



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

VICTOR GUILHERME PEREIRA FERNANDES

“UM PASSO À FRENTE”: HISTÓRIA SOCIAL DE UM ROCK BRASILEIRO

Juiz de Fora

2016

VICTOR GUILHERME PEREIRA FERNANDES

**“UM PASSO À FRENTE”: HISTÓRIA SOCIAL DE UM ROCK
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes

Juiz de Fora

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Victor Guilherme Pereira.
Um passo à frente : história social de um rock brasileiro / Victor Guilherme Pereira Fernandes. -- 2016.
146 f.

Orientador: Dmitri Cerboncini Fernandes
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2016.

1. Sociologia da música. 2. História social da música popular brasileira. 3. Arte e sociedade. 4. MPB. 5. Rock and roll. I. Fernandes, Dmitri Cerboncini, orient. II. Título.

VICTOR GUILHERME PEREIRA FERNANDES

**“UM PASSO À FRENTE”: HISTÓRIA SOCIAL DE UM ROCK
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 06 de abril de 2016

BANCA EXAMINADORA

DMITRI CERBONCINI FERNANDES
Universidade Federal de Juiz de Fora

LUIS FLÁVIO NEUBERT
Universidade Federal de Juiz de Fora

MARCELO GARSON BRAULE PINTO
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Serei eternamente grato à minha família pela oportunidade de regressar aos estudos, obter realização pessoal e concluir uma etapa tão importante de minha formação acadêmica. A eles dedico este trabalho.

Agradecimentos

A meus pais André e Léa, que jamais se opuseram a minhas escolhas e sempre se dedicaram à minha completa felicidade.

À minha esposa Nathália, cujo suporte e a cumplicidade foram fundamentais em todos os momentos, sem ela esta jornada teria sido impossível.

Ao meu orientador Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes, um verdadeiro farol a me guiar pelo universo do conhecimento e da sociologia da arte.

Aos colegas de mestrado e doutorado com quem dividi angústias e êxitos, especialmente José Wellington, Virgínia, Jacqueline e Fábio.

Aos colegas do grupo de pesquisas coordenado pelo Prof. Dmitri.

Aos professores do PPG-CSO pelas aulas, pelo aconselhamento, pelo carinho e pela motivação que sempre encontrei nestas pessoas, em especial à Professora Dr. Beatriz Teixeira e aos Professores Dr. Luis Neubert e Dr. Arthur Coelho.

Aos meus irmãos que tanto contribuíram para minha formação como cidadão e como amante da música popular.

Ao Capuz Vermelho onde tudo começou.

Aos amigos, fonte eterna de reciprocidade, incentivo e alegria. Não é possível deixar de mencionar figuras como Júlio Cesar, Yussef, Lucas, Paula, Belfort e Isabel, Digo e Gheysa.

À Universidade Federal de Juiz de Fora também financiadora desta pesquisa.

Por fim, é preciso ainda agradecer àqueles que tornaram essa pesquisa relevante por meio de seus testemunhos: ao escritor Nélio Rodrigues, que jamais poupou esforços nem jamais se negou a ajudar um colega pesquisador mesmo à distância, fornecendo documentos e dispondo de horas de seu tempo em entrevistas; ao crítico e produtor musical, José Emílio Rondeau, cujas palavras me proporcionaram grande reflexão e inúmeros *insights* explicativos; e, finalmente, aos músicos Arnaldo Brandão e Gustavo Schroeter, integrantes da última formação de *The Bubbles* e fundadores de A Bolha ao lado de Renato Ladeira (*in memoriam*) e Pedro Lima. Ambos são verdadeiros sobreviventes da “geração que queria mudar o mundo” com a música e acabaram por forjar a história do rock e do pop nacionais ao trabalhar com os principais nomes da música popular brasileira e também por integrar conjuntos que sempre se caracterizaram pela posição de vanguarda no rock e no pop produzidos no Brasil. A todos o meu muito obrigado.

RESUMO

O trabalho que se segue busca elucidar a história social do gênero musical *rock and roll* no Brasil. Tal gênero tem sido tratado com certa indiferença por críticos e historiadores da música popular, reduzindo sua história social a ondas de popularidade aparentemente desconexas, marcadas pela *jovem guarda* e pelo surgimento do BRock na década de 1980. O tratamento dispensado ao *rock and roll* produzido no Brasil na década de 1970 é residual, inclusive na academia, contribuindo para a formação de uma imagem subdimensionada da produção musical daquele período. A pesquisa tem início com uma reconstituição do campo de produção da música popular brasileira da década de 1960, na qual se insere o nascente rock brasileiro, a fim de compreender como este gênero estrangeiro é recebido e interage com os demais gêneros populares com os quais concorria. Em seguida, procede-se a uma análise de trajetória com base na história da banda de rock A Bolha, conjunto que atravessa a década de 1970 enfrentando a falta de espaço para o gênero e a falta de interesse da mídia e da indústria fonográfica. Com isto, pretende-se descortinar as estruturas sociais vigentes constritoras do desenvolvimento do gênero naquele período. Trata-se de uma época marcada pelas restrições das liberdades civis em função do regime militar que vigorou de 1964 a 1985, o que foi, sem dúvida, fator fundamental para a conformação do campo de produção musical daqueles anos. A década de 1970 assistiu à consolidação da MPB como gênero musical dominante devido, entre outras coisas, ao prestígio acumulado na época dos festivais de música popular televisionados, à posição de enfrentamento ao regime, adotada pelos artistas que a ela se filiavam, e ainda, à aceitação da crítica e público consumidores por sua maior afinidade com as tradições musicais brasileiras pregressas. Por meio de uma análise estrutural do campo de produção musical à maneira bourdieusiana, pretende-se localizar os agentes tributários da constituição da representação social erigida em torno do gênero *rock and roll* no Brasil, de modo que se possa compreender como este segmento, que chegou a ameaçar o domínio da MPB em meados da década de 1960, passou a ocupar praticamente apenas os canais e espaços independentes da produção cultural que compõem a chamada “cena *underground*.”

Palavras chave: Música Popular. MPB. *Rock and Roll*. Sociologia da música. História social da música popular brasileira. Arte e Sociedade.

