Hawaii*, quando do lançamento do CD *!Tchau Radar!* (Universal, 1999):

No ano passado, o quente entre as bandas brasileiras era misturar sons eletrônicos ao rock, como fizeram Barão Vermelho, Ira! e outros. Agora a onda parece ser o

⁴³⁵ Conforme o que já foi mencionado anteriormente.

retorno de artistas de sucesso nos anos 80, como o Ultraje A Rigor, o Capital Inicial e o Zero. E os Engenheiros Do Hawaii nessa história? O baixista, cantor e dono da bola Humberto Gessinger não se sente parte daquela geração da década passada, por ter estreado em disco um pouco depois dos co-irmãos, jamais pensou em remixes trance ou big beat para suas composições e nunca desapareceu por completo da mídia. Como trio, quarteto ou quinteto, a banda lança discos com regularidade e sempre tem vendas pelo menos razoáveis, em torno de 100 mil discos. “Nosso máximo foi com O Papa É Pop, quando vendemos 400 mil. É bom que não tenhamos passado muito disso, porque, se você vende 1 milhão e depois apenas 800 mil, é considerado um fracasso”, já disse herr Gessinger. [...] Novamente de cabelos compridos, Humberto deixou aflorar seu lado progressivo-setentista (ele diz que sonha soar datado), liberando os companheiros – principalmente o guitarrista Luciano Granja e o tecladista Lúcio Dorfman – para esquecer qualquer limitação estilística e aproveitar ao máximo as possibilidades de seus instrumentos. [...] Os catastrofistas anti-Gessinger de plantão têm um motivo a menos para malhar. O baterista Adal Fonseca é o principal responsável pela máquina instrumental azeitada que são os Engenheiros hoje em dia. Sem inventar demais, ele mantém uma pegada firme e deixa baixo, guitarra, teclados, gaitas, cordas e até eventuais baterias eletrônicas soltarem os bichos. Uma das especialidades de Humberto, as letras vão bem, obrigado. Menos ferino (embora com estocadas como “Já vi o fim do mundo algumas vezes/ É o sentimento mais comum”) e mais lírico do que o habitual, ele abre o disco com a pérola “Eu Que Não Amo Você”, em que uma guitarra distorcida (com um dedilhado levemente psicodélico) e uma melodia angustiada preenchem com louvor os quesitos de um sucesso dos Engenheiros. (ARAÚJO, 1999, n. 166, p. 63).

Escrita por Bernardo Araújo, essa opinião foi oposta ao que até então os críticos da revista apontavam. De certa forma, não deixa de ser um sinal de como a revista vivia naquela época.

Por fim, a respeito do final de *Bizz*, o site oficial traz uma explicação oficial:

Em agosto de 1998, o jornalista carioca Pedro Só assume o cargo de redator-chefe, abrindo o foco em direção a MPB, à “cultura musical” e inaugurando projeto gráfico mais sóbrio. A proposta visa reduzir a rejeição que a fase teen criou em parte do público e recuperar a credibilidade e o trânsito entre o meio artístico. No início do ano 2000, depois de uma associação com a editora Símbolo, a direção da editora Abril anuncia que Showbizz, dali em diante, seria publicada pela editora independente. Pedro Só declina do convite de manter-se à frente da redação. Quem assume é o então editor-assistente Emerson Gasperin, que opta por aprofundar a receita editorial em curso, abrindo o foco para música eletrônica e raridades do pop nacional e apostando em grandes matérias históricas especiais. Em julho de 2001, entretanto, desfez-se o contrato entre Símbolo e Abril e a última não se interessou em continuar o título. A revista manteve-se viva em edições especiais ocasionais, em sites de leitores na internet e até numa comunidade no Orkut, com mais de mil membros.⁴³⁶

A revista voltaria a ser publicada novamente de forma impressa e regular em setembro de 2005, ficando no mercado até julho de 2007, quando novamente deixou de circular. O editor-chefe dessa segunda fase foi Ricardo Alexandre, autor de um dos livros que serviram de base para esta tese.

⁴³⁶ Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 23 out. 2010.

Em suma, diríamos que, nesta revista, a função do crítico estaria assim estabelecida:

Para a maioria dos críticos, [...], o assunto no fim não é muito representar a música para o público (o público para músicos), como se criasse uma conhecida comunidade, orquestrando uma entrega entre músicos selecionados e igualmente parte do público – selecionado por sua superioridade em relação ao que é o normal, sem discriminar consumidores da música pop. O crítico é, neste sentido, um fã: a maioria dos críticos começa a escrever em fanzines, a maioria são de fato, colecionadores com uma missão de salientar a qualidade do som, em salvar os músicos deles próprios, em definir a experiência musical ideal para ouvintes contra a preferência deles. (FRITH, 1996, p. 67)

No capítulo 2 desta pesquisa, mencionamos que Antônio Marcus Alves de Souza entende que a crítica voltada para o rock não devesse ser redigida de forma séria como se o crítico estivesse escutando uma obra clássica. Contrapondo-se a esta afirmação, Simon Frith entende que não há diferença entre uma crítica, seja ela referente a música clássica ou pop. Ele justifica sua opinião, pois pensa que os termos usados numa crítica musical prescrevem o julgamento que o público deve adotar se quiser ter competência no assunto (FRITH, 1996, p.67).

Independente desta questão, o fato é que a análise de Antônio Marcus de Souza representa, de certa forma, e neste contexto o espírito daquela geração dos anos 90, é assim definida por Ivana Bentes:

“Há, hoje, no Brasil, toda uma ‘geração’, entre os 22 e 30 anos, vinda da classe média, que se encontrava no limbo, num purgatório que é a cara do país. Uma ‘geração’ que, hoje, em 1991, atualiza um antigo dilema do Brasil: o de estar sempre entre o apocalipse, a catástrofe, iminente e algo de novo, o ‘Ano Zero’ da mudança. Uma geração ‘em projeto’, e cujos projetos que mal começaram a tomar consciência (como o próprio país) podem ser abortados a qualquer momento. E isso numa época em que não dá para ter nem o vão orgulho de ser ‘incompreendido’, duro, obscuro e marginal, pois isso que já foi orgulho terceiro-mundista, hoje, é sinônimo de miséria absoluta, sem qualquer tipo de compensação imaginária ou real.” (BENTES, 1991, p.4)

Era esta geração da qual a crítica em *Bizz* se destinava. Pelas amplas características, esta mesma geração, adotou um tom descompromissado, refletindo na sua maneira de fazer crítica musical.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo *Como ser um crítico de rock – um guia prático*, do livro *Escrítica Pop – Um quarto da quarta década do rock. 1980-1982*, o crítico musical português Miguel Esteves Cardoso relaciona uma série de conselhos dirigidos aos jovens que forem seguir a carreira de crítico musical. Tais conselhos, segundo o autor, foram elaborados para fomentar o aparecimento de uma nova geração de críticos musicais.

Cardoso estabeleceu várias etapas as quais o interessado deve galgar para se tornar um crítico de *rock*. Entre elas, ele aponta para a primeira e mais óbvia: escutar um disco para após criticá-lo é uma tarefa meramente trivial. De fato seria se grande parte do que é editado em termos mundiais é, nas suas palavras, “hediondo”. Assim, fazer críticas a discos dessa natureza “é difícil dada a absoluta falta de adjetivos qualificativos que nos sirvam de instrumentos de redacção” (CARDOSO, 2003, p. 17). De acordo com ele, adjetivos como *execrável*, *hediondo*, *péssimo*, entre outros, pelo fato de serem usados constantemente, acabam perdendo a sua força no texto. Da mesma forma, o crítico iniciante não deve usar palavras superlativas como *indispensável*, *a não perder*, *excelente*, pelo fato de “que todos os discos Rock são dispensáveis, uns mais que outros” (ibidem, p. 18).

Prosseguindo em sua explanação, o autor aponta para duas formas de se fazer crítica de *rock*: “com audição” e sem “audição”. Na primeira, o crítico deve estar atento ao aspecto visual do LP⁴³⁷. Ele aponta para questões como: “se, sendo iniciado, ainda vir forçado a retirar

⁴³⁷ Cardoso, Miguel Esteves. *Como ser um crítico de rock – um guia prático*. In: *Escrítica Pop – Um quarto da quarta década do rock. 1980-1982*. Lisboa, Assírio e Alvim. 2003. Coleção Rei Lagarto. Trata-se de uma coletânea de críticas musicais publicadas no referido período nos vários jornais e veículos pelos os quais, o crítico colaborou. pp. 17-26. Pela questão histórica a referência ao LP (“Long Play”) é a única, já que o CD (“compact disc”) surge no mercado mundial somente em 1983 e no Brasil, a partir de 1986. Miguel Vicente Esteves Cardoso nasceu em Lisboa no dia 25 de Julho de 1955). “Em 1979, na Universidade de Manchester, licencia-se em Estudos Políticos, prosseguindo na mesma universidade para o doutoramento em Filosofia Política, obtido em 1983 com uma tese sobre A Saudade, o Sebastianismo e o Integralismo Lusitano. Aí tomou contacto estreito com as bandas pós-punk e New Wave da editora Factory, tal como Joy Division, New Order, Durutti Column (de Vini Reilly; o álbum “Amigos em Portugal” contém o tema “Sara e Tristana”, dedicado às duas filhas gémeas de Esteves Cardoso, nascidas em 1981) ou The Fall.(...) . As brilhantes crónicas do “MEC” (como era conhecido pelos fãs) sobre música pop publicadas nos jornais “Se7e”, “O Jornal” ou “Música & Som” eram avidamente lidas pelos jovens portugueses, em complemento à transmissão dessa música em programas como “Rock em Stock”, de Luís Filipe Barros, ou “Rotação”, “Rolls Rock” e “Som da Frente” de António Sérgio, na Rádio Renascença e na Rádio Comercial. (...) Daria também contributo directo à música pop portuguesa como letrista (...). Começou igualmente a ser presença muito solicitada na rádio e na televisão, em parte devido à sua aparência invulgar e desajeitada de jovem betinho intelectual tímido-ingénuo-perverso e às suas intervenções imprevisíveis e desconcertantes, cheias de ironia e de irreverência. Disponível em <<http://cinema.sapo.pt/pessoa/miguel-esteves-cardoso/biografia>> . Acesso em 08/11/2010.

o disco do invólucro, examine-o de perto. Se as faixas, forem muito curtas, é Pop. Se forem muito longas, é Pompa. Se o vinil for colorido, é Punk”. (ibidem, p. 21).

No caso da crítica realizada através da escuta de um LP, há duas fórmulas para que isso seja feito. A primeira é que os discos geralmente iniciam com a melhor música, vindo as outras em tom decrescente. E a segunda fórmula ele chama de “pica-montinhos”, que em outras palavras nada mais é do que passar rapidamente o braço da agulha, entre as faixas do LP, dos dois lados. Se o crítico não conseguir realizar essa operação, é sinal que não é um disco atraente. Se conseguir, a obra tem virtudes e uma crítica merece ser redigida.

A etapa seguinte trata de como arranjar um veículo específico para o crítico publicar seu material. Entre as técnicas de procedimento, Esteves Cardoso menciona três opções. A primeira é “criar” um novo estilo de escrita. Uma dica é que se descubra uma revista estrangeira pouco conhecida e dali se traduza algum texto. Outra opção é de que se ofereça a um destes jornais uma “entrevista exclusiva” com alguma estrela famosa do mundo do *rock*, na qual contenha uma declaração bombástica “(‘Mick Jagger: Nunca mais farei outro disco’, ‘Paul McCartney: Fui eu que paguei a Hincley para disparar sobre Lennon’[...]).” (CARDOSO, 2003, p. 23). Por fim, como a entrevista foi publicada, e como a indenização que o referido jornal vai ter que pagar pela falta de veracidade vai ter que ser alta, Cardoso menciona que o crítico barganhe com o referido veículo o custo da pena e trabalhe de graça, por período ilimitado.

Caso um desses artifícios tenha resultado e a pessoa esteja empregada, seria o momento de lucrar em cima do ofício, sustentando as boas relações com os editores e também tirando vantagens da “payola”⁴³⁸. Por fim, viria a consagração, na qual se constituíra em um crítico consagrado, participando de festas promovidas pelas gravadoras. E a última etapa seria o ápice na escada da fama, assim constituída:

Este artigo foi publicado originariamente na revista portuguesa *Música e Som*, nov./dez. 1981, portanto antes do advento do CD, a partir de 1983.

⁴³⁸ “Payola = Designa a oferta de favores financeiros, sexuais ou de outra natureza em troca de promoção e divulgação. Em 1955, um comitê da Câmara dos Deputados norte-americana, que havia investigado possíveis irregularidades em programas televisivos de testes de conhecimentos gerais, passou a investigar também a prática de pagamento para determinadas emissoras de rádio de rock. Esse hábito, que já era corriqueiro e não era ilegal, ficou conhecido como ‘payola’. Chamado originariamente de ‘song plugging’ foi fundamental para o marketing da indústria fonográfica desde o auge do Tin Pan Alley, nos anos de 1920. Na década de 1950, os DJs e os programadores geralmente complementavam seus salários com ‘honorários de consultoria’ e ganhavam crédito em uma gravação por sua suposta participação, de maneira a receberem uma parte dos direitos autorais.” (SHUKER, 1999, p. 180). No Brasil, recebeu outro nome: “jabaculê = No jargão brasileiro, a ‘caixinha’ paga por gravadoras, músicos e compositores para que os Disk-Jockeys executem suas músicas nas rádios.” (DOURADO, 2008, p. 171).

Chegará enfim, o dia em que, consumado o barrete de crítico⁴³⁹ de Rock até às últimas junto das editoras discográficas, você poderá iniciar os primeiros passos em direção ao barrete maior que se segue. Esse sim, trará chorudas⁴⁴⁰ remunerações, amplas oportunidades de assumir e praticar as trapaças aqui ensinadas numa escala muito mais magnífica, e, para mais, mais discos e mais beberetes. (ibidem, p. 26).