ABSTRACT

The work that follows seeks to elucidate the social history of rock and roll musical genre in Brazil. This genre has been treated with indifference by critics and historians of popular music, reducing its social history the seemingly random waves of popularity, marked by the “*Jovem Guarda*” and the emergence of “BRock” in the 1980s. The treatment of the rock and roll produced in Brazil in the 1970s is residual, including the academy, contributing to the building of an undersized image of the musical production from that period. The research begins with a reconstruction of the Brazilian popular music production course of the 1960s, in which is included the incipient Brazilian rock in order to understand how this foreign genre is received and interacts with other popular genres which it contended with. A track analysis based on the rock band “*A Bolha*” (The Bubble), that had to face the lack of space for the genre as well as the lack of interest of the media and the music industry throughout the 70’s follows hereupon. It is intended to uncover the existing social structures constricting the development of the genre in that period. That was a time marked by restrictions on civil rights due to the military regime that ruled the country from 1964 to 1985, which was undoubtedly a key factor for shaping the musical production field of those years. The 1970s saw the consolidation of Brazilian popular music as the dominant musical genre owing to, among other factors, the prestige accumulated by the Brazilian Pop Music Festivals shown on TV at that time, the facing off against the political regime adopted by the artists that joined it in, and yet, the acceptance of review critics and public consumers for their greater affinity with former Brazilian musical traditions. Through a structural analysis of the music production field to the Bourdieusian way, I intend to place the tax agents of the constitution of social representation built around the rock and roll genre in Brazil, so that you can understand how this segment, which threatened the MPB area in the mid-1960s, was to occupy only the channels and independent spaces of cultural production that make up the so-called “underground scene.”

Keywords: Popular Music. MPB. Rock and roll. Sociology of music. Social history of brazilian popular music. Art and Society.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 – Os anos 1960: conflito ideológico e a retomada da “linha evolutiva”	07
1.1 – Primeiro Ciclo do Rock Brasileiro: dos “proto-rockers” à <i>jovem guarda</i> – alienação X exaltação do “nacional-popular”.....	20
1.2 – Tropicália e as bases para a fundação de um “rock popular brasileiro”.....	46
Capítulo 2 – A Bolha e os elos perdidos do rock brasileiro	58
2.1 – <i>The Bubbles/ A Bolha</i> : de devotados do rock a ídolos do <i>underground</i>	70
2.2 – Aspectos estruturais: a crítica e o discurso acerca do rock brasileiro – puristas X hibridistas; <i>underground</i> X <i>mainstream</i>	91
Conclusão: um passo à frente para a história social do rock brasileiro.....	120
Referências Bibliográficas	131

Introdução:

Esta pesquisa é resultado de uma inquietação acerca da história social do gênero musical *rock and roll* e de seu peculiar desenvolvimento no Brasil. Pois o rock brasileiro não seguiu, definitivamente, um caminho constante desde seu nascimento. Pelo contrário, antes de desabrochar no BRock¹, ou Rock Nacional, como nos acostumamos a chamar, o rock brasileiro foi marginalizado, no amplo sentido da palavra, ou seja, permaneceu à margem da mídia e do *mainstream* do que poderíamos chamar de música popular no Brasil, sendo tratado por alguns setores da sociedade, inclusive por representantes da classe artística dominante no campo de produção musical, como coisa vil, de marginais, o que motivaria Rita Lee a cunhar a famosa expressão “Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido²”.

Como pretendo demonstrar, há um nítido hiato na história social da música popular brasileira ao se referir ao rock produzido aqui entre o período da jovem guarda (anos 1960) e o período áureo do rock nacional, os anos 1980. Inclusive nos meios acadêmicos, a produção cultural da década de 1970 é apenas parcialmente visitada. Setores e agentes marginalizados, como a produção de música “brega”, a sertaneja, o pagode e o rock apenas agora vêm angariando alguma atenção. Tudo se passa como se quase não houvesse sido produzido algum rock brasileiro no período pós-tropicalista (1973) e pré-abertura política (1982), apesar do sucesso de nomes como Rita Lee, Raul Seixas, Secos & Molhados e Novos Baianos.

Em seu trabalho sobre a recepção da imprensa à chegada do *rock and roll* no Brasil com enfoque na Revista do Rádio, Paulo S. A. Seabra é categórico ao afirmar que “segue a periodização mais aceita por críticos musicais sobre o *rock and roll* no Brasil.” A qual, segundo o mesmo, é dividida em três grandes “ondas” do gênero no país. A primeira onda é a do “proto-rock”, que vai de 1955 (gravação de Nora Ney para “*Rock around the clock*” de Bill Halley and his Comets) a 1964, período em que tomamos contato com a sonoridade dos *Beatles* e em que irá se iniciar a *jovem guarda*. A segunda onda é a do “iê-iê-iê” ou o “movimento” jovenguardista propriamente dito, que se desenvolve sob forte influência da beatlemania. A terceira onda, a seu ver, “é o **boom**

¹ BRock, termo cunhado pelo jornalista e produtor Nelson Motta e popularizado por outros críticos como Jamari França e Arthur Dapieve. Este termo se tornou a alcunha do rock brasileiro produzido a partir da década de 1980, muito conhecido também apenas como “Rock Nacional”. Apresentava características acentuadamente pop, de linguagem essencialmente urbana. Tem como seus primeiros representantes, segundo Arthur Dapieve (2000), as bandas Blitz, Gang 90 e as Absurdetes, João Penca & Seus Miquinhos Amestrados dentre outras, que dividiam a “cena” com bandas alinhadas ao movimento punk suburbano que germinava desde o fim dos anos 1970 no Rio de Janeiro e em São Paulo.

² Versos da canção “Ôrra, meu” lançada em 1980 no disco “Rita Lee”, acabou se tornando expressão corriqueiramente usada no meio musical e jornalístico a partir de então.

do gênero nos anos 1980, o chamado ‘Rock Brasil’, que também ficou conhecido como BRock, (...)” (2012, p. 12-13).

Com tal periodização arbitrária, toda a geração de roqueiros brasileiros da década de 1970 é suprimida. Mais de dez anos de história do gênero desaparecem, tendo em vista que muitas bandas que compõem ou compuseram o cenário dos anos 1970 iniciam suas carreiras entre 1966 e 1969. Fica suprimida também a história dos subgêneros do rock que foram desenvolvidos naquele período, como o rock experimental, o rock progressivo, o rock rural, o *hard rock*, e o punk rock, pavimentadores do mercado futuro, ao capacitarem artistas, técnicos e ao fomentarem um público consumidor para, aí sim, ocorrer o “boom” do gênero nos anos 1980.