Evidentemente, as considerações do crítico português ironizam o mundo dos críticos musicais ligados à música *pop*, a qual ele entende que

[...] deveria espelhar essa pequenez: ser divertida, traiçoeira, bombástica, incoerente e fingidora, viver o seu escasso segundo de vida, embriagada nos alcoóis gasosos de sua suprema, e apetecível, irresponsabilidade. O inverso, a seriedade, não se justifica, senão aos pouquíssimos casos onde excepcionalmente alguma contribuição mais duradoura se fez (e se dissermos que, nos últimos cinco anos, só houve duas – os Talking Heads e o Joy Division –, a proporção ficará mais bem definida). (CARDOSO, 2003, p. 15).

O autor entende que o *pop* tem como características a memória curta e uma capacidade para o exagero. Assim, Cardoso avalia ser:

[...] a crítica sempre uma criação menor e, sendo a música Pop, uma arte popular das menos importantes, a crítica deveria ser ela também ínfima. Nem criada de servir dos músicos ou das editoras, nem tão pouco sua professora de religião e moral. (ibidem, p. 16).

Embora se refira à crítica da música *pop* em Portugal, o raciocínio de Cardoso vai ao encontro do que mencionou Antônio Marcus Alves de Souza sobre a crítica musical na revista *Bizz*⁴⁴¹. Ou seja, a tarefa de a crítica musical ser despreziosa e, portanto, que não seja “doutoral, pedagógica, tecnicista, informada, séria, isenta, objectiva, desprendida” (ibidem, p. 16). Além disso, Cardoso considera que a crítica não deveria atender aos desejos dos músicos portugueses.

No presente estudo a respeito da crítica musical, essa questão apontada por tais autores vai por um caminho oposto, ou seja, o crítico – e, por conseguinte, a crítica ligada ao *rock* – é parte de um elo, conforme argumento de Simon Frith:

A ideologia do rock – o que significam discussões sobre discos, ou para que serve o rock – sempre foi articulada mais claramente pelos fãs do que pelos músicos (ou empresários). Em certo sentido, o rock interessa mais aos fãs – o rock como diversão e prazer é uma ideia mais difícil de negociar do que o rock como carreira ou negócio. O paradoxo é que o rock, por toda sua ênfase na comunidade e na cultura, é para seus fãs, na maior parte do tempo, mais uma experiência pessoal – as pessoas ouvem seus discos em casa, desenvolvem fantasias privadas sobre suas estrelas – e

⁴³⁹ Deve ser lido como “enfiar o barrete” que significa: “enganar ou ludibriar alguém. = enfiar a carapuça”. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=barrete>>. Acesso em: nov. 2010.

⁴⁴⁰ Derivado do adjetivo “chorudo” que significa polpudo, farta. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=chorudo>>. Acesso em: 8 nov. 2010.

⁴⁴¹ Conforme o que se observa no capítulo 2 desta pesquisa.

elas precisam de toda ajuda que puderem conseguir. As publicações musicais, na verdade, são importantes até para aquelas pessoas que não as compram – seus leitores agem como líderes de opinião, os intérpretes do rock, os porteiros ideológicos para todos os outros. (FRITH, 1981, p. 165).

Resumindo o que foi trazido nesta tese, é possível afirmar que a crítica musical referente ao *rock* brasileiro nos magazines nacionais começou a se impulsionar no período conhecido como *Pós-Tropicalismo*. Ou seja, quando ocorre o esvaziamento do movimento Tropicalista com a prisão e o exílio de seus principais líderes – Caetano Veloso e Gilberto Gil – criou-se um fenômeno de *vazio cultural*⁴⁴².

Naquele momento histórico, não havia referências jornalísticas que pudessem ser consistentes em termos de conteúdo⁴⁴³. Apesar disso, se fazia presente um estilo de crítica musical voltada para o *rock* brasileiro, porém era muito primário. Havia pouco espaço para que os jornalistas pudessem realizar uma reflexão mais densa, como eram as críticas realizadas no exterior.

Tal processo foi explicado pelo crítico musical Roberto Muggiatti, autor do primeiro livro concebido e escrito no Brasil sobre *rock*⁴⁴⁴. Em 1984, ele escreveu um depoimento sobre ser crítico desse gênero em nosso país:

Escrever sobre *rock* no Brasil é barra. Primeiro, porque não garante sobrevivência. Se o sujeito pudesse fazer só isso – e viver disso, mesmo sem exageros – até que seria legal. Mas a escrita roqueira por aqui é uma atividade meio marginal, mais marginal que o próprio *rock* nativo, de repente descoberto e patrocinado pelas grandes gravadoras. Segundo: é difícil escrever sobre um fenômeno (ou movimento, ou seja lá o que for...) que acontece no outro hemisfério, pois o *rock* é essencialmente uma criação anglo-americana. Ou pelo menos era, até o fim dos anos 60, quando – à margem do trabalho jornalístico *full time* – passei a me envolver com o *rock* – que se fundia com estilos locais gerando novas linguagens como, no Brasil, a Jovem Guarda e a Tropicália – passou a brotar nos outros países do Primeiro – e até do Segundo Mundo – e nos quintais do Terceiro Mundo, apresentando-se sem máscaras, como *rock'n'roll* explícito e assumido. (MUGGIATTI, 1984, p. 32 – grifos do autor).

⁴⁴² A Jovem Guarda e o Tropicalismo, dois movimentos musicais surgidos no final da década de 60, estavam praticamente esvaziados. O primeiro foi considerado *careta* ou *ultrapassado*, e o segundo perdeu seus principais líderes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, com a decretação do Ato Institucional número 5.

⁴⁴³ Tomando como parâmetro o jornalismo musical nos Estados Unidos e na Inglaterra.

⁴⁴⁴ Lançado em 1973, *Rock – O Grito e o Mito* é composto por seis ensaios: *Rock e revolução: música e política; Música branca e música negra; Rock e tecnologia: canção e comunicação; Underground vs. Establishment: canção e consumo; O grito e o mito: uma minifenomenologia do rock; Do Sonho ao Pesadelo: o rock nos anos 70*. Na 4ª edição, da Editora Vozes, o livro recebeu um adendo, o ensaio *A Geléia Geral do Terceiro Milênio*, tratando das mesclas musicais como o *jazz-rock*. Contudo, no que diz respeito ao *rock* brasileiro, consta apenas um parágrafo. Nas palavras do autor, “uma série de ensaios que bombardeavam o *rock* sob vários ângulos: consumo, comunicação, tecnologia, política, etc.” (MUGGIATTI, 1984, p. 32). Após essa edição, o livro não foi relançado e, conforme depoimento informal de Muggiatti ao autor desta tese, em janeiro de 2007, em Porto Alegre, não havia pretensão nem do autor, nem da editora em relançá-lo, pelo menos até aquele momento.

Muggiatti menciona o fato de que, naquela época, o Brasil ainda não era uma rota para grandes eventos do *rock* mundial, o que, na sua concepção, fazia com que a crítica voltada para o *rock* brasileiro estagnasse: “[...] os músicos e os grandes eventos do *rock* não estavam aqui para serem cobertos ou reportados. A censura da ditadura também não ajudava, sem falar nas mil e uma formas de autocensura” (ibidem, p. 32).

De fato, o *rock* brasileiro, nos anos 1970, teve na estagnação a sua principal marca, não apenas em termos de crítica, mas também no que diz respeito a vendas e à veiculação em mídias tradicionais, como televisão e rádio. Não havia, de forma suficiente, uma cadeia de consumo voltada para o *rock* brasileiro que se refletisse na crítica musical, mas acima de tudo no público, o que se percebe através das baixas vendas de LPs dos grupos brasileiros⁴⁴⁵.

Fazia-se crítica ao *rock* brasileiro sem uma reflexão que permitisse ao leitor avaliar a qualidade do LP. Um exemplo é este texto, publicado em 1975, quando do lançamento do disco *Fruto Proibido*, da cantora Rita Lee:

Nossa roqueira [sic] não deixou por menos. Depois que a crítica pisoteou seu primeiro LP, Rita passou para a Som Livre, reformulou o Tutti-Frutti, assistiu a aulas de canto, juntou forças com o letrista Paulo Coelho e chamou até Manito, o homem dos setes instrumentos. Valeu. O disco está bem produzido e os rocks mostram que Rita está ligada na nossa moçada. (EM cartaz: Rita Lee – Fruto Proibido, 1975, n. 33, p. 15).

Nota-se que se trata de um mero registro, formal, sem uma preocupação em transmitir para o leitor, algo como a qualidade dos arranjos, das composições, da produção, enfim, o básico em adotar critérios plausíveis e que possibilitem ao leitor avaliar melhor a qualidade do trabalho fonográfico. Em suma, é somente uma crítica laudatória.

Quando a década de 1980 iniciou, veio com ela um acréscimo no processo de modernização, em que o *rock* acaba se popularizando de vez, muito em função da amplitude midiática apontada por Luis Antônio Groppo⁴⁴⁶. O ciclo da divulgação e da representação do

⁴⁴⁵ O depoimento de André Midani, um dos principais executivos de gravadoras, dá a exata dimensão de como o *rock* brasileiro era avaliado naquela época pelo meio fonográfico: “Estamos em uma fase de aprendizagem. A maior parte dos conjuntos brasileiros de rock ainda tenta tocar como o Emerson Lake & Palmer, o Pink Floyd. Essa é a fase de aprendizagem: tentar a incorporação de uma linguagem externa a sua própria linguagem. Então, tem que deixar correr o tempo esperar pela música que vier daí, incorporando a linguagem do rock e renascendo numa forma intimamente brasileira”. Entrevista concedida a Waldir Zwestch. *André Midani: “Rock brasileiro? Ainda não nasceu...”* **Jornal Hit Pop**, n. 38, p. 8, abr. 1975.

⁴⁴⁶ “[...] o rock nacional não pôde ser lançado com sucesso nos anos 70 porque ainda não havia um público consumidor mais amplo, nem mesmo entre os jovens de classe média e média alta, muito menos entre classes populares. A ‘turma do rock’ era limitada e pequena, eram grupos isolados nas grandes cidades. Com a ampliação da mídia e a ‘modernidade’ cultural mais profundamente enraizada no Brasil, isto será possível no início dos anos 80, atingindo então amplas frações de classes médias, veiculando-se o pop-rock agora pela TV, rádios FMs e até cinema – mídia de maior alcance, centralização e padronização que circuitos underground de

rock na grande mídia estava lançado. O gênero abandonou a fase de isolamento e afirmou-se no mercado fonográfico brasileiro, deixando de ser menosprezado e se tornando a *bola da vez*.

Juntamente a essa nova realidade, a crítica musical direcionada para o *rock* brasileiro também crescia. Ao longo dos anos 1980, o *rock* brasileiro se inseria na mídia, através do apoio das gravadoras, que viam um novo mercado, em detrimento da MPB, que, mais sofisticada, gerava altos custos de produção⁴⁴⁷.

A partir de 1982, o *rock* brasileiro passava a se integrar – e se consolidar – na mídia, assim como a crítica voltada para esse gênero. Contudo não existia uma unanimidade da crítica musical em torno do que se produzia no país, como se pode ver no texto publicado em 1987, sobre o grupo *Kid Abelha*:

Além de ser uma metáfora interessante, o LP Tomate (WEA) – aquilo que se atira no que é imprestável – também é o anúncio do fim próximo do rock comercial e oco que invadiu as emissoras de rádio em monocórdia batida, desde o início dos anos 80. Já era tempo. Um dos campeões de venda desta vertente, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, ameaça adquirir a mesma consistência da fruta vermelha: tenra, por fora, mas que não resiste a uma queda ou choque. A saída de Leoni (que fundou o não menos inconsistente Heróis da Resistência) influiu negativamente no resultado do novo disco, apesar dos esforços de produção e da mixagem em Londres. Competência comercial não lhes falta: a música “Amanhã é 23” prova isso. Acontece que os Abóboras Selvagens resolveram plantar raízes no funk – outra jogada comercial que seria infalível, não fosse a má pontaria dos parceiros Kid Paula/George Israel (sax). A quadrilha pop foi cercada por uma bateria de clichês do novo ritmo “quente” do mercado além de solos intermináveis e idênticos. Também foram traídos pela insegurança que vem com a maturidade. Já não dá mais para brincar de educação sentimental. E o tempo exerce uma função misteriosa e saudável. É só deixar um tomate imóvel sobre a mesa por mais um dia. (IORI, 1987, n. 107, p. 75).

Críticas como essa representam o declínio do *rock* brasileiro e exemplificam o que Luis Antônio Groppo observa sobre esse gênero, nos anos 1980:

Quando surge finalmente como música da juventude de classe média, nos anos 80, o rock nacional será uma música quase que exclusivamente de “mercado” e muito pouco “juvenil”: o Brasil recebeu o rock já descaracterizado enquanto cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como “arte”. No Brasil, exceto por alguns setores, o rock é a trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio. Contudo “esteticamente” o rock nacional não foi uma assimilação integral do rock internacional dos anos 80, mas sim uma adaptação aos ouvidos juvenis brasileiros deste mesmo rock, mesclando heranças “bregas” e sentimentalistas. (GROPPO, 1996, p. 279-280).

shows e de discos independentes, onde limitou-se a maioria dos nomes do rock nacional nos anos 70.” (GROPPO, 1996, p. 20).

⁴⁴⁷“[...] a grande MPB que dominou os anos 1970, estava custando cada vez mais caro e vendendo cada vez menos discos. Todos os artistas faziam LPs em Los Angeles, com grandes orquestras de cordas – e tudo isso custando uma fábula. Quando apareceram as primeiras bandas de rock, não. As próprias bandas faziam letra e música. Bastava dar um estúdio para elas, coca-colas e botar Liminha [*produtor musical*] tomando conta de tudo. Então, um disco de rock se pagava com 3 mil discos [*vendidos*].” (MOTTA, 2008, p. 64).

Se na década de 1980, principalmente, o *rock* brasileiro dominou o mercado, na década seguinte uma nova configuração se fez presente. Entraram em cena, novos estilos, como *rap*, *funk*, *pagode*, *axé music* e, principalmente, houve a consolidação do *sertanejo*:

Os estilos populares recebem arranjos, produção, distribuição, e divulgação praticamente idênticos a qualquer outro estilo pop-rock. Se o sertanejo, o pagode e a “axé music” têm origens popularescas, no entanto recebem uma produção musical toda ela tomada do pop-rock (tecnologias de estúdio, instrumentos elétricos e eletrônicos, etc.), assim como a divulgação (através das rádios FMs, telenovelas, shows pirotécnicos) e o público alvo (a juventude de classe média). (GROPPO, 1996, p. 282).

Com a ascensão e posterior consolidação desses outros estilos, a crítica musical voltada para o *rock* brasileiro apontava para a principal tendência que ditou os novos grupos surgidos naquele momento: mirar ao passado e utilizar *letras engraçadinhas*. Neste caso, é representativa a crítica ao grupo *Pato Fu*:

Os mineiros do Pato Fu chegam a seu terceiro álbum. Fernanda, John e Ricardo, agora com o reforço fixo do baterista Xande Tamietti, entregaram a produção a André Abujamra. A sonoridade da banda continua peculiar, com arranjos criativos. No entanto, o grupo derrapa na pretensão de ser engraçado e/ou singelo o tempo todo. Boas idéias como as das faixas “Nuvens” e “Feliz Ano Novo” acabam se perdendo na insistência em verses como “Eu quero um Macintosh pra pôr o CD-Rom/Eu quero mortadela para colocar no pão”. A comparação com Mutantes, que era elogio, está se transformando em camisa-de-força. (MENEZES, 1996, n. 135, p. 67).

A busca de elementos musicais do passado sustentou uma tendência predominante: grupos surgidos nos anos 1980 começaram a gravar e lançar CDs com repertório quase todo voltado para composições do passado, como foi o caso dos *Acústicos MTV*.

Entre as revistas analisadas para esta tese, a primeira a ser observada foi a *Rolling Stone*. Nesta, a crítica musical foi publicada em três secções: *Discos*, *RS Recomenda* e na coluna *Toque*. A que catalisou maior atenção nesta análise foi a coluna *Toque*, assinada pelo crítico musical e jornalista Ezequiel Neves. Porém, antes fazer referência a essa coluna, é importante ressaltar que o conceito de *coluna* tem uma natureza ambígua. Essa é a definição de José Marques de Mello, em seu livro *Jornalismo Opinativo*, que observa:

A caracterização do colunismo na imprensa brasileira dá margem a ambigüidades. Há uma tendência geral para chamar de coluna toda *seção fixa*. Assim sendo, a coluna abrange, segundo essa noção, o comentário, a crônica e até mesmo a resenha. [...] A coluna corresponde à emergência de um tipo de jornalismo pessoal intimamente vinculado à personalidade do seu redator. Talvez possa ser identificado como uma sobrevivência no jornalismo industrial daquele padrão de jornalismo amador e eclético que caracterizou as primeiras publicações periódicas. (MELLO, 2003, p. 140).

Acredita-se que tal esclarecimento seja necessário, pois, ao longo das análises dos exemplares de *Rolling Stone*, o que se percebe é que o autor conseguiu tornar justamente um espaço jornalístico que acabou sendo vinculado à sua personalidade. Em síntese, eram críticas regidas pela intensidade, de cunho autoral bem forte e com uma forte influência do *new journalism*⁴⁴⁸. O seguinte trecho é parte de seu relato no festival denominado *Dia da Criação*, um dos primeiros festivais de *rock* que aconteceram no Brasil⁴⁴⁹:

Cheguei lá às três da tarde e às cinco já estava completamente louco. É sempre assim, bastou alguém botar o dedo numa guitarra pra eu ficar hecatombicamente [sic] maluco. O som bate na minha cuca e eu sinto a própria semente da semente cósmica. [...] Paulo, Cláudio e Maurício mandaram uma brasa doida [...] O Liverpool Sound deu uma de *blues* enquanto o Grão, O Terço, Faia e Módulo Mil detonaram seus yas-yás prá fora. O Faia me deixou mais louco ainda com uma letra ainda berrada contando misérias: “Eu vou comer feijão com ketchup, pra vomitar em você”!!! Depois teve Lena Rios, Os Brazões, Jorge Mello (muito estranho) e Sá, Rodrix e Guarabyra de my life, lascaram o Vamos por aí. Olha, foi lindo pacas! [...] Vocês vão achar que eu estou exagerando, mas podem crer: se aquele som não tivesse parado, eu acho que até hoje estaríamos vivendo o *Dia da Criação*. E acho que ele, realmente ainda não acabou. Está ainda começando. Isso eu sinto pelas vibrações puríssimas que estão no ar. E verão vem aí pra gente se reunir e virar criança de novo. (NEVES, 1972, n. 28, p. 2).

Esse tópico remete ao que Simon Frith disse a respeito das sensações dos críticos em escrever em relação ao *rock*:

Críticos estão interessados no significado do rock não como uma música, mas de forma vaga, definida como “fenômeno cultural”. Os termos críticos do rock são impressionistas. Os sons podem ser descritos, mas seus efeitos e sua função são tratados em termos subjetivos. Mas ainda que as análises musicais sejam limitadas, a pequena série de críticas musicais do rock são exteriores da cultura do rock e têm pouca influência nisto. (FRITH, 1981, p. 12).

Para Frith, isso faz com que a paixão não possa ser suficientemente necessária para descrever alguma coisa atrás ou além da música, pois o prazer musical não envolve somente expressões de paixões, mas também a paixão da expressão.

⁴⁴⁸ Sobre essa questão, o depoimento de Roberto Muggiatti faz referência ainda que subjetiva a Ezequiel Neves: “O jornalismo, ao entrar em contato com o *rock*, produziu o que se chamou de *New Journalism*. Não se trata daquele jornalismo de investigação que deu um Caso Watergate (Woodward & Bernstein) e derrubou Nixon. Era uma nova escrita inspirada na contracultura e nos ritmos do rock e quando bem trabalhada, capaz de render páginas não só de grande qualidade literária mas carregadas de emoção – justamente o que faltava ao jornalismo e à literatura oficiais. [...] Então, simplesmente não dava pé praticar o tal de Novo Jornalismo por essas praias. Alguns críticos da velha *Rolling Stone* nativa, e principalmente das novas safras, mostram em seus textos que estudaram bem o seu Joyce.” (MUGGIATTI, 1984, n. 186, p. 32-33).

⁴⁴⁹ Festival que reuniu cerca de duas mil pessoas na cidade de Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro, em 14 de outubro de 1972. No anúncio publicitário publicado na edição número 25 do jornal os grupos listados para a apresentação eram: *Módulo Mil*, *O Grão*, *Equipe Mercado*, *Faia*, todos ligados ao rock. O festival contou também com a presença de outras bandas que já eram conhecidas por terem LPs gravados, como foi o caso do *Liverpool Sound*, *O Terço* e *Karma*. Além disso, apresentaram-se *Milton Nascimento e Som Imaginário*, *Sá*, *Rodrix e Guarabyra* e *Ruy Maurity Trio*, que, embora identificados com a *cultura rock*, não eram exclusivamente adeptos dela.

No caso de Ezequiel Neves, essa era a forma pela qual ele escrevia seus textos, enquanto as críticas publicadas na seção *Discos* seguiam a fórmula convencional, sem apelar para excessos ou para gostos excessivamente pessoais, como fazia Ezequiel Neves. Nessa mesma seção, eram publicados muito poucos LPs de *rock* brasileiro, espelhando a realidade daquela época: eram poucos os grupos de *rock* que conseguiam gravar um LP ou até mesmo um simples compacto⁴⁵⁰.

Na publicação seguinte, a revista *Pop*, em termos de crítica musical, não se perceberam avaliações realizadas com profundidade e que se postulassem dessa forma. *Pop* pode ser enquadrada, ainda que não de forma direta, em um fenômeno que ocorre no jornalismo musical dos Estados Unidos e da Inglaterra: as *fans mag* ou revistas de fãs. Conforme Frith, trata-se de uma mudança que ocorreu em ambos os países, com publicações voltadas para o público adolescente:

A essência das *fan mags* é que estas publicações respondiam aos anseios dos adolescentes. Seu serviço é abastecer com informações, fofocas e fotografias de astros do rock que tenham agradado os gostos de seus leitores. Sua função não é de explicar ou avaliar ou criticar a preferência de seus leitores, nem mesmo influenciá-los; preferivelmente, é o que reflete estes mesmos leitores. Sua função comercial, em outras palavras, é meramente comercial. (FRITH, 1981, p. 175).

Porém é importante discutir a respeito do jornal *Hit Pop*, que – conforme o capítulo correspondente à análise da publicação – era onde se concentrava o conteúdo jornalístico sério da revista. Mesmo que em grande parte da trajetória da revista não se tenha dado atenção a uma crítica musical voltada para o *rock* brasileiro, é de se destacar a fase profícua dessa publicação⁴⁵¹. Desse período, retoma-se a abordagem de Nico Pereira de Queiroz:

Falta de uma mínima estrutura que possibilite este pessoal todo de se apresentar. Falta de visão de empresários que preferem pegar a coisa pronta por mais cara que ela saia, como foi o caso do Genesis. Este grupo inglês apresentou shows muito bons por aqui, cheios de musicalidade, cores, raios e tempestades. Tudo bem, tomara que eles continuem a vir. Quanto mais, melhor. Mas tudo ficaria mais bonito e razoável se uma décima parte do que foi gasto com os ingleses (e não foi pouco não) fosse empregada em grupos brasileiros. Uma rápida pesquisa mostraria pelo menos dez grupos, espalhados por este imenso Brasil, em condições de cumprir temporadas tão sérias ou mais. A música pop brasileira, a moderna música brasileira, deixou de ser um carbono do que era feito lá fora para transformar-se em algo nosso, que tem tudo a ver com as mais puras raízes musicais da nossa terra. Nossos músicos enfrentam problemas e dificuldades que só eles sabem. A maioria, talvez, não assistiu ao show do Genesis por falta de dinheiro para as entradas. (QUEIROZ, 1977, n. 58, p. 8).

⁴⁵⁰ O alcance a uma gravadora era bem restrito, ao contrário de hoje, em que a tecnologia digital barateou o acesso à gravação de um simples CD.

⁴⁵¹ Compreendida entre a edição 42, de abril de 1976, até o número 65, de abril de 1978, quando foram contratados colunistas voltados para o mundo do entretenimento.

Tratava-se de uma rara tomada de posição do jornal em prol dos grupos brasileiros, que começavam a sentir os efeitos do gradativo abandono do público, principalmente devido ao avanço da *discothèque*. Além disso, refletia a falta de investimento em shows e ao não profissionalismo dos empresários, que enxergavam no *rock* brasileiro uma manifestação musical que não tivesse garantias de retorno financeiro. Por outro lado, passavam a investir em estrangeiros, como o *Genesis*. A crítica citada merece destaque, acima de tudo, pois descrevia a situação precária de alguns grupos de *rock* brasileiro que não estavam se apresentando por questões financeiras ou por estarem gravando.

Na segunda metade dos anos 1970, as revistas *Música* e *Somtrês*, surgiram com um jornalismo musical de duas vertentes. A primeira abordava a questão técnica, ou seja, tratando de temas como aparelhos de som, instrumentos musicais, mesa de som etc. A segunda trazia reportagens, críticas musicais e entrevistas. Embora tenham esses traços em comum, existiram também diferenças entre as publicações, que serão expostas oportunamente.

Ao contrário do que possa pressupor, dentro da natureza das revistas musicais existem vários estilos, conforme atesta Paul Théberge:

Os periódicos musicais são tão variados quanto as diversas atividades que constituem o mundo contemporâneo da manufatura musical; o *Standard Periodical Directory* lista diversas centenas de periódicos musicais publicados nos Estados Unidos e no Canadá, estendendo-se das newsletters amadoras sobre música até revistas editadas pelas grandes companhias passando pelas tip sheets⁴⁵², fanzines, revistas especializadas para quase todos os instrumentos e estilos musicais imagináveis, jornais técnicos para engenheiros de som e produtores, revistas de equipamento de som e jornais acadêmicos. (THÉBERGE, 1991, p. 272).

Em seu estudo sobre as revistas musicais, Théberge aborda especificamente as publicações voltadas exclusivamente para a música e a tecnologia, tratando das suas origens. A partir dos anos 1970, com o advento de um mercado consumidor de instrumentos musicais, tais periódicos foram criados para divulgar as marcas de instrumentos.

No caso específico da revista *Música*, verificava-se naquele momento um crescimento nesse mercado. Além de abordar tais questões técnicas, a publicação tratava também de questões musicais. No caso da crítica musical a respeito do *rock* brasileiro, o ponto alto foram as críticas dos shows, destacando a performance dos músicos. Na crítica publicada na edição número 4 da revista, falou-se sobre a temporada de apresentações dos *Mutantes* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e que resultaria no LP gravado ao vivo, *Mutantes ao Vivo*

⁴⁵² “Tip sheet = cópia de um trabalho impresso oferecida para distribuição”. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/tip+sheet>>. Acesso em: 7 nov. 2010.

(Som Livre, 1976). No texto, somente o primeiro parágrafo faz a análise do desempenho dos componentes do grupo, numa linguagem para o leitor leigo:

Os Mutantes em seu trabalho atual demonstram estarem conscientes da necessidade de não se abandonar as raízes e influências brasileiras para se fazer um som que possa ser chamado de rock brasileiro. “Chorinho”, um solo de violino de Paulo de Castro, com inspiração no próprio Chorinho é um dos momentos mais fortes do show. Sérgio Dias duelando sua guitarra com o sintetizador de Luciano Alves, aliados à excepcional sonoridade da bateria de Rui Motta e ao balanço preciso do baixo, fazem a pulsação dos Mutantes, uma marca registrada ao vivo. (MUTANTES – Museu de Arte Moderna, 1976, n. 4, p. 10).