Este tipo de abordagem reducionista da história social do gênero *rock and roll* no Brasil não é demérito apenas de Seabra. Como ele mesmo salientou, segue-se um padrão na periodização do desenvolvimento histórico do rock, embutindo de quebra a história da *pop music* brasileira com a qual o rock se confunde universalmente. Fica patente, ante o exposto, o tratamento historiográfico amador, para dizer o mínimo, dispensado a esta esfera do campo de produção musical brasileiro. Algo que irei evidenciar ao longo deste trabalho onde tentarei, paralelamente, descobrir as possíveis causas para o merecimento deste tratamento.

Com relação à terminologia, entendo que, especificamente no Brasil, o termo original e mais amplo “*rock and roll*” é pouco diferenciado de sua primeira variação, o “rock”, apenas. Portanto, usaremos as duas terminologias indiscriminadamente, inclusive pelo fato de estar me remetendo não somente ao gênero musical, que é apenas uma das faces à qual tenciono tangenciar, mas também por abarcar o aspecto social. Aspecto que se constitui no grupo de agentes e produtores que se relacionam de maneira mais ou menos interligada no espaço social que o rock irá ocupar ao longo dos períodos históricos aos quais me refiro, décadas de 1960, 70 e 80. Quando for o caso, adotarei os sufixos ou prefixos explicativos para tratar dos subgêneros que irão se desenvolver concomitantemente, especialmente na década de 1970 (Ex: rock progressivo, *hard rock*, rock experimental, rock rural ou *folk rock*, *pop rock*, etc.). Presumo que é ali, naquele período, que ocorre uma concorrência de subgêneros em disputa simbólica pela preferência de público e crítica, e que irá culminar com o desmantelamento das bandas soberanas do rock setentista em favor de uma renovação que conformará o profícuo cenário do rock brasileiro produzido e amplamente promovido pela indústria cultural na década de 1980.

É de se estranhar como certa historiografia deixa de notar este que pode ter sido o período de maior diversidade de subgêneros do rock no Brasil, já que as sonoridades produzidas na década de 1980 haviam encontrado um formato mais ou menos padronizado pela indústria cultural, com menor variedade de estilos. Por convenção, o rock dos anos 1980 será tratado por BRock, a fim de evitarmos confusões entre os termos “Rock Nacional”, cujo senso comum identifica também com o rock produzido nesta década, e o termo mais geral “rock brasileiro”, que abarca todas as fases da produção roqueira no país, independentemente de sua tipologia.

Para esta investigação adoto como linha mestra metodológica os preceitos bourdieusianos. Os conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu³ ao longo de sua obra possibilitam analisar de forma eficiente a dinâmica entre o domínio artístico e os demais campos que concorrem pela estruturação do mundo social. Partindo-se, tal como Bourdieu, da premissa durkheimiana na qual “as formas de classificação deixam de ser formas universais (transcendentais) para se tornarem (...) em formas sociais, quer dizer, arbitrárias (relativas a um grupo particular) e socialmente determinadas”⁴, acredito ser possível demonstrar como a representação social construída em torno do gênero *rock and roll* no Brasil contribuiu para sua posição subordinada em relação às demais manifestações produzidas no campo da música popular brasileira àquela época. O que seria, em tese, uma das causas para a limitada cobertura midiática e o esvaziado interesse comercial que se abate sobre o gênero ao longo da década de 1970.

Deste modo, será preciso empreender uma análise estrutural, que se valerá de conceitos básicos da teoria em questão, como os de campo⁵, *habitus*⁶, capital, posição, disposição e tomada de posição. Trata-se de noções relacionais e operativas que visam “à ultrapassagem de falsos dilemas que sitiam o universo dos estudos em Ciências Sociais, como a escolha entre apreensões subjetivistas ou objetivistas, que priorizem a ação ou a estrutura, o recorte sincrônico ou o diacrônico, a teoria ou a empiria etc.”⁷ O conceito de campo consiste aqui em uma unidade que guarda relativa independência em relação às demais esferas componentes do mundo social, com

³ BOURDIEU, 2005 [1992]; 2012 [1989]; 2013

⁴ BOURDIEU, 2012, p. 08

⁵ O conceito de **campo** ao qual aqui recorreremos é retirado da obra O Poder Simbólico (BOURDIEU, 2012), onde se trata do **campo de produção** como um espaço onde decorrem as relações objetivas e que, por isso mesmo, pode ser apreendido como um papa de coordenadas e posições que se inscrevem em relação às demais posições de modo concorrencial, ou seja, tendo os agentes em disputa pelos capitais em jogo naquele dado ambiente em que se insere.

⁶ O conceito de *habitus* aqui utilizado consiste naquele apresentado por Bourdieu na obra O Poder Simbólico (2012), “um conhecimento adquirido, (...), e também um haver, um capital (...) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural (...)” do indivíduo (BOURDIEU, 2012, p.61). Com este conceito, o autor pretende restaurar o primado da razão prática do indivíduo, que o possibilita agir de forma espontânea porque incorporada: “espécie de sentido do jogo que não tem necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço” (Ibid, p. 62)

⁷ FERNANDES, 2011, p. 15

regras próprias que orientam a produção interna, mas que conservam uma implícita homologia e permeabilidade em relação aos demais campos que orientam e normatizam a vida em sociedade, como os campos político e o econômico.

São estas homologias, que podem ser verificadas na construção interessada dos discursos do campo de produção da música popular, que deverão indicar como se dá a relação de dominação e a hierarquia erigida entre os gêneros musicais concorrentes naquele ambiente. Especialmente nos efervescentes períodos que vão de 1965, com o surgimento do programa de TV “Jovem Guarda”, e à segunda metade da década de 1970, quando a música *pop* se diversifica, as bandas de rock têm seus espaços ainda mais reduzidos, sendo, em alguns casos, desmanchadas enquanto assistiam à sua substituição por uma nova linhagem de roqueiros, que abraçariam a linguagem *pop*, levando o rock brasileiro a figurar entre os principais produtos comerciais da indústria fonográfica ao longo da década de 1980.