Num segundo momento, a crítica – que ocupa mais da metade de uma página – é uma descrição detalhada dos entraves da gravação:

Captar esses momentos de criação coletiva, essa troca de energias entre o grupo e a assistência, levando à vitrola a mesma atmosfera que existe num show dos Mutantes, foi o objetivo. Como conseguir isto? Tecnicamente, a solução mais perfeita seria transportar um estúdio de gravação para o lugar do show. Uma unidade móvel equipada com gravador de 16 canais para que se pudesse gravar cada instrumento separadamente, e depois, na calma de um estúdio, mixar os 16 canais, combiná-los em 2 canais, efetuando a mixagem durante o show. Os riscos seriam maiores, caso houvesse qualquer problema com qualquer dos instrumentos, mesas ou microfones, a fita estaria perdida. Gravar uma série de shows foi a forma de se eliminar este impasse. Após cada show, ouvia-se a fita no Estúdio Level. A primeira audição foi um impacto. A idéia funcionava. Basicamente, estava resolvido. Agora era uma questão de acertar a mixagem. (ibidem, p. 10).

Como foi visto, a crítica acabou saindo do quesito análise/performance e perdeu-se em detalhes técnicos que deixam a leitura desagradável para quem é leigo no assunto. A publicação tinha essa postura recorrente em várias outras críticas. Pode-se formular uma hipótese de justificativa a própria natureza da publicação, que era voltada para um público com um nível de entendimento mais apurado para a música. Apesar de este estudo tratar de críticas a respeito do *rock* brasileiro, nos textos referentes a artistas de outros gêneros musicais, repetiu-se o estilo da escrita. Especificamente a respeito do *rock* brasileiro, a análise dos críticos, em grande parte, foi veemente com tais grupos.

Sobre a sua congênere *Somtrês*, na crítica musical as posturas foram mais profundas, tendo desempenhado um papel importante em instituir um debate a respeito do crítico musical dentro do panorama do *rock* brasileiro dos anos 1980.

Ao longo da análise, foram vários os momentos pelos quais a revista se posicionou de forma crítica sobre o referido gênero no Brasil. Há duas situações que demonstram a importância da crítica e também de um debate sobre a relação dos críticos musicais com a indústria fonográfica. Em 1987, Luis Antônio Mello escreveu um longo ensaio, enfatizando o

marketing da indústria do disco. Na edição de maio daquele ano, Lu Gomes, outro crítico da revista, refutou os argumentos de Mello:

Não vou negar que o marketing esteja *começando* a penetrar na indústria fonográfica, principalmente via revistas especializadas, mas daí a afirmar que a “empulhação e a jabazaria [sic] morreram sem deixar saudades”, isso é uma grande tolice e os fatos estão aí para provar: o melindrado Tim Maia deu até o preço do jabá no *Fantástico*. O disco é um produto de consumo como uma melancia. “Ambos são objetos de venda, fria, calculista. São ‘iguais’” – escreve o sr. Mello enveredando por um terreno pantanoso. Como essa polêmica já encheu páginas e páginas de jornais e revistas (e o meu saco), vou apenas fazer uma pequena ressalva em defesa das cucurbitáceas, já que elas não têm nada a ver com o assunto. Melancias são frutas saudáveis, cujo gosto agradável e refrescante é um velho conhecido de paladar humano. E ninguém é bobo de comer – ou comprar melancia estragada. Basta examiná-la com os olhos, sentir o aroma. Já um disco, só pode saber se ele é bom ou ruim depois de escutá-lo. Antigamente, quando alguém ia na loja comprar um disco, era possível escutá-lo antes. Hoje, não mais – e é aí que entra o jabaculê. Como não se pode mais ouvir um disco antes de comprá-lo, a alternativa é se guiar pelo que toca no rádio e na televisão, ou seguir as sugestões da comprá-lo a alternativa é se de se guiar pelo que toca no rádio e na televisão ou seguir as sugestões da crítica. (GOMES, 1987, n. 101, p. 77-78).

Novamente a obra de Frith contribui para essa discussão, pois ele descreve que a imprensa especializada no *rock* opera de forma nebulosa, em que os jornalistas estavam dependentes das grandes gravadoras.

Publicações musicais e gravadoras de discos trabalham juntas não porque os periódicos são “controlados” pela propaganda das empresas, mas por causa da sua imagem geral do mundo, as suas interpretações gerais do rock são praticamente as mesmas. A maioria dos escritores de rock é, em consequência, quase completamente dependente da indústria dos discos. As suas notícias, as suas entrevistas, o seu acesso são proporcionados pelas gravadoras; as vidas dos críticos musicais necessitam do consumo constante de recursos proporcionados pelas empresas – discos grátis, viagens grátis a concertos, almoços, bebidas, recepções, festas, fins de semana na Jamaica; virtualmente tudo o que os escritores fazem é pago por elas. Nos Estados Unidos, o resultado é centenas de escritores freelancers mal pagos por seus eventuais empregadores, mas sobrevivendo pelos privilégios que conseguem. Na Grã-Bretanha, onde a maioria dos escritores de rock são empregados fixos dos semanários musicais, o resultado é uma barata (e lucrativa) forma de produção de revistas. Nos dois países, há uma contínua mobilidade de trabalho entre o jornalismo musical e a publicidade musical – departamentos de imprensa de gravadoras recrutam das publicações musicais, e estas empregam ex-publicitários; não é nem usual que escritores executem os dois trabalhos simultaneamente. (FRITH, 1981, p. 173).

Para o autor, os críticos precisam estabelecer suas credibilidades perante seus leitores. Nas suas críticas é que são revelados seus padrões e suas individualidades. Contudo “a crítica atualmente, de qualquer forma, permanece confusa, como os críticos procuram de forma simultânea em fornecer um guia de consumo, para comentar cultura e em explorar gostos pessoais.” (ibidem, p. 174).

Essa questão também pode ser aproveitada quanto à revista *Bizz*. Como já foi dito na abordagem a essa publicação, o tom dos críticos em relação aos grupos que surgiram nos anos 1980 era severo, como exemplifica a crítica abaixo, escrita por Rodrigo de Campos:

Todo ano é a mesma coisa, todo ano os Engenheiros lançam um disco igual ao anterior. Já foram elogiados com a simpatia dedicada às novidades. E continuaram a fazer a mesma coisa. Já foram malhadados, muitas vezes com o típico pouco caso dedicado a quem se deu bem. E continuaram a fazer a mesma coisa. A frase “eu até que gosto dos Engenheiros Do Hawaii” se tornou perfeita para chocar e chamar a atenção em festas “in” do meio musical brasileiro. Enquanto isso, a banda continuava a fazer seus discos em que até as capas são iguais. Fui almoçar, voltei, dormi, acordei, e eles lá, fazendo a mesma coisa. Persistência, coerência ou preguiça? No final eles acabam despertando simpatia pela sua indiferença às modas. Uma grande qualidade, em um mundo como o do rock brasileiro, onde a maioria das bandas muda de estilo toda a semana, na tentativa de seguir as tendências de Manchester ou Seattle. Foi desse jeito que os Engenheiros se transformaram em um caso único de banda que provoca polêmica a cada disco por fazerem sempre a mesma coisa. Outras bandas são criticadas por seus discos serem piores, ou até mesmo diferentes dos anteriores. Os Engenheiros chocam pela constância. [...] E o que fazem são quase elegias ao tema. O lugar perfeito para se ouvir esse disco (e os outros da banda) é em um entediante conjunto habitacional de uma cidade de interior onde só pega um canal de televisão e o calor é tão grande que deixa as pessoas lentas, sem vontade de fazer nada. (CAMPOS, 1992, n. 89, p. 59).

Por outro lado, as críticas eram favoráveis aos grupos integrantes da linhagem *underground-experimental*⁴⁵³. Contudo, por mais que a revista tenha adotado um discurso contra os conjuntos da linhagem *pop rock*, por mais que tenham sido feitas considerações, em grande parte, irônicas, assumindo um tom militante, não foi suficiente para fortalecer as bandas *underground*; muito pelo contrário. Como mencionou Simon Frith, “críticas más (e elas são numerosas) não são as mais importantes em diminuir as receitas vindas dos anunciantes” (FRITH, 1981, p. 174).

No momento em que se redigem estas considerações finais, dois comerciais estão sendo veiculadas na mídia utilizando trilhas sonoras advindas do *rock* brasileiro dos anos 1980⁴⁵⁴. O primeiro é de um banco estatal e a trilha veicula a canção *Mais uma vez*, composta pelo fundador do grupo *Legião Urbana*, Renato Russo. A canção é interpretada por um cantor que imita o timbre de voz de Russo. O outro comercial é de uma operadora de cartão de crédito. Neste, além de ser estrelado pelo vocalista da *Blitz*, Evandro Mesquita, é usada a trilha sonora de um sucesso do referido grupo: *A dois passos do paraíso*.

⁴⁵³ Grupos ou movimentos musicais que buscavam se inserir no mercado com um trabalho autoral ou original, sem se submeterem às pressões de uma grande gravadora.

⁴⁵⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dFi1woEsPSo>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=Y1dFKXUCeOE>>. Acesso em: 13 nov. 2010.

O que se pode depreender é que, de forma representativa, o *rock* brasileiro daquele período consolidou-se como um estilo de música vendável e também agradável. Representa também a consolidação de um gênero musical que, embora tenha sido combatido e criticado nas revistas da época (como *Somtrês* e *Bizz*), predominou como arte de massa.

Essa lógica se inverte se a análise debruçar-se nas revistas da década de 1970. Em *Rolling Stone*, grupos como *Os Mutantes*, que hoje são tidos como unanimidade, após um longo ostracismo⁴⁵⁵, já tinham ressalvas quanto ao seu estilo musical, que começava a ser influenciado pelo *rock progressivo* inglês. Há de se ressaltar, a atuação de Ezequiel Neves, que imprimiu um ar de autenticidade nos textos, lembrando o crítico Lester Bangs pela intensidade de suas críticas⁴⁵⁶.

Naquela década, o *rock* brasileiro não estava suficientemente desenvolvido em relação a questões de mercado e de gravadoras. O mercado ainda não havia descoberto o jovem como consumidor. A inserção desse jovem passou a acontecer com mais ênfase nos anos 1980.

Diferentemente dos tempos atuais – em que o *rock* brasileiro agrega a palavra *profissionalismo* –, na referida década, ainda era algo incipiente. Dessa forma, a crítica musical em relação a esse gênero no Brasil era também um reflexo do estágio pelo qual se encontrava a própria crítica. *Pop*, a revista que poderíamos chamar de *ícone* dos anos 1970, inseriu a *cultura jovem* dentro de um contexto massificado, em que a música era um dos ingredientes.

Em comum com *Rolling Stone*, percebe-se que o espaço editorial destinado ao *rock* brasileiro era escasso, demonstração de que o gênero no Brasil não tinha suficientes representantes com discos gravados. É de se salientar que, além do descrédito das gravadoras, havia a dificuldade em importar equipamentos de som, áudio e luz, sem contar o espírito amador em relação à organização de shows, empresários etc. A respeito desse contexto, pode ser resumido no que cantou Rita Lee: “Roqueiro brasileiro/Sempre teve cara de bandido”⁴⁵⁷.

Entretanto há de se destacar o trabalho realizado pela revista *Música*. Apesar do tom de desconfiança e até um certo menosprezo aos grupos de *rock* brasileiro daquela época, pela primeira vez foi percebida uma crítica sólida, embora demonstrando em algumas vezes um

⁴⁵⁵ Pelo fato de os LPs desse grupo terem ficado muito tempo fora de catálogo, entre fins dos anos 70 e parte dos anos 80, as suas músicas passaram a serem conhecidas somente pelas novas gerações.

⁴⁵⁶ No entanto, a trajetória de Bangs foi totalmente oposta à de Ezequiel Neves, pois não aderiu à indústria fonográfica.

⁴⁵⁷ Trecho da canção *Ôrra Meu*, de autoria da própria cantora. Foi gravada por Rita Lee no seu LP de 1980, que representou um divisor de águas na sua carreira. É a única composição desse disco que tem um tom contestatório, em contraste com as outras faixas, nas quais predominam temas brandos. De forma sarcástica, a letra debocha do “conflito de gerações”.

excessivo vocabulário técnico. Serviu para amadurecer os caminhos que a crítica chegaria na década de 1980, com *Somtrês*.

Um diferencial de *Música*, porém, diz respeito à performance dos músicos no palco. Isso permitiu com que os artistas fossem avaliados de uma forma natural, já que mesmo que sejam limitados, os recursos de estúdio permitem que a maneira de tocar e cantar seja escamoteada.

A referida publicação, ao longo dos dez anos que permaneceu em atividade, serviu como uma farta documentação, não somente pelo tempo de existência, mas por ter presenciado o surgimento do *rock* brasileiro dos anos 1980.

Também teve o mérito de abrir espaço para debater o papel da crítica e dos críticos musicais, o que aconteceu graças às colunas *Plenário* e *Dissonâncias* – a primeira idealizada por Maurício Kubrusly, e a segunda capitaneada por Luis Antônio Giron. Apesar da brevidade nas suas publicações, permitiram enriquecer esta pesquisa.

Mas especificamente sobre a crítica musical, aquela que avaliava os lançamentos se sobressaiu. Tanto os grupos consagrados, como *Paralamas do Sucesso*, *Titãs* e *Legião Urbana*, e outros nem tão conhecidos – como o obscuro *Nova Embalagem* e o efêmero *Sempre Livre* – não eram bem vistos por representarem um produto finalizado, que já contava com a força da mídia. Entretanto o ataque a esses conjuntos não era uma unanimidade.

Por outro lado, grupos da linhagem *underground*-experimental, tendo *Patife Band*, *Akira S & as Garotas que Erraram* e *Fellini*, além de grupos *punks* como *Ratos de Porão* eram prestigiados pelos críticos, muito em razão da sua atitude mas também por representarem algo de *autêntico*⁴⁵⁸.

Por fim, a revista *Bizz* surgiu estruturada de forma empresarial pela editora Abril. Foi a mais longeva publicação analisada. Nascida no período de consolidação do *rock* brasileiro (1985) e extinta quando esse gênero já não tinha tanto sucesso, permitiu traçar uma leitura importante do objeto desta pesquisa, através das críticas.

A crítica musical em *Bizz*, abordando o *rock* brasileiro, foi bem ampla. No início, seus críticos eram considerados “músicos frustrados”⁴⁵⁹, por prestigiarem os grupos *underground*, principalmente de São Paulo, e combaterem as bandas identificadas com o *pop comercial*. As palavras de Alex Antunes, que atuou naquela época, resumem bem o exercício dos críticos:

⁴⁵⁸ Um contraponto a essa tendência foi revista *Pipoca Moderna*. Por ser uma publicação com nítida feitura artesanal, formava juntamente com o *Circo Voador* e a *Rádio Fluminense FM* uma tríade que se postulava como “porta-voz da Geração AI-5”, termo cunhado pelo sociólogo Luciano Martins.

⁴⁵⁹ Sobre essa questão, o crítico Luis Antônio Giron responde da seguinte forma: “Para ser franco, os artistas têm uma pontinha de inveja de não poderem ser os críticos de si mesmos e do trabalho da crítica. Arrisco isto: todo artista é um crítico frustrado.” (GIRON, 1987, n. 103, p. 68).

“Faltou o equilíbrio entre se alinhar com o *mainstream* e atacá-lo.” (ALEXANDRE, 2002, p. 339).

Esse processo prosseguiu pelos grupos e movimentos dos anos 1990 e termina nos projetos de resgate de repertório e também da credibilidade de alguns grupos da *geração 80*, através dos shows e CDs *Acústico MTV* e a volta desses conjuntos à mídia. Nesse período, a crítica sobre o *rock* brasileiro, antes combativa, tornou-se branda. A própria revista fez o reconhecimento: “A maioria das bandas brasileiras que a imprensa (e particularmente a revista *Bizz*) incensava na década passada não conseguiu chegar aos ouvidos do grande público e sumiu sem deixar saudades.” (SÓ; BIAGGIO, 1998, n. 161, p. 35).

As palavras de Simon Frith sobre a tarefa do crítico musical, qualquer que seja o gênero, provocam algumas reflexões sobre a questão:

Na história da alta cultura, houve um tempo em que a boa música se tornou autônoma (início do século 19). Então a música passou a ser concebida em função de si mesma, à revelia das respostas do público. O crítico se tornou necessário como um tipo de especialista, como alguém que poderia explicar a música para o público, ensiná-lo a escutar naquela época. O hiato entre o músico e o ouvinte foi dado como um fato, e o crítico passou a ser visto como alguém que por definição estava ao lado do artista, defendendo o novo e o difícil. Ocorre que, conforme a cultura mercantil de grande escala foi emergindo naquele final de século, o papel mediador do crítico se tornou igualmente significativo em sentido inverso: dali em diante a audiência de massas também teria de ser interpretada para os produtores musicais, até porque o crítico estava se tornado o consumidor ideal. (FRITH, 1996, p. 65).

No que diz respeito ao *rock* brasileiro, em termos gerais, a crítica musical teve um papel de mediadora. Contudo há de ressaltar que não foi uma questão convergente e uniforme, pois, em alguns momentos, atuou de forma tendenciosa, justamente por dirigir-se a um consumidor musical que, antes de ser realmente existente era o que ele julgava o ideal.

REFERÊNCIAS

Periódicos:

Rolling Stone. Rio de Janeiro: Editora Camelopard, 1972-1973.

Pop. São Paulo: Editora Abril, 1972-1979.

Música. São Paulo: Imprima Comunicação Editorial Ltda., 1976-1983.

Pipoca Moderna. Rio de Janeiro: Publicações Castro Ltda., 1982-1983.

Somtrês. São Paulo: Editora Três, 1979-1989.

Bizz. São Paulo: Editora Azul, 1985-1996. Versão em CD-ROM.

Showbizz. São Paulo: Editora Abril, 1996-2000. Versão em CD-ROM.

Bizz. São Paulo: Editora Símbolo, 2000-2001. Versão em CD-ROM.

Sites Consultados:

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.priberam.pt>

Livros, dissertações e teses

ABRAMO, Helena Wendel. **Grupos juvenis nos anos 80**: um estilo de atuação social. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música popular e indústria cultural**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1989.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALBUQUERQUE, João Luiz. **Rock Book V**: A Cor do Som. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. **A vida até parece uma festa**: toda a história dos Titãs. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do Choro. In: NOVAES, Adauto (org.) **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 79-86.

BAHIANA Ana Maria. Inocente desobediência civil. In: CARVALHO FILHO, Ibanez de et al. **Rock: a música do século XX**. v. 1. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. p. 143-144.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discoteque. In: NOVAES, Adauto (org.) **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005a. p. 53-59.

_____. Música Instrumental – O Caminho do improviso à brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.) **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005b. p. 61-69.

BARROS, Patrícia. “**Provocações brasileiras**”: A imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2007.

BIVAR, Antônio. **O que é punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

BORGES, Luis Fernando Rabello. **O processo inicial de formulação de produtos de mídia impressa brasileira voltados ao público jovem**: um estudo de caso da Revista Pop. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2003.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança**: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

BUENO, André Luiz de. **Contracultura**: as utopias em marcha. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1979.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço das bossas e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARDOSO, Miguel Esteves. **Escrítica Pop**: um quarto da quarta década do rock. 1980-1982. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. (Coleção Rei Lagarto).

CARVALHO FILHO, Ibanez de et al. **Rock: a música do Século XX**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. 2 v.

_____. Rock Brasil. In: CARVALHO FILHO, Ibanez de et al. **Rock: a música do Século XX**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. p. 137-140.

CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. **A música na pauta jornalística d'“O Estado de S.Paulo”**: 1947-1968. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense/Nova Cultural, 1982. (Coleção Primeiros Passos).

CHAMBERS, Ian. **Urban Rhythms**. London: Macmillan, 1985.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock'n'roll is here to pay**: the history and politics of the music industry. Chicago: Nelson-Hall, 1977.

_____; _____. **Rock & Indústria**: história e política da indústria musical. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

COHN, Sérgio e JOST, Miguel. **Entrevistas** – Bondinho. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2006.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock nos passos da moda**: mídia, consumo x mercado cultural. Campinas: Papirus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. **BRrock**: o rock brasileiro dos Anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasiliense**. São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo, Editora 34, 2008.

DRAPER, Robert. **Rolling Stone magazine**: the uncensored history. New York: Doubleday, 1990.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

ENCICLOPÉDIA do rock: de A a Z. São Paulo: Editora Três, 1984.

ESSINGER, Silvio. **Punk**: anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999.

FENSTER, Mark. Consumer's guides: the political economy of the music press and the democracy of critical discourse. In: JONES, Steve (org.) **Pop music and the press**. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

- FRANÇA, Jamari. **Os Paralamas do Sucesso**: vamo bate lata. São Paulo: Editora 34, 2003.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- FRITH, Simon. **Sound effects**: youth, leisure and the politics of rock'n'roll. New York: Pantheon Books, 1981.
- _____. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- _____. Fragments of a Sociology of Rock Criticism. In: JONES, Steve (org.) **Pop music and the press**. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- GALVÃO, Luiz. **Anos 70**: novos e baianos. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GIRON, Luis Antônio. **Minoridade crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GOFFI, Guto; NEVES, Ezequiel; RODRIGO, Pinto. **Barão Vermelho**: porque a gente é assim. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- GROPPO, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- HOBBSAWM, Eric. **Revolucionários**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.
- JANOTTI JR., Jéder. **Aumenta que isso aí é rock'n'roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- JONES, Steve. **Pop music and press**. Philadelphia: Temple Universtiy Press, 2002.
- KUBRUSLY, Maurício. O Brasil de JK: mudanças em ritmo de Brasília. In: **Rock**: a música do Século XX. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. v. 1. p. 23-24.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

- LEÃO, Tom. **Heavy metal:** guitarras em fúria. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MACIEL, Luis Carlos. **Geração em transe:** memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARCELO, Carlos. **Renato Russo:** o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma 1976-1986:** a história do rock de Brasília. São Paulo: Conrad, 2001.
- MARCUS, Greil. **A última transmissão.** São Paulo: Editora Conrad, 2006. (Coleção IE IE IE).
- MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular.** São Paulo: Global Editora, 1988. (Coleção Navio Pirata).
- MEDEIROS, Paulo de Tarso. **A aventura da Jovem Guarda.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELLO, José Marques de. **Jornalismo opinativo:** gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.
- MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas:** a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2003.
- MORAES, Marcelo Leite de. **Revelações por minuto.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica:** um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política:** arena, oficina e opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MOTTA, Néelson. Sem título. In: CLEMENTE, Ana Tereza. (org.) **Que rock é esse?** A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. São Paulo: Editora Globo, 2008. p. 64
- MUGGIATTI, Roberto. **Rock:** o grito e o mito. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. **História do rock.** São Paulo: Editora Três, 1984. 4 v.
- NAHOUM, Leonardo. **Enciclopédia do rock progressivo.** Rio de Janeiro: Rock Symphony, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal:** lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural.** São Paulo: Contexto, 2003.

RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do “rock brasileiro anos 80”. São Paulo: Annablume, 2009.

RODRIGUES, Rodrigo. **As aventuras da Blitz**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

RODRIX, Zé. Mas houve rock no Brasil a não ser na década de 70? In: DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasiliense**. São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987. p. 12-13.

RONDEAU, José Emílio. O ouro do rock: a década em que a indústria do disco explodiu. In: **Rock: a música do Século XX**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. v. 2. p. 215-216.

_____. O que é, quem é. **Rock: a música do Século XX**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983b. v. 2. p. 285-286.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALDANHA, Rafael Machado. **Rock em revista: o jornalismo de rock no Brasil**. Monografia (Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

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

_____. **Understanding popular music**. New York: Routledge, 2000.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura, rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. Porto Alegre; L&PM Editores, 1979.

_____. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos).

THOMAZ, Luiz Franco. **Minha história ao lado das baquetas**. São Paulo: Editora Minuano, 2008.

TROTTA, Felipe Mendes. **Titânicos caminhos: uma interpretação**. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 1995.

VÁRIOS autores. **Rock: a música do Século XX**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. Vols 1 & 2.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. São Paulo: Graal, 1977.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

VIANNA, Hermano. **Rascunho de possível capítulo de tese sobre o Rock Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/rock-brasileiro-historia-1950-1980>>. Acesso em: 22 out. 2010.

VIEIRA, Maria do Pilar Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. **Pesquisa em História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

Artigos, críticas, ensaios e reportagens

ANÚNCIO lançamento Revista Pop. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 219, p. 114-115, 15 nov. 1972.

A CAÇA aos prazeres. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 578, p. 136-140, 5 dez. 1979.

A JUVENTUDE da beleza. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 635, p. 60-61, 5 nov. 1980.

A VOZ é um instrumento solando no meio da orquestra. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 11, p. 24, 1977.

ADEUS à rebeldia. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 1.130, p. 80-82, 30 mai. 1990.

ALMEIDA, Miguel de. Um raio laser/Magia Tropical. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 2, p. 39, nov./dez. 1982.

AMONG, Gabriel. Qualidade técnica de gravação. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 13, p. 66, jan. 1980.

ANTUNES, Alex. Atenção: ocorrências de rock nº 3 e nº 4. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 79, p. 69-70, jul. 1985.

_____. Saudades do som de fora do estúdio. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 85, p. 81-82, ago. 1985.

_____. Yes, nós temos rock novo! **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 83, p. 76, nov. 1985.

_____. Educação sentimental - Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 6, p. 14, jan. 1986.

_____. Selvagem? - Paralamas do Sucesso. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 11, p. 14, jun. 1986.

_____. Smack – Noite e Dia. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 18, p. 17, jan. 1987.

_____. Amantes da rainha - Inimigos do Rei. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 66, p. 76, jan. 1991.

ARAÚJO, Bento. Editorial. **Poeira Zine**, São Paulo, Editora Poeira Zine, n. 0, p. 2, 2003.

ARAÚJO, Bernardo. A chama do rock gaúcho. **Showbizz**, São Paulo, Editora Abril, n. 166, p. 63, mai. 1999.

ASSUNÇÃO, Ademir. Dentro do sucesso ou nas rebarbas. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 94, p. 78-79, out. 1986.

ATKINS, Mike. Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 12, p. 20, 1972.

BAHIANA, Ana Maria. O erro do descabelado Raul Seixas: ele se leva a sério. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 2, p. 85-86, fev. 1979.

_____. A agonia do dinossauro EL & P na praia do amor. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 2, p. 88-89, fev. 1979.

_____. O guincho gelado e eletrônico dos novos teclados. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 6, p. 74-75, jun. 1979.

_____. Vozes para os anos 80. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 580, p. 84-88, 17 out. 1979.

_____. Os novos grupos aniquilam os monstros do rock. *Jornal do Disco*. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 11, p. 8, nov. 1979.

_____. As limitações dessa Elza Soares para a juventude. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 12, p. 84, dez. 1979.

_____. A Cor do Som abre a boca e perde o pique. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 22, p. 73, out. 1980.

_____. Como a vida é bela! Como é tão bom ser feliz! **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 42, p. 74-75, jun. 1982.

_____. Para onde vão nossos punkinhos de imitação? **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 45, p. 76, set. 1982.

_____. O cru no império dos cozidos. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 3, p. 35-36, jan. 1983.

_____. Transfigurar o óbvio, tornar mágico o click. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 57, p. 88, set. 1983.

BAPTISTA, Arnaldo. Sem título. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 29, p. 4, 14, nov. 1972.

BARCINSKI, André. Titãs - Titanomaquia. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 97, p. 46, ago. 1993.

_____. Sepultura - Chaos A.D. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 99, p. 48, out. 1993.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa brasileira nos anos de chumbo. **Revista Akropolis**, Revista de Ciências Humanas da Universidade Paranaense, Umuruama, v. 11, n. 2, p. 63-66, 2003. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/332/299>>. Acesso em: 4 fev. 2008.