A produção cultural da década de 1970, especialmente aquela oriunda na cena *underground*, constitui-se em um ambiente ainda pouco estudado pela academia⁸, e que foi severamente marcado pelos acontecimentos da arena política com a ascensão do regime militar ao poder por meio do Golpe de 1964, o que compete como uma das possíveis causas da restrita aceitação, especialmente por parte das elites culturais, do gênero importado, o *rock and roll*.

O rock e seus agentes produtores se viram em meio a uma insuflada disputa ideológica em torno dos valores que deveriam nortear a produção musical e formatar o gosto, a apreciação do consumidor. Neste sentido, o samba fazia as vezes de síntese expressiva das classes inferiores, logo, do Brasil “autêntico”, oposto à modernização conservadora e alienada promovida pelo governo militar⁹. Assim, a bossa nova, e em seguida a MPB, irão se filiar ao samba, que servirá como fiador da autenticidade e legitimidade de ambos os estilos, enquanto o rock passará a ser representado como símbolo do imperialismo norte-americano e da alienação, dada sua origem exógena, o uso de instrumentos eletrificados, suas melodias pouco elaboradas bem como pelas temáticas escapistas e mundanas.

Ante o exposto, a presente dissertação será composta em dois capítulos. O primeiro trará uma breve reconstituição dos estágios imediatamente anteriores à década de 1970. Isso possibilitará compreender o ambiente no qual o rock é recebido e a forma como ele vem a se acomodar entre os demais gêneros componentes do campo de produção musical brasileiro, bem como as disputas

⁸ NAPOLITANO, 2005; PINTO, 2015

⁹ FERNANDES, 2011, p. 06

ideológicas nas quais ele se verá inserido, figurando como pivô para uma parcela da música popular brasileira que se desenvolve em aberto enfrentamento à popularidade angariada pelo gênero com o advento da *jovem guarda*. Demonstrarei ainda como a Tropicália pretendeu sintetizar e, de certa forma, apaziguar estas disputas, oferecendo uma revisão do padrão de gosto estabelecido e estruturado pelas elites intelectuais e reivindicando certa autonomia artística para o que eles consideravam a “evolução” da música popular brasileira.

Como se vê, neste capítulo o foco será dirigido à reconstrução do campo de produção da música popular brasileira por meio da literatura historiográfica, especialmente pelos estudos de Marcos Napolitano (2004, 2005, 2007), Dmitri Fernandes (2011) e Marcelo Garson (2015), bem como com o amparo de depoimentos de testemunhas e agentes daquele período, da crítica musical, de memorialistas e biógrafos, levando em conta o viés interessado que permeia tais produções.

No segundo capítulo buscarei apoio na reconstituição da trajetória da banda A Bolha, conjunto carioca formado em fins de 1960, que chegou a frequentar o programa de TV “Jovem Guarda”, ainda sob o nome “*The Bubbles*”, em alusão a “*The Beatles*”. Grupo de rock expressivo por ter convivido e sofrido influência direta dos tropicalistas, mudando os rumos de sua carreira que se enveredaria pelo *hard rock* e pelo experimentalismo progressivo, se sujeitando aos sucessos e fracassos impostos pelo limitado mercado de rock brasileiro até se diluírem em uma gama de novos conjuntos componentes do BRock. Sua história servirá de fio condutor a possibilitar esclarecer o que fazia uma banda obter sucesso ou não, ser notada pela historiografia e pela crítica, ou apenas permanecer nos porões das lembranças de indivíduos que presenciaram seus shows. Desta forma pretende-se aqui compreender e explicar a imposição das estruturas sociais que constituíam o campo de produção cultural dos anos 1970 sob a ótica dos simbolicamente dominados. Justamente a faceta pouco explorada pela historiografia sobre a música popular brasileira, na qual o rock e o *pop* têm sido apenas parcialmente retratados. E mais, compreender algumas características da produção musical contracultural no Brasil, além de evidenciar aspectos um tanto nebulosos do mercado fonográfico daqueles primeiros anos de 1970.

Para este procedimento foram realizadas entrevistas em profundidade com o principal baixista da banda, Arnaldo Brandão, o principal baterista, Gustavo Schroeter, o pesquisador, colecionador, fã e biógrafo da banda, Nelio Rodrigues (*Histórias perdidas do rock brasileiro Vol I*, 2009 e *Histórias secretas do rock brasileiro*, 2014) e o jornalista, crítico e produtor musical José Emílio Rondeau, que também foi fã da banda, presenciou várias de suas apresentações e foi fundador de uma importante publicação sobre música nos anos 1970, o *Jornal da Música*. Ao longo da pesquisa

estive em contato com Renato Ladeira, que foi membro fundador do conjunto, mas infelizmente seu prematuro falecimento inviabilizou o agendamento de uma entrevista com a qual ele já havia consentido. Este trabalho tem, portanto, a missão adicional de homenagear sua memória.

Por fim, na conclusão, pretendo clarificar as vicissitudes pelas quais o rock perpassa ao longo da década de 1970, enfrentando um limitado mercado de consumo interno, o desinteresse das gravadoras em fomentar tal mercado; as limitações técnicas de produção e a falta de interesse da crítica especializada em música, que por vezes se manifestava contra a produção de determinados tipos de rock, exercendo o princípio da arbitrariedade¹⁰ por meio do qual a própria crítica da música popular brasileira se erigiu, revelando o caráter que domina esta literatura, na qual se promove a seleção daquilo que é considerado relevante, e que está convenientemente atrelado ao gosto, à memória, à percepção e aos discursos de parcela de agentes essencialmente ligados à bossa nova, à MPB ou à ideologia que orienta os grupos que se abrigam sob esta sigla. Ainda que nem sempre de maneira orientada e racionalmente articulada, uma grande parcela das bandas de rock brasileiras dos anos 1970, hora em maior, hora em menor grau, teve que lidar com algum tipo de má vontade, má-fé, sabotagem, impedimento ou boicote. A título de exemplo, era comum acontecer de cachês combinados com clubes ou casas de shows não serem pagos; discos e projetos serem engavetados ou, quando lançados, tinham suas produções cerceadas; shows serem cancelados em cima da hora por questões burocráticas ou pela perseguição militar; apresentações em programas de TV junto a músicos da MPB serem editadas para que as bandas de rock não tivessem suas performances veiculadas em rede nacional. Assim, o rock brasileiro daquele período foi deslocado ao *underground*, inclusive com a conivência dos próprios agentes produtores que se queriam à margem do “sistema”. Este posicionamento, no entanto, deixou os músicos à míngua, impossibilitando a viabilidade comercial de seus projetos sem que tivessem se valido de modo simbólico dessa posição marginal.