_____. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. **Revista Akropolis**, Revista de Ciências Humanas da Universidade Paranaense, Umuruama, v. 12, n. 1, p. 33-40, 2004. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/388/353>>. Acesso em: 8 fev. 2008.

BARROSO, Júlio. A malemolência ensolarada do Boca de Cantor. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 10, p. 84, out. 1979.

BENTES, Ivana. Perplexa, inquieta e sem utopias. **Caderno Idéias-Ensaio**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. n.118, p. 4-6. 08 de outubro de 1991.

BIVAR, Antônio. Made in Brazil: No país do carnaval, um grupo que sabe usar a fantasia. **Jornal Hit Pop**, Revista Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 72, p. 6-7, out. 1978.

BRITO, Hagamenon. Bora Bora - Paralamas do Sucesso. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 37, p. 17, ago. 1988.

_____. Caldeirão desplugado. **Showbizz**, São Paulo, Editora Abril, n. 170, p. 55, set. 1999.

BROWN, Mick; LODER, Kurt. O que aconteceu com o Pink Floyd? **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 1, p. 15-17, out. 1982.

BUTTERFLY, Sandra. 10 anos de rock Made in Brasil. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 16, p. 22-23, 1977.

CAMARGO, Zeca. Saudades do autor Russo. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 126, p. 71, jan. 1996.

CAMPOS, Cláudio. As grandes se mexem. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 94, p. 28, mai. 1993.

CAMPOS, Rogério de. Engenheiros do Hawaii - Gessinger, Licks & Maltz. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 89, p. 59, dez. 1992.

CARINA, Cláudio. Rock brasileiro, pra superar o que vem de fora. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 28, p. 78-79, abr. 1981.

CARVALHO FILHO, Ibanez de. Passado, presente e futuro. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 6, p. 33, abr. 1972.

CASTRO, Paulo. Marcando presença. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano. 1, n. 7, p. 10, dez. 1976.

CHIDAC, Carlos. “E agora pra vocês... swings tropicais” – Robertinho de Recife. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 4, n. 48, p. 45, 1980.

CHORAVA-SE. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 566, p. 128, 11 jul. 1979.

CIVITA, Victor. Editorial. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, v. 1, n. 0, p. 5, jun. 1985.

CRUZ, Edu. Foi uma brasa, mora! (Um inventário das cinzas da “Jovem Guarda”). **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 4, n. 49, p. 57-61, 1981.

D'ÁVILA, Zito. Repertório fraco liquida o ano de Rita Lee. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 5, p. 78, mai. 1979.

_____. Saudades de um monstro acuado: o velho rock. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 6, p. 75-76, jun. 1979.

DI PIERO, Gilberto. Agora, posters e um jornal de música pop. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 12, p. 3, out. 1973.

_____. Editorial. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 12, p. 3, out. 1973.

[DOIS críticos]. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 32, p. 28, mar. 1988.

DUARTE, Arthur. Independência - Capital Inicial. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 28, p. 19, nov. 1987.

_____. Fellini - 3 Lugares Diferentes. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 29, p. 21, dez. 1987.

_____. Garotos da Rua - Garotos da rua. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 31, p. 18, fev. 1988.

_____. Ouça o que eu digo, não ouça ninguém - Engenheiros do Hawaii. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 44, p. 63, mar. 1989.

_____. A terceira onda – Uns e outros. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 64, p. 80, nov. 1990.

_____. Extraño - Nenhum de Nós. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 66, p. 74, jan. 1991.

DUST, Angela. O alegre massacre do Made in Brazil. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 55, p. 7, jul. 1978.

ECHEVERRIA, Regina. Muito estranho. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 1, p. 38, out. 1982.

EDITORIAL. **Revista Zero**, São Paulo, Editora Lester, n. 1, p. 8, 2002.

EDITORIAL. Sintonizando. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 3, p. 3, ago. 1976.

EDITORIAL. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 1, p. 12, nov. 1972.

EM CARTAZ. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 30, p. 15, abr. 1975.

EM CARTAZ. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 32, p. 15, jun. 1975.

EM CARTAZ. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 33, p. 15, jul. 1975.

EM CARTAZ. Rita Lee - Fruto Proibido. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 33, p. 15, jul. 1975.

EM CARTAZ. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 37, p. 15, nov. 1975.

EM CARTAZ. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 39, p. 14, jan. 1976.

ENTRADAS e bandeiras – Rita Lee e Tutti Frutti. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 4, p. 11, set. 1976.

ENTREVISTÃO Especial. Uns e Outros, Nenhum de Nós e Inimigos do Rei. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 61, p. 56, jul. 1990.

ENTREVISTÃO. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 61, p. 55-65, jul. 1990.

EROTISMO para viagem. **ShowBizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 135, p. 58, out. 1996.

ESCOBAR, Pepe. Um muzak insípido, monótono e sem cheiro. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 47, p. 70-71, nov. 1982.

FINATTI, Humberto. Alternativas para o rock daqui. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 111, p. 80, mar. 1988.

_____. Roquefort não é queijo de minas. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 58, abr. 1988.

FLIPPO, Chet. The history of Rolling Stone. **Popular Music and Society**, New York, v. 3, p. 159-188; 258-280; 281-298, 1974.

FOGO Cruzado. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 1, ago. 1985, p. 18.

FORASTIERI, André. Tudo ao mesmo tempo agora - Titãs e Os Grãos - Os Paralamas do Sucesso. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 76, p. 70, nov. 1991.

_____. Editorial. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 94, p. 4, mai. 1993.

_____. O que é MPB. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 94, p. 28, mai. 1993.

FRANÇA, Jamari. Os políceanos arrancam e miram um veio próprio. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 60, p. 86, 88, dez. 1983.

_____. Elo vigoroso entre o rock de ontem e de hoje. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 61, p. 95-96, fev. 1984.

_____. Uma eficiente anágua de funk e reggae. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 61, p. 61-62, fev. 1984.

_____. O primeiro vôo rasante das meninas. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, p. n. 69, p. 76-77, set. 1984.

GASPERIN, Emerson. Núcleo Base. **Bizz**, São Paulo, Editora Símbolo, n. 182, p. 3, set. 2000.

GIL, Gilberto. Rock in Gil Festival. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 73, p. 82, jan. 1985.

GIL, Marisa Adan. Os adeuses do Fellini. Correndo Por Fora. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 33, p. 60-63, abr. 1988.

GIRON, Luis Antônio. Evandro - Evandro Mesquita e Prisioneiros do Ar - Ricardo Barreto. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 19, p. 17, fev. 1987.

_____. O fim que era doce. Coluna Dissonâncias. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 100, p. 68-71, abr. 1987.

_____. A geração do plágio. Coluna Dissonâncias. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 102, p. 72-73, jun. 1987.

_____. Crítica que te quero crítica. Coluna Dissonâncias. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 103, p. 68-69, jul. 1987.

_____. Carne humana – Zero. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 28, p. 24, nov. 1987.

_____. Cardume - Nenhum de Nós. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 48, p. 76, jul. 1989.

_____. O rock errou e se mudou do Brasil. **Playboy**, São Paulo, Editora Abril, n. 207, p. 54-57; 132-135, out. 1992.

_____. Paulo Ricardo & RPM. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 96, p. 51, jul. 1993.

GODOY, Fátima. Rita Lee – Som Livre. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 4, n. 46, p. 44, 1980.

GOMES, Hélio. Vale o quanto pesa. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 119, p. 60, jun. 1995.

_____. Para emplacar no rádio. **Showbizz**, São Paulo, Editora Abril, n. 160, p. 68, out. 1998.

GOMES, Lu. O verdadeiro preço do sucesso. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 101, p. 77-78, mai. 1987.

GOUVÊA, Carlos. Gravadoras Lixão. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Campelopard, n. 12, p. 4, jul. 1972.

HAULFON, Robert. Mineiros mutantes. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 118, p. 67, mai. 1995.

_____. Apogeu da baixaria. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 125, p. 70, dez. 1995.

_____. Caranguejos prafentex. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 132, p. 60, jun. 1996.

_____. Raimundos de Natal. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 137, p. 20-23, dez. 1996.

IORI, Cristina. Tomate que não pode cair. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 107, p. 75, nov. 1987.

_____. Coquetel sonoro tipo exportação. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 115, p. 66, jul. 1988.

JOELHO de Porco - Teatro Ruth Escobar. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 4, p. 11, set. 1976.

- KUBRUSLY, Maurício. Sem título. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 1, p. 5, jan. 1979.
- _____. Frutos coloridos e murchos da concorrência. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 36, p. 72-73, dez. 1982.
- _____. O time do tudo bem. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 45, p. 98, set. 1982.
- _____. O suave rock em tom pastel desbotado. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 47, p. 98, nov. 1982.
- _____. O erro de foco e o molde do hit. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 60, p. 92, dez. 1983.
- _____. O novo que já vem com mofo. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 63, p. 98, mar. 1984.
- _____. Caio Malufus e o Rock in Rio Festival. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 70, p. 98, out. 1984.
- _____. A lobotomia musical do pelotão de blefes. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 74, p. 68, fev. 1985.
- _____. As luzes de uma grande festa. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 74, p. 82, fev. 1985.
- _____. O recado de quem tem o que dizer. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 79, p. 71, jul. 1985.
- _____. O roquinho curumim no estilo quatro Is. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 99, p. 69, mar. 1987.
- _____. Prá enxotar o róqui shopping center. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 102, p. 63, jun. 1987.
- _____. ABC 17 Brasília: zero. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 105, p. 79-80, set. 1987.
- _____. A safra dos neo-caretas. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 57, abr. 1988.
- _____. Só pra curiosos. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 116, p. 72, ago. 1988.
- LANÇAMENTOS. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 0, p. 19, jun. 1985.
- LAURIELLO FILHO, Antonio. 14 Bis. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, n. 47, p. 44, 1980.
- LEÃO, Tom. Não São Paulo – Vários. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 7, p. 14, fev. 1986.
- _____. Hard Rock Abily. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 88, p. 86, abr. 1986.
- _____. Filhotes do rock da ilha do norte. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 89, p. 77, mai. 1986

_____. Punk brasileiro de Sampa para o mundo. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 97, p. 63, jan. 1987.

_____. Ah! Eu quero você como eu quero. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 99, p. 67, mar. 1987.

_____. Hojeriza contra a panela dos amigos. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 102, p. 65, jun. 1987.

_____. Criar é coisa do arco da velha. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 57-58, abr. 1988.

LEMOS, José Augusto. A guitarra sufocada pelo fraque da moda. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 34, p. 66-67, out. 1981.

_____. Longe da síndrome McCartney, explode a usina de hits. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 48, p. 71, dez. 1982.

_____. O rock carioca no surto da estética urbana. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 51, p. 71-72, mar. 1983.

_____. Rock – Do Oiapoque ao Chuí. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 58, p. 88-90, out. 1983.

_____. A técnica – sozinha e em má companhia. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 63, p. 85, mar. 1984.

_____. O hábil álibi do Blitz e do 14 Bis. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 64, p. 73-74, abr. 1984.

_____. Carne viva, cicatrizes sem verniz. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 76, p. 87, abr. 1985.

_____. Nós vamos invadir sua Praia - Ultraje a rigor. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 2, p. 16, set. 1985.

_____. Dois - Legião Urbana. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 15, p. 18, out. 1986.

LIMA, Walmir de Medeiros. Caminhos e saídas para o rock. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 32, p. 14-15, 1979.

_____. A repetição daquela acrobacia sonora. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 34, p. 67-68, out. 1981

_____. Frutificar – A Cor do Som. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 35, p. 15, 1979.

_____. Rita Lee – Som Livre. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 35, p. 15, 1979.

_____. A volta de Arnaldo, num LP comovente. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 42, p. 97, jun. 1982.

LIMA, Wladimir Tavares de. Rock no MASP. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 6, p. 17, abr. 1973.

_____. Rock no MASP. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 7, p. 18-20, mai. 1973.

LÍRIO, Apyrgio. A Cor do Som. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 19, p. 15, 1977.

LOPES, Maria Amélia Rocha. O melhor rock'n'roll made in Brasil. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 72, p. 94, dez. 1984.

_____. Não, eu não quero passar um weekend com você! **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 78, p. 86-87, jun. 1985.

MACIEL, Luis Carlos. O editor. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 33, p. 2, 1980.

_____. Não há mais rock nas bancas. Depoimento a Antônio José Mendes. **Jornal Opinião**, Rio de Janeiro, Editora Inúbia, n. 11, p. 4, 15-22 jan. 1973.

MADE in Brasil. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 222, p. 104, 106, 7 dez. 1972.

MADE in Brazil – Jack, o Estripador. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 2, p. 40, jul. 1976.

MAGYAR, Vera. O som ainda mais compacto. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 5, p. 20-25, mai. 1979.

MAIA, Sônia. Dois passos adiante, um atrás. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 14, p. 36, set. 1986.

_____. Olho por olho dente por dente. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 42, p. 28-33, jan. 1989.

MARTINS, Sérgio. Música pernambucana bacana. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 112, p. 79, nov. 1994.

_____. O lado pop de Miklos. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 115, p. 66, fev. 1995.

MASSON, Celso. O papa é pop - Engenheiros do Hawaii. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 66, p. 75, jan. 1991.

_____. Disco de estréia de Dona Selma, que foi descoberta por Chico Science. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 154, p. 65, mai. 1998.

MAURO, André. O rock volta às origens. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 5, n. 51, p. 32-35. 1981.

_____. A velha jovem guarda – Um desabafo de roqueiro. **Música**, Ano 5, n. 60, p. 14-19, 1982.

_____. O preço do sucesso. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 6, n. 69, p. 18-19, 1983

MEDAGLIA, Júlio. Rock: AIDS da música atual. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 121, p. 65-66, jan. 1989.

MEDEIROS, Jotabê. Trilha para seu skate. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 146, p. 63, set. 1997.

MEDEIROS, Paulo Ricardo. As Aventuras da Blitz. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 2, p. 34, nov./dez. 1982.

MELLO, Luis Antônio. Diga ao povo que o rock vai ficar. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 94, p. 85-86, out. 1986.