O período que representa nossa faixa de interesse se afigura entre os anos de 1966, ano de surgimento da banda A Bolha, ainda sob o nome *The Bubbles*, e 1974, fim do governo Médici, período de maior recrudescimento da repressão do governo militar, no qual vigorava a censura prévia e o AI-5, e que também coincide com os anos do “milagre econômico”, período de altas taxas de crescimento do PIB do país. É aqui que A Bolha se separa pela primeira vez. Os membros restantes se reagrupam, prolongando seu calvário sem jamais obter o sucesso dos primeiros anos. O conjunto morre sem alarde e sem velório de seus fãs em janeiro de 1978. O ambiente estudado, por

¹⁰ BOURDIEU, 2012

questões práticas, como acesso aos entrevistados, se circunscreve essencialmente à cidade do Rio de Janeiro que, ao lado de São Paulo, àquela época, figurava como principal pólo de fomento e atração de bandas de rock em função de sua importância econômica, de seu “cosmopolitismo” e pelo fato de sediar estúdios e fábricas de grandes gravadoras nacionais e internacionais.

CAPÍTULO 1 – Os anos 60: conflito ideológico e a retomada da “linha evolutiva”

*“Quem estiver do nosso lado, muito bem:
quem não estiver que se cuide”¹¹.*”

Segundo o historiador da música popular americana, Paul Friedlander, o *rock and roll* tem sua origem na música negra produzida nos EUA. Na verdade, uma mescla entre quatro vertentes da música afro-americana, o *blues* rural do início do século XX, o *blues* urbano, o *gospel* e o *jump band jazz*. “A fusão desses quatro estilos de música afro-americana tornar-se-ia a essência da música negra do início dos anos 50, chamada de *rhythm and blues (R&B)* – a maior fonte do *rock and roll*”.¹² Mas seria preciso ainda acrescentar sonoridades advindas do *folk* e da música *country* (ambos já uma síntese da música negra e branca norte-americana) para completar a química que formaria o *rock and roll*, como enfatiza Friedlander (2003). Trata-se, portanto, de um gênero cumulativo de influências, capaz de sintetizar troncos genealógicos mais ou menos ecléticos e do qual será possível derivar uma nova gama de subgêneros, que irão se desenvolver ao longo do tempo em acordo com novas tecnologias e novas sínteses.

Nos Estados Unidos da América, segundo Friedlander (2003), antes da “era *Beatles*”, o *rock and roll* apresentou pelo menos duas fases bastante distintas. A primeira delas é composta por duas linhagens de músicos. O primeiro grupo, aquele que pode ser considerado o dos fundadores, à exceção de Bill Halley, era praticamente reduzido a jovens negros como Chuck Berry, Antoine “Fats” Domino e Little Richard. Estes agentes seriam seguidos cronologicamente por uma segunda safra de roqueiros, aqueles que de fato popularizariam o gênero dançante, tornando-o uma febre nacional. Os nomes de maior destaque deste segundo momento seriam os brancos Elvis Presley, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly. Ambos os núcleos guardariam em comum a acentuada

¹¹ Frase pronunciada por Elis Regina em função de sua campanha contra o “Iê-Iê-Iê” e publicizada em matéria de seis de julho de 1967 veiculada na página cinco do Caderno B do Jornal do Brasil. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19670706&printsec=frontpage&hl=pt-BR>, consultado em 22/10/15.

¹² FRIEDLANDER, 2003, p. 31.

libidinosidade que chegava a incomodar a conservadora sociedade americana. Os pais dos jovens brancos que se interessavam pelo rock os repreendiam, pois aquilo, em suas opiniões era coisa selvagem, de bárbaros, inapropriado. Já nas famílias negras, os adultos consideravam o rock como uma diluição das características tradicionais de sua cultura, não incentivando os jovens negros a ouvirem o tal *rock and roll*.

A produção musical de rock era praticamente controlada por estes artistas que se tornaram relevantes estrelas em seu meio. Entretanto, os escândalos sexuais, como a prisão de Chuck Berry por transportar garotas menores de 21 anos em traslados interestaduais em suas comitivas, e o casamento “secreto” de Jerry Lee Lewis com sua prima em terceiro grau de apenas 13 anos, ou ainda a bissexualidade escancarada de *Little Richard*, bem como os excessos cometidos pelo abuso de álcool e barbitúricos pelos quais Elvis ficaria famoso no futuro, punham este grupo sob a mira de agentes como associações religiosas e protetoras da moral familiar, bem como de órgãos governamentais.

Estas situações colocavam as grandes gravadoras sob enorme pressão, o que as fez perseguir a retomada do controle sobre a produção musical de rock. Para isto recorreu-se ao expediente das encomendas. As músicas eram encomendadas a compositores, exigindo-se temas mais amenos e menos picantes. Escolhiam um artista de perfil “comportado” e o convidavam para gravar estas canções, majoritariamente baladas de rock dançante. Esta segunda fase do rock norte-americano, que precedeu a chegada dos *Beatles*, era então formada por artistas produzidos “em série” e formatados pela indústria cultural para atender à demanda de consumo de rock e as exigências morais da sociedade. As canções privilegiavam a exaltação do amor romântico, do ritmo e da dança, com a criação de passos cada vez mais elaborados, desviando, assim, o foco da sexualidade e do questionamento moral¹³. Como será demonstrado, é justamente esta conformação do *rock and roll*, que caracteriza sua segunda fase nos EUA, que será adotada no Brasil por intermédio das versões produzidas por agentes ligados à indústria cultural e ao cenário da “música jovem”. Aqui, adolescentes como Tony e Celly Campello seriam os equivalentes dos bons moços elencados pelas gravadoras americanas.

É *práxis* daqueles que escrevem sobre o aporte do rock no Brasil situar como marco histórico os filmes de temática jovem produzidos nos EUA na segunda metade da década de 1950, tais como “Sementes da Violência”¹⁴ e “No Balanço das Horas”¹⁵. Para Dapieve (2000), esses filmes

¹³ FRIEDLANDER, 2003.