_____. O supermercado da música. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 97, p. 62-65, mar. 1987.

MELLO, Zuzi Homem de. Novos Baianos: dez anos de boas influências. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 2, p. 78-79, fev. 1979.

_____. Atenção negadinha chinfrim! **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 61, p. 94-95, jan. 1984.

MENDONÇA, José Eduardo. Heróis da Resistência. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 17, p. 16, dez. 1986.

MENEZES, Thales de. Pretensão exagerada. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 135, p. 67, out. 1996.

MIDANI, André. "Rock brasileiro? Ainda não nasceu...". Depoimento a Waldir Zwestch. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 38, p. 8, abr. 1975.

MIGUEL, Antônio Carlos. No Brasil: Yes, nós temos new wave. **Jornal do Disco**. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 12, p. 7, dez. 1979.

_____. Um raio laser/Magia Tropical. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 2, p. 39, nov./dez. 1982.

_____. O super festival de rock da Ilha Pura. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 70, p. 76, out. 1984.

_____. Rock: Segunda dentição. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 80, p. 76-78, ago. 1985.

_____. Descentralização. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 87, p. 68, abr. 1986.

_____. Reggae & Rythm'n'blues com garra e pique. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 90, p. 61, jun. 1986.

_____. Blues-rock e punk-funk para jogar luz no Brasil. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 91, p. 78, jul. 1986.

_____. O batismo (de sangue) dos bois. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 110, p. 64-65, fev. 1988.

- _____. Punk irado procura país. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 59, abr. 1988.
- _____. Salada mal temperada. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 113, p. 63, mai. 1988.
- _____. As 7 vidas do rock. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 118, p. 46-51, set. 1988.
- MIGUEL, João José. A folia new wave na guitarra de Recife. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 33, p. 68, set. 1981.
- MIRANDA, Carlos Eduardo. Sepultura - Beneath the Remains. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 50, p. 76, set. 1989.
- MONTANARI, Valdir. Uma overdose de paranóia, ódio, desilusão e tédio. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 17, p. 60, mai. 1980.
- _____. O tédio de uma opereta de cabaré. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 53, p. 76, mai. 1983.
- _____. Rock a versão brasileira. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 60, p. 82-83, dez. 1983.
- MOREIRA, Gastão. Recife n'Roll e os Maracatus Atômicos. **Mixer – Jornal de Música**, São Paulo, Ignis Editora, v. 1, n. 1, p. 44-45, 1993.
- MOUSIKÉ-Mousichá-Musica-Música. Sintonizando. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 1, p. 3, jun. 1976.
- MUGGIATI, Roberto Rock: 30 anos de pauleira e 15 de pedreira. **Revista Ele Ela**, Rio de Janeiro, Bloch Editores, n. 186, p. 32-33, nov. 1984.
- MUGNAINI JR., Ayrton. Felicidade doméstica de uma ex-roqueira. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 103, p. 71, jul. 1987.
- MUTANTES – Museu de Arte Moderna – 3 a 8/8. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 4, p. 10, set. 1976.
- MUTANTES – TUCA SP. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 1, p. 7, jun. 1976.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 22. set. 2010.
- NASCIMENTO, Cleide. Cão Fila. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 4, n. 39, p. 44, 1980.
- NEUFVILLE, Jean Yves. Bora Bora - Paralamas do Sucesso. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 37, p. 17, ago. 1988.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 8, p. 2. 08 mai. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 12, p. 2, 04 jun. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 18, p. 2, 29 ago. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 20, p. 2, 12 set. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 23, p. 2, 3 out. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 26, p. 2, 24 out. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 28, p. 2, 7 nov. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 31, p. 2, 28 nov. 1972.

_____. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1 n. 35, p. 2, 29 dez. 1972.

_____. O rock já é maioria de idade. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 7, p. 30-35, mai. 1973.

_____. Coluna Zeca Jagger. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 44, p. 5, jun. 1976.

_____. Coluna Ezequiel Neves. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 58, p. 9, jul. 1978.

_____. A comoção e a purpurina do glitter progressivo. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 9, p. 90-91, set. 1979.

_____. O ótimo (péssimo) Kiss corre perigo. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 74, p. 74, out. 1979.

_____. Noite de prazer na Juiz de Fora da Suíça. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 33, p. 58, set. 1981.

_____. O rei esqueceu que não se pode gemer em inglês. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 33, p. 80-81, set. 1981.

_____. O cúmulo da jequice e do come-e-dorme. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 36, p. 55-56, dez. 1981.

_____. Montreux, Never. Nova Iorque, Always! Coluna Zeca'n'Roll. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 45, p. 100, set. 1982.

_____. Coluna Zeca'n'Roll. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 42, p. 92, jun. 1982.

_____. Doutor Desbunde. Entrevista a Eduardo Logullo. **Revista Trip**, São Paulo, Trip Editora e Propaganda S/A, Ano 17, n. 125, p. 14-22, ago. 2004.

O EDITOR. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Campelopard, Ano 1, n. 7, p. 25, 2 mai. 1972.

O MERCADO de discos no Brasil. **Revista Mercado Global**, São Paulo, Ano 3, n. 34, p. 20-25, 1976.

O NOVO mercado. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 94, p. 29, mai. 1993.

O TERÇO. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 2, p. 8, ago. 1976.

OS ANDARILHOS Solitários. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 368, p. 76-84, 24 set. 1975.

OS EDITORES. Carta aos Leitores. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 1, p. 4, out. 1982.

OS ESTRANGEIROS made in Brazil. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 37, p. 64-68, nov. 1975.

OS MUTANTES. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n.12, p. 20, 04. jul. 1972.

PEREIRA JÚNIOR, Álvaro. IRA! - Música Calma Para Pessoas Nervosas e Ultraje A Rigor - Ó! **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 98, p. 56, set. 1993.

PETTILO, Alexandre. O dia em que a crítica rock morreu. **Revista Zero**, n. 1, p. 24-28, mai. 2002.

PHOLHAS, agora em português! Coluna Nas quebradas do rock. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 52, p. 8, fev. 1977.

PINTO, José Nêumanne. A fada madrinha do amadorismo. Coluna Plenário. **Somtrês**, Editora Três, São Paulo, n. 53, p. 98, mai. 1983.

_____. Amadorismo não é sarampo. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 58, p. 106, out. 1983.

PLESSE, Marcel. Varsóvia – Varsóvia. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 22, p. 19, mai. 1987.

PUCCI, Celso. Inimigos do Rei – Inimigos do Rei. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 49, p. 74, ago. 1989.

QUEIROZ, Nico Pereira. “Vem dançar conosco”. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 7, p. 8, dez. 1976.

_____. Coluna Nas quebradas do rock. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 58, p. 8, ago. 1977.

QUEREMOS a sua crítica de discos. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 33, p. 25, 12 dez. 1972

REGEV, Motti. Producing artistic value: the case of rock. **Sociological Quarterly**, La Crosse (EUA), v. 35, n. 1, p. 85-102, feb. 1994.

RENNÓ, Carlos. Raízes raivosas. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 128, p. 46, mar. 1996.

RETROSPECTIVA 89. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 54, p. 42-47, jan. 1990.

RETROSPECTIVA 1990. **Bizz**, Editora Azul, São Paulo, n. 66, p. 32-33, jan. 1991.

REY, Leopoldo. Inox – Inox. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 14, p. 14, set. 1986.

RIBEIRO, Matias José. O patinho feio instrumental em tempo de cisne. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 12, p. 89-90, dez. 1979.

_____. O canto dos escravos. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 3, p. 39, jan. 1983.

ROCK em São Paulo. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 2, p. 21, dez. 1972.

RODRIGUES, Otávio. Chico Science & Nação Zumbi - Da Lama Ao Caos. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 104, p. 62-63, mar. 1994.

RONDEAU, José Emílio. O elefante branco arremete contra seu excesso de peso. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 10, p. 72, out. 1979.

_____. E nasce um braço forte no rock aleijão. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 12, p. p. 85, dez. 1979.

_____. Pepeu elétrico, fusível novo, fominha inesgotável. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 13, p. 88, jan. 1980.

_____. Robertinho, mais um que cai no conto do canto. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 15, p. 62, mar. 1980.

_____. A nova revolução inglesa. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 19, p. 68-70, jul. 1980.

_____. O fantasma gagá sai do espelho e do liquidificador. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 25, p. 83, jan. 1981.

_____. O velho Roupa Nova, apenas um erzast sem rosto. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 28, p. 76-77, abr. 1981.

_____. Conquistas e derrotas diante do nigérrimo. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 29, p. 62, mai. 1981.

_____. Não desligue a TV! Ela vai melhorar. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, Publicações Castro Ltda., n. 3, p. 14, jan. 1983.

_____. No ar, a revolução. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 1, p. 19, ago. 1985.

_____. Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 8, p. 44-45, mar. 1986.

_____. O concreto já rachou - Plebe Rude. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 9, p. 18, abr. 1986.

_____. Rádio Pirata ao vivo – RPM. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 15, p. 20, out. 1986.

ROSSI, Alexandre. Engenheiros do Hawaii - Gessinger, Licks & Maltz. **Bizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 89, p. 72, dez. 1992.

RS Recomenda. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, v. 1, n. 21, p. 21, 19 set. 1972.

RUBENS, Sebastião. Foi apenas um sonho e acabou. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 235, p. 40-48, 07 mar. 1973.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Os filhos da década. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 576, p. 154-155, 19 set. 1979.

SCHMIDT, Pena. Genesis - Luz, som e emoção. **Pop**, São Paulo, Editora Abril, n. 57, p. 30-38, jun. 1977.

SEVCENKO, Nicolau. 1976: O grito, o riso e o silêncio da geração X. **Revista do Brasil**, n. 5, p. 14-21, 1986.

SÓ, Pedro. Coices rumo ao século 21. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 159, p. 59, out. 1998.

_____. Editorial. **Showbizz**, São Paulo, Editora Abril, n. 161, p. 3, dez. 1998.

_____. BIAGGIO, Jaime. Os incríveis anos 80. **Showbizz**, São Paulo, Editora Abril, n. 161, p. 28-39, dez. 1998.

_____. O triunfo da vontade. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 168, p. 20-27, jul. 1999.

SOUZA, Okky de. A fértil babel da cultura pop. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 9, p. 90-91, set. 1979.

_____. Um LP intoxicado. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 9, p. 91-92, set. 1979.

_____. Os grandes baixos e os grande altos de Raul. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 13, p. 92, jan. 1980.

_____. Quando nem talento compensa a técnica que ficou faltando. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 15, p. 65, mar. 1980.

_____. O luxuoso bolodório das filigramas. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 24, p. 82, dez. 1980.

_____. Humores de estrela. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n. 687, p. 110-111, 4 nov. 1981.

SOUZA, Tárík de. Dupla desigual. **Veja**, São Paulo, Editora Abril, n.222, p. 104, 7 dez. 1972.

_____. O resto é blá blá blá blá blá e ti ti ti ti ti ti ti ti. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 48, p. 67, dez. 1982.

_____. Reggae sem Zagallices. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 134, p. 61, set. 1996.

STRATTON, John. Between two worlds: art and commercialism in the record industry. **Sociological Review**, Keele (Inglaterra), v. 30, n. 1, p. 267-285, 1982.

STRAUSBAUGH, John. O rock dos aposentados. Entrevista a Marcel Plasse. Caderno Eu e fim de semana. **Jornal Valor Econômico**, São Paulo, n.70, p. 17-19, 31 ago./2 set. 2001.

TADEU, Regis. Guerra contra apatia. **Mosh**, São Paulo, HMP Marketing Editorial, v. 1, n. 1, p. 7, 2004.

THÉBERGE, Paul. Musicians' magazines in the 1980s: the creation of a community and a consumer market. **Cultural Studies**, New York, v. 5, n. 3, p. 270-293, 1991.

THORTON, Sarah. Strategies for reconstructing the popular past. **Popular Music**, Cambridge, Cambridge University, v. 1, n. 9, p. 87-95, 1990.

TRIGO, José Alves. Rock made in Tijuca. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 104, p. 64, ago. 1987.

UM NOVO apogeu do rock nacional: perspectivas. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 6, n. 67, p. 4, 1981.

Uma aula de criatividade. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 7, p. 10, dez. 1976.

VARELA JÚNIOR, Rafael. O Rock em noite de cinderela. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 9, p. 8-9, fev. 1977.

_____. O "Punk-Rock" do Made in Brazil. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 10, p. 8, mar. 1977.

_____. Um espetáculo de som e luz. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, v. 2, n. 13, p. 7, 1977.

_____. Chorinhos e baiões. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 14, p. 16, 1977.

_____. A Argentina, melhor no rock. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 16, p. 27, 1977.

_____. Punk-rock, rebeldia sem justa causa. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 16, p. 28-29, 1977.

_____. O som funky e urbano do novo Terço. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 18, p. 6, 1977.

_____. Diversos intérpretes – Punk Rock. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 18, p. 30, 1977.

_____. Joelho de Porco. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 21, p. 32, 1977

_____. Mensagens da década de 60. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano. 2, n. 23, p. 19, 1977.

_____. O novo som do Made. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 23, p. 30, 1977.

_____. O Terço - Mudança de Tempo. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 23, p. 32-33, 1978.

_____. O rock está saturado? **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 33, p. 4, 1979.

VIANNA, Hermano. O bom e o ruim segundo a crítica. Coluna Plenário. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 97, p. 85-86, jan. 1987.

ZORABAN, Felipe. O que era Bizz virou Showbizz. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 123, p. 19, out. 1995.

_____. Eterna força sobre-humana. **Showbizz**, São Paulo, Editora Azul, n. 144, p. 61, jul. 1997.

ZWESTCH, Waldir. Editorial. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 42, p. 2, abr. 1976.