¹⁴ No original “*The Blackboard Jungle*” do diretor Richard Brooks, de 1955.

expressavam a emergência da cultura *teenager* (adolescente) e causaram impacto suficiente para que logo uma cantora brasileira fizesse sua versão, no original, para a canção “*Rock Around The Clock*” de Bill Haley and his Comets, que foi usada como trilha sonora do filme Sementes da Violência. A cantora era Nora Ney¹⁶, uma *crooner* de *standards* americanos do Copacabana Palace, famosa por temas tristes transmitidos pelas rádios Tupi-Tamoio e Nacional.

Em 1957 o primeiro rock inteiramente produzido e gravado no Brasil é lançado. “*Rock and Roll de Copacabana*” de Miguel Gustavo¹⁷, na voz de Cauby Peixoto, que era, segundo Arthur Dapieve, “um bastião da música brasileira da época, mito da Rádio Nacional”¹⁸. Em 1959 o Brasil já tinha seus primeiros ídolos do rock, os irmãos Tony e Celly Campello, disputando as primeiras colocações das paradas de sucesso nas rádios com João Gilberto e Wilma Bentivegna¹⁹. As rádios passavam a reservar horários para os ouvintes de rock, ou “música jovem”: “Ritmos para a Juventude”, apresentado por Antônio Aguillar na Rádio Nacional de São Paulo e “Clube do Rock”, de Carlos Imperial, na Tupi, além de “Os Brotos Comandam”, também com Imperial só que na Rádio Guanabara²⁰.

Naquele momento nosso país passava por importantes desenvolvimentos econômicos, estruturais e sociais. Já desde os anos 1940 experimentávamos um vigoroso crescimento populacional, consequência de uma intensa urbanização, calcada na industrialização, que visava à substituição de importações, e no aporte de grandes massas operárias advindas das zonas rurais em direção às cidades. O assentamento de toda esta população que invadia as cidades em busca de postos de trabalho na indústria, no comércio e na prestação de serviços foi se dando de forma improvisada. As iniciativas públicas visavam à higienização, com obras de saneamento e o embelezamento paisagístico dos centros urbanos, deixando a classe trabalhadora ocupar os morros e as bordas das cidades, ou seja, criando um espaço urbano segregado. Até o fim da Segunda Guerra Mundial a industrialização “constituiu um caminho de avanço relativo de iniciativas endógenas e de

¹⁵ No original “*Rock Around the Clock*” de Fred F. Sears, de 1956.

¹⁶ Iracema de Souza Ferreira (1922-2003), conhecida como Nora Ney, eleita “A Rainha do Rádio de 1953”, gravou seu primeiro álbum pela Continental em 1952, “Menino Grande”. Sua versão em inglês de *Rock Around the Clock* é de 1955. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38279.shtml>, acessado em 17/02/2015. Segundo Medeiros (2000, p. 19) era a única cantora que dominava o inglês na época. Ricardo Cravo Albin em seu enciclopédico “O Livro de Ouro da MPB”, ao retratar resumidamente a carreira de Nora Ney “esquece” de mencionar seu “*affair*” com o *rock and roll* (ALBIN, 2003, p 155-56).

¹⁷ Miguel Gustavo Werneck de Souza Martins (Rio de Janeiro, 1922-1972). Compositor, jornalista, poeta e radialista. Obteve sucesso compondo *jingles*, sambas e marchas. Celebrizou-se por compor a marchinha, “Pra frente Brasil” tema que embalou a conquista da Copa do Mundo do México pela Seleção Brasileira em 1970. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/miguel-gustavo/biografia>, consultado em 27/03/15.

¹⁸ DAPIEVE, 2000, p. 11.

¹⁹ MEDEIROS, 1984, p. 11.

²⁰ DAPIEVE, 2000, p. 13.

fortalecimento do mercado interno, com grande desenvolvimento das forças produtivas, diversificação, assalariamento crescente e modernização da sociedade”²¹.

Em 1950 uma nova etapa de industrialização é experimentada em nossa economia. Desta vez com forte dependência do capital internacional. Passamos a produzir bens duráveis e de produção. Estávamos mais subordinados à divisão internacional do trabalho. Por outro lado, a inserção de um grande contingente social ao mercado de trabalho possibilitou a formação de novas faixas de consumo. Os novos consumidores podiam acessar os bens disponíveis no mercado, especialmente os eletroeletrônicos, o que mudaria “radicalmente o modo de vida, os valores, a cultura e o conjunto do ambiente construído”²².

Essa conjuntura se refletia no incremento do PIB nacional, que experimentou patamares superiores aos 7% entre os anos de 1940 e 1980²³. Concomitantemente, nossa pirâmide etária também começava a se modificar, com a taxa de mortalidade infantil caindo e a expectativa de vida subindo, muito devido às obras de saneamento, à facilidade de acesso aos tratamentos de saúde e de atenção básicas, a medicamentos antibióticos e à qualidade de informação²⁴. Além desses fatores podemos apontar a intensificação no processo de interligação das macro regiões do país através de investimentos em estradas de rodagem, destacando a polarização econômica da Região Sudeste. Não se pode omitir, é claro, a importância da construção de Brasília, que iniciaria um relevante processo de migração para o Centro-Oeste²⁵. Tudo isto compete para a paulatina inserção do jovem no mercado de trabalho, inaugurando uma nova classe de consumo e possibilitando a formação de uma cultura jovem brasileira, bem como a atração da indústria cultural e de bens de consumo para este novo nicho.

Do ponto de vista musical, a partir dos anos 1950 experimentava-se uma ampliação na oferta de gêneros nacionais e estrangeiros nas rádios. Ideologicamente, porém, como atestam as pesquisas de Marcos Napolitano (2005), os debates intelectuais ocorridos entre os anos 1930 e 1950 geraram algumas afirmações que se solidificaram como alicerces estruturantes dos discursos ideológicos. A estes discursos as próximas gerações de compositores da música popular viriam a recorrer ou combater, visto que eles passaram a servir de orientação para a produção musical. As afirmações seriam: a) a de que a autenticidade e a legitimidade estariam associadas ao espaço sócio-geográfico das classes populares, o morro e o sertão; b) a música popular brasileira tem sua gênese localizada

²¹ MARICATO, 2002, p. 18.

²² Ibid, p. 19.

²³ Ibid, p. 20.

²⁴ Ibid, p. 27.