_____. Um novo Hit Pop. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n. 42, p. 2, abr. 1976.

ANEXO A – Perfil biográfico dos principais críticos musicais brasileiros



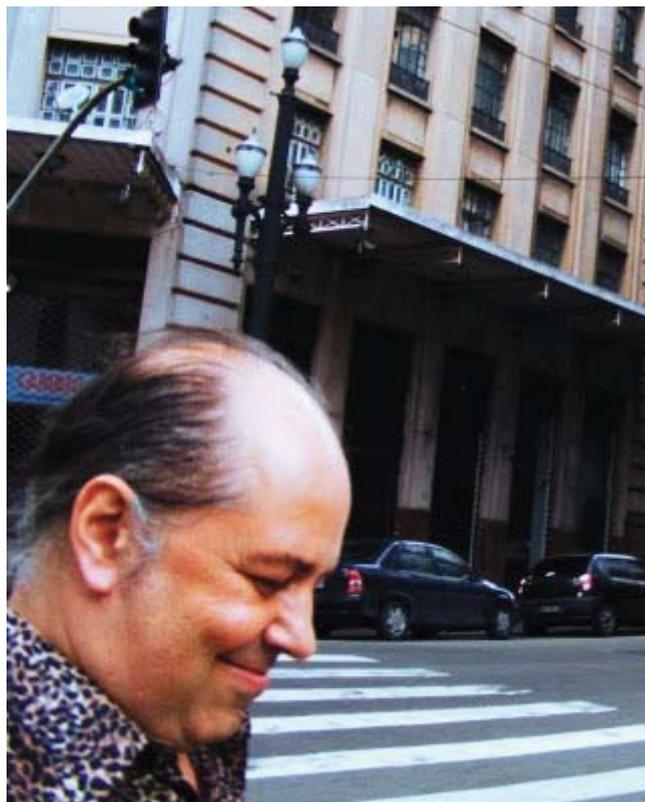
ANA MARIA BAHIANA

Ana Maria Bahiana nasceu em 15 de dezembro de 1950 na cidade do Rio de Janeiro. É jornalista e escritora, com uma carreira que cobre três décadas de reportagem e comentário de cultura no Brasil e no exterior, em imprensa, rádio, televisão e internet. Ana Maria escreveu para, entre outros, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Opinião* e *Rolling Stone*, no Brasil; *New York Times Syndicate*, *Escape* e *Beat*, nos Estados Unidos; *Le Film Français* na França; *Follow Me*, *HQ* e *Cinema Papers* na Austrália. De 1992 a 1995, Ana Maria foi a chefe do escritório de Los Angeles da revista inglesa *Screen International*, e, de 1996 a 2002, representante, produtora e correspondente da *Rede Telecine* e da *Rede Globo* em Los Angeles.



ANTÔNIO CARLOS MIGUEL

Crítico musical, escritor, jornalista e poeta. Nasceu em Florianópolis no dia 28 de maio de 1954. Em 1976, foi co-editor, ao lado de Júlio Barroso, da *Revista Música do Planeta Terra*. Esta revista independente reunia entre seus diversos colaboradores jornalistas, escritores e compositores como Caetano Veloso, Jorge Mautner, Gilberto Gil, Rita Lee, Jorge Salomão, Ronaldo Bastos, Sergio Natureza, Waly Salomão e Salgado Maranhão. A partir de 1992, assumiu o cargo de editor-assistente do segundo caderno do jornal *O Globo*, sendo responsável pela cobertura musical deste jornal. Colaborou em diversos jornais e revistas como *Showbizz*, *Bravo*, *Jornal da Tarde*, *Somtrês*, *Manchete*, *Elle*, *International Magazine*. Assinou textos de encarte para discos de artistas como Marina Lima e Orquestra Tabajara e o DVD *Unplugged*, de Gilberto Gil. Em 1999, publicou *Guia de MPB em CD* (Jorge Zahar Editor).



ALEX ANTUNES

As diversas facetas de Alex Antunes fazem dele uma figura singular no cenário cultural brasileiro. Além de ter sido editor-chefe da revista *Bizz* nos anos 1980, na fase áurea da maior referência em música do país, Alex contribuiu com a renovação da crítica cinematográfica brasileira ao criar a revista *Set*. Passou também pela *Folha de S. Paulo*, *O Estado de São Paulo* e pela revista *Veja*. Foi integrante de uma das bandas de maior destaque no *underground* paulistano da década de 1980 – *Akira S e as Garotas que Erraram* –, recebendo um tardio reconhecimento internacional (a banda foi incluída em duas coletâneas *gringas* – *Não Wave* (alemã) e *The Sexual Live of the Savages* (inglesa)). Além disso, escreveu o romance *A Estratégia de Lilith*, que foi roteirizado para o cinema com o nome de *Augustas*.



EZEQUIEL NEVES

Nasceu em Belo Horizonte em 30 de novembro de 1935. Em 1965, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como ator em montagens de *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare, e *Zoo story*, de Edward Albee, integrou o elenco do *Teatro Brasileiro de Comédia* e fez parte do grupo de Antunes Filho. Transferiu-se, em 1971, para o Rio de Janeiro, a convite de Luiz Carlos Maciel, para co-editar a versão brasileira da revista *Rolling Stone* durante um ano. Em seguida, criou, ao lado de Tárík de Souza e Ana Maria Bahiana, *Rock: A história e a glória*, que algum tempo depois daria lugar ao *Jornal da Música*. Ao final dos anos 1970, passou a trabalhar como produtor musical da gravadora *Som Livre*, onde atuou com cantores como Elizeth Cardoso e Cauby Peixoto. Foi um dos responsáveis pelo lançamento do *Barão Vermelho*, tendo assinado a produção de vários discos do grupo e de discos solo de Cazusa. Publicou, em parceria com Rodrigo Pinto e Guto Goffi, a biografia *Barão Vermelho: Por que a gente é assim* (Editora Globo). Conhecido no meio musical como Zeca Jagger, faleceu no dia 7 de julho de 2010, exatamente 20 anos após o falecimento do parceiro e grande amigo Cazusa.



JOSÉ EMILIO RONDEAU

Como jornalista, desde 1977 escreve sobre rock, cinema e cultura pop para as principais publicações brasileiras, entre elas *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *Época*, *Marie Claire*, *Bravo*, *Trip*, *Playboy*, *Oi*, *Cláudia*, *Veja*, *Bizz/Showbizz*, *Set*, *Jornal de Música*, *Pipoca Moderna*, *Somtrês*, *Pop*. Além disso, José Emilio produziu discos para *Legião Urbana*, *Camisa de Vênus* e *Picassos Falsos* e é um pioneiro do videoclipe no Brasil. Antes de mudar-se para Los Angeles, onde foi correspondente internacional de 1987 a 2004, José Emilio criou, roteirizou e dirigiu videoclipes para alguns dos mais importantes artistas de *rock* brasileiros, como *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso*, *Lobão*, *Picassos Falsos*, *Kid Abelha*, *Plebe Rude*, *Paulo Ricardo* e *RPM*. Em 2006, lançou seu primeiro longa-metragem de ficção, a comédia romântica/fantasia rock'n'roll *1972*, que escreveu (junto com Ana Maria Bahiana) e dirigiu. É autor (junto com Nelio Rodrigues) do livro *Sexo, Drogas e Rolling Stones*, lançado em abril de 2008. Nesta foto, está ao lado de Ana Maria Bahiana.



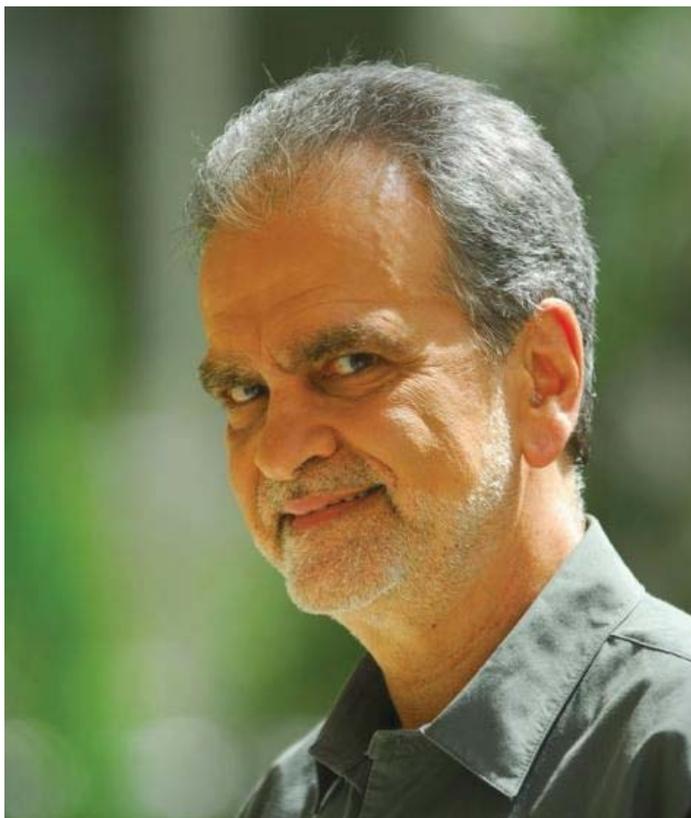
LUÍS ANTÔNIO GIRON

Nasceu em Porto Alegre e trabalhou como crítico da revista *Somtrês* a partir de 1983, sob as ordens de Mauricio Kubrusly. Colaborou em coleções de música clássica da *Abril Cultural*; foi crítico da revista *IstoÉ* (1984-1985). Na *Folha de S. Paulo* foi redator e editor assistente do *Folhetim* e da *Ilustrada* (1985-1986). Passou para sub-editor da revista *Veja* (1986) e depois editor-assistente e repórter do *Caderno 2* de *O Estado de São Paulo* (1986-1989). Voltou como repórter da *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* (1989-1995). Foi editor-assistente e repórter especial do *Caderno Fim de Semana* da *Gazeta Mercantil* (1995-2001), no período áureo daquele suplemento que ajudou a fundar. Numa passagem-relâmpago, foi editor executivo da *Revista Cult* (2002) e professor do curso de Jornalismo do Instituto de Artes da Universidade Mackenzie (2002). Desde 2002, é editor de cultura da revista *Época*. Colabora para o site AOL, para a *Rádio Cultura* AM e FM e para a revista *Bravo*.



LUIS ANTÔNIO MELLO

Nasceu em 18 de fevereiro de 1955, na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua atividade profissional em 1971, como cronista do *Jornal de Icaraí*, de Niterói. No ano seguinte, passou a trabalhar como programador musical, produtor e redator da *Rádio Federal AM*. Trabalhou como crítico musical do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e como redator, colunista e repórter dos semanários *O Pasquim* e *Opinião*. Em 1981, montou, com Samuel Wainer Filho (Samuca), o projeto *Maldita*, da *Rádio Fluminense FM*. Foi ensaísta da revista *Somtrês*, redator da *Roll* e crítico de música de vários programas de televisão. Em 1985, deixou a *Fluminense* para se dedicar à elaboração da nova *Globo FM*, enquanto assumia a sub-edição do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. Em 1986, foi para a *Rede Manchete de Televisão*. Dirigiu cerca de 200 musicais internacionais para a emissora e atuou como redator-chefe do programa *Shock*. Trabalhou como consultor de *marketing* do departamento internacional da gravadora PolyGram do Brasil e da área de mídia eletrônica da Company. Nos anos 1990, coordenou o projeto *Música dos Anos 90*, da Warner Music.



MAURÍCIO KUBRUSLY

Maurício Araújo Kubrusly nasceu no Rio de Janeiro em 28 de setembro de 1945. A carreira como jornalista começou acidentalmente em meados dos anos 1960. Fanático por música, Kubrusly foi levado por uma amiga para conhecer os estúdios da *Rádio Jornal do Brasil*. Ao chegar lá, acabou ganhando um estágio na redação do jornal impresso, que ficava no mesmo prédio. Anos depois, Maurício Kubrusly foi chamado para assumir o cargo de diretor na sucursal paulista do *Jornal do Brasil*. Ele aceitou a proposta e deixou o Rio de Janeiro. Em São Paulo, além do *JB*, trabalhou como repórter do *Jornal da Tarde*. Fazia ainda crítica de música para outros veículos, como a revista *Senhor* e o jornal *Folha de S. Paulo*. Em 1978, deixou o *Jornal da tarde* para investir num projeto pessoal: editar a primeira revista brasileira de áudio e música. A Editora Três apoiou o projeto e lançou a *Somtrês*. A publicação durou dez anos. Simultaneamente ao trabalho na revista, Kubrusly era responsável por um programa na *Rádio Excelsior AM*, atual *CBN*. Sua entrada na *TV Globo* aconteceu em 1986, a convite da então editora do jornal *Hoje*. A maneira irreverente de se comunicar logo chamou a atenção de Raul Bastos, então diretor da emissora em São Paulo, que o convidou a trabalhar como repórter. Desde então, passou a fazer matérias para quase todos os programas jornalísticos da *Globo*, com enfoque em assuntos de artes e espetáculo.



TÁRIK DE SOUZA

Jornalista, crítico musical e poeta. Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 19 de novembro de 1946. Iniciou sua atividade profissional em 1968, como repórter, redator e editor de música da revista *Veja*. Trabalhou para outras publicações, como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *IstoÉ*, *Vogue*, *Elle*, *Jornal do Commercio* (RJ), *Show Bizz*, *Opinião*, *Pasquim*, *Som 3*, *Revista do CD*, *Coojornal*, *Movimento*, *Playboy* e *Jornal da República*. Atuou como consultor das três séries de fascículos *História da Música Popular Brasileira* (Editora Abril). Fundou e editou a revista *Rock/Jornal de Música*. Desde 1994 vem dirigindo a coleção de livros sobre música *Todos os cantos* (Editora 34), iniciada com o título *Ouvido musical*. Compilou faixas e redigiu textos das séries de discos *Mestres da MPB* e *Enciclopédia Musical Brasileira* (Continental/Warner) e das caixas *Apoteose ao samba* (dois volumes – EMI), *Jorge Ben*, *Nara Leão* e *Caetano Veloso* (Universal), entre outras. Atuou como editor do site *Clique Music*, especializado em música popular produzida no Brasil. Apresentou inúmeros discos editados no Brasil.