²⁵ TASCHNER *in* ABRAMO, 2003.

num passado específico ao qual seria desejável recorrer para preservar sua legitimidade e autenticidade; c) o crescimento do mercado faz diminuir a legitimidade e a autenticidade da música brasileira “na medida em que afasta a música popular dos grupos sociais que estariam na sua origem (quase sempre pobres e marginalizados da modernização) e a aproxima de grupos sociais sem perfil cultural definido, influenciados pelos modismos culturais internacionais”²⁶; e d) é somente através de uma aliança entre a intelectualidade nacionalista e a “verdadeira” cultura popular musical que se pode fazer emergir a brasilidade sem perda de autenticidade e legitimidade.

E é com toda esta carga de acontecimentos sócio-político-culturais que a década de 1950 irá presenciar não só a chegada do *rock and roll*, mas uma revolução em nosso maior emblema musical, o samba. A partir de 1957, a bossa nova provocaria uma intensa revisão dos valores acima expostos. “(...) nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados”²⁷.

Trata-se de um dos eventos mais valorizados e visitados pela historiografia da música brasileira o que nos permite abreviar o assunto sem menosprezar o fato. A bossa nova, como se sabe, foi constituída principalmente por jovens de boa condição financeira, de famílias cariocas tradicionais, ocupantes dos bairros mais nobres da capital carioca aglutinados na região da orla marítima chamada Zona Sul. Tais jovens, bem instruídos e bem inseridos, eram músicos competentes, de reconhecida proficiência, como o maestro Tom Jobim e os violonistas Roberto Menescal e Baden Powell. Muitos vieram a ser professores de música e criaram suas próprias academias de violão ainda no princípio da década de 1960.

Esta primeira leva de músicos da bossa nova, segundo o jornalista, produtor e dublê de músico, Nelson Motta (2000), um dos principais construtores de uma aura em torno do gênero, cantava para eles próprios, ou seja, para as classes médias, versando sobre temas e vivências das quais a maior parte da população não participava. As músicas leves e melodiosas

“falavam de situações e pessoas parecidas com a vida que se levava nos apartamentos, nas praias e nas ruas de Copacabana (...). A bossa nova era a trilha que nos faltava que nos diferenciaria dos ‘quadrados’ e dos antigos, dos românticos e melodramáticos, dos

²⁶ NAPOLITANO, 2005, p. 55.

²⁷ BRITO *in* CAMPOS, 1978, p. 17.

grandiloqüentes e dos primitivos, dos nacionalistas e regionalistas, dos americanos. Tínhamos uma música que imaginávamos só pra nós²⁸.

O movimento bossanovista, que logo formataria o acrônimo MPB, contava com importantes agentes difusores que não eram necessariamente músicos profissionais. E que, à exemplo de Motta, arquitetavam o ideário do “movimento” em oposição ao conjunto de tradições musicais e folclóricas consideradas “primitivas” que imperavam no rádio. É o caso do multifacetado artista e produtor Luiz Carlos Miele, que, ao lado do jornalista e produtor Ronaldo Bôscoli, protagonizou a produção de uma série de espetáculos de música e vários shows de TV, nos quais se privilegiava o samba e a bossa nova. O próprio Nelson Motta, *bon vivant* com acesso irrestrito aos principais círculos de cultores do novo “movimento”, foi um dos mais importantes agentes popularizadores do gênero, enfatizando suas características de boêmia e romantismo.

A bossa nova, derivada do samba e modernizada pelos contornos do jazz, ia ao encontro do gosto das classes mais bem posicionadas socialmente, que habitavam apartamentos da Zona Sul da capital carioca, em bairros como Leblon, Ipanema, Copacabana e Leme, regiões mais valorizadas da cidade. Seus moradores, majoritariamente brancos, tinham maior acesso à educação, estavam atentos a valores cosmopolitas, especialmente a juventude universitária, interessada na modernização efervescente que ocorria em ramos como a tecnologia (telefonia, televisão, eletrodomésticos, automóveis, indústria fonográfica) e as artes (música, cinema, artes plásticas e o teatro).

O grupo de músicos e demais agentes da bossa nova posicionavam-se entre a elite intelectual e artística brasileira, composta majoritariamente por jovens brancos, os fundadores de um novo padrão de gosto, graças à problematização trazida à baila com o surgimento e a difusão do estilo. A bossa nova situa-se como momento de ruptura, de cisão na forma e no conteúdo na música popular brasileira urbana do Brasil²⁹. Esta cisão obrigou a se proceder a uma revisão do gosto musical padrão. Isto implica na redefinição da apreciação de uma interpretação vocal e instrumental, com o inevitável aceite de um incipiente movimento de universalização da canção brasileira por meio de elementos importados, originários da canção norte-americana, especialmente do *jazz* e do *cool jazz* e associados de maneira inovadora ao samba sincopado. Isto evidencia já as primeiras manifestações de violência simbólica³⁰ exercida por este grupo de agentes no intuito de imporem sua visão de mundo, desprivilegiando os valores da tradição brasileira em função de uma pretensa

²⁸ MOTTA, 2000, p 10.

²⁹ NAPOLITANO, 2005.

³⁰ BOURDIEU, 2012.

modernização calcada na absorção de valores de uma cultura considerada modelar para o grupo, a cultura musical norte-americana, amplamente popularizada pelas rádios do país. Buscava-se aqui exercer o princípio de diferenciação, onde uma elite dominante deseja marcar distância³¹ entre seu gosto e sua representação do belo e o das demais classes que se encontram fora deste círculo de produtores e receptores intelectualizados.

As posições privilegiadas que este grupo ocupava e a capilaridade de sua influência, visto que nele estavam imiscuídos desde diretores de jornais, jornalistas, críticos, diplomatas, agentes do rádio e da publicidade, produtores culturais e artísticos, funcionários públicos, até intelectuais das mais diversas áreas, propiciaram que sua “criação”, a bossa nova, se tornasse imediatamente reconhecida por camadas socialmente bem posicionadas. Tanto que o termo “bossa nova” passou a ser associado a conceitos como novidade, inovação, qualidade, sofisticação, refinamento, elegância, jovialidade etc.

Tudo era bossa nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara. Amplificada pela publicidade, caiu na boca do povo, para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música [...]³².

O interesse do mercado publicitário em associar todo e qualquer tipo de produto ao termo “bossa nova” dava-se, sem dúvida, por sua ampla vinculação e aceitação com e pelas classes médias e burguesas da capital carioca, seu público alvo. Que, àquela época, ao lado da sociedade paulista, servia como uma grande antena difusora do bom gosto e das práticas socialmente aceitas para todo Brasil. As práticas a que me refiro versavam amplamente pela fruição cultural em geral, pela moda do vestuário, pelos sotaques e gírias do momento, pelas formas de lazer de jovens e adultos, pelo *life style* urbano e até mesmo pelo posicionamento político e ideológico da nação.

Por ter sido gerada no seio das mais altas classes cariocas, e pelo posicionamento marcadamente elitista de seus produtores, cada vez mais achegados ao *jazz* e distanciados do samba, a bossa nova teve sua penetração limitada no mercado de consumo de massa, inclusive por suas temáticas que não lidavam, ao menos em sua primeira fase, com os problemas do povo e as agruras da vida sofrida no subúrbio, nos morros ou no sertão nordestino. Este posicionamento seria questionado pela segunda linhagem de músicos do gênero, que constituiriam uma primeira dissidência, a “bossa engajada” e a vindoura MPB, dando origem à canção de protesto. Tal fato se

³¹ Ibid.

³² MOTTA, 2000, p. 35.

arrolava no momento mesmo em que o mercado fonográfico brasileiro passava a ganhar volume, meados da década de 1960, e a se profissionalizar, especialmente quando surgem os grandes festivais televisionados da música popular, fazendo saltar aos olhos da indústria fonográfica o relevante potencial do mercado nacional.

Foram muitas as inovações trazidas pela nova linguagem do samba, inclusive comportamentais, mas o incremento bossanovista que mais nos interessa está em sua atitude mais despojada perante a construção da canção, bem como perante a forma de se entoar o canto. Libera-se dos ornatos líricos e operísticos, da utilização praticamente obrigatória do *vibrato* como recurso vocal e de amarras estruturantes impostas pela forma anterior de composição musical³³. Isto iria ao encontro de uma juventude intelectualizada e atuante que não queria esperar as canções de rádio, mas sim, tomar a música para si, em rodas de violão nos parques, nos apartamentos, nos pátios das universidades etc. Não era preciso mais um conjunto de samba, uma voz rara e poderosa, ou de interpretações teatralizadas. Bastavam “um banquinho e um violão”.

As classes médias passavam a tomar parte, definitivamente, na arena da produção musical. A carreira artística acenava como uma possibilidade aos jovens oriundos dessas camadas, antes limitados à escolha de profissões como a medicina, o direito, a engenharia, a arquitetura etc., tidas como referência para uma carreira de sucesso. Mas, com o incremento do mercado fonográfico o seguimento profissional artístico, que também envolvia profissões como as de produtor musical, arranjador ou de burocratas da indústria fonográfica, ganhava novo estatuto.

Em seu livro de 1987 sobre os anos 1960 o filósofo e teatrólogo Luíz Carlos Maciel³⁴ relata que em 1961, enquanto estudava teatro nos EUA, as notícias que ele recebia do Brasil “indicavam que marchávamos para o socialismo. A conscientização política era o principal fenômeno da vida brasileira na época, pelo menos entre nós, jovens intelectuais de classe média”³⁵.

A crescente tensão da polarização bélico-ideológica entre Rússia e EUA, bem como a Revolução Cubana, com a derrubada do governo de Fulgêncio Batista e o surgimento dos ideais contraculturais primeiramente divulgados por autores norte-americanos do grupo que ficou

³³ FERNANDES, 2011.

³⁴ Luíz Carlos Maciel, filósofo, teatrólogo, jornalista, dramaturgo, roteirista de cinema e TV, poeta e escritor. Nasceu em Porto Alegre – RS em 1938. Autor da coluna *Underground* no Pasquim, de 1969 a 1971. Editor da versão brasileira da revista norte-americana *Rolling Stone* entre 1971 e 1973. Espécie de celebridade intelectual, frequentemente convidado para júris de concursos e festivais como o do V FIC de 1970. Sua atuação na difusão de culturas alternativas, bem como das manifestações intelectuais que as fundamentavam, dentre elas o marxismo e o existencialismo sartreano, lhe rendeu a alcunha de “o guru da contracultura”. Será considerado aqui no papel de informante e objeto de estudo. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/maciel.htm>, consultado em: 20/02/2015.

³⁵ MACIEL, 1987, p. 12.

conhecido como *beat generation*, compunham internacionalmente o contexto de acirramento e não conformismo com os ideais capitalistas vigentes. O dualismo parecia ser uma característica que iria moldar ações e pensamentos nos próximos anos. Ou você é ou não é. Ou está dentro ou está fora.

A doutrina estética e as políticas culturais soviéticas conhecidas por realismo socialista ou jdanovismo passam a ser adotadas entre 1947 e 1955 pelo Partido Comunista Brasileiro, para o qual fornecem novas diretrizes de produção e difusão cultural. A arte deveria ter linguagem simples e direta, contendo mensagens de conteúdo exortativo, modelar para as lutas populares. Se deveriam reverenciar como heróis as figuras mais simples da sociedade, figuras que se sacrificam pelo coletivo, empunhando valores nacionais, populares e folclóricos ao lado de ideais humanistas e cosmopolitas³⁶. Essas diretrizes não seriam esquecidas por um bom tempo e, ainda que de forma indireta, compunham parte do quadro ideológico que nortearia as iniciativas de alguns compositores da década de 1960.

De fato, tais diretrizes viriam ao encontro do modelo de arte que iria balizar as possibilidades estéticas nos anos 60. “Arte útil”, “arte *engagé*”, “arte política”, expressões advindas da ética existencialista sartreana.

Se somos radicalmente livres, isso significa apenas que somos totalmente responsáveis por tudo que fizermos, inclusive as obras de arte. Nossa liberdade, portanto, só tem sentido no compromisso, ou *engagement*, e paradoxalmente o artista mais livre é, em consequência, o artista *engagé*³⁷.

Um exemplo desse ímpeto do artista brasileiro em se engajar e politizar sua produção é dado pelo poeta Ferreira Gullar, que abandona o projeto de “arte pela arte” da poesia concreta, da qual era um expoente, ao lançar seu livro “Cultura posta em questão”, como noticia Lago Burnett em sua coluna sobre literatura na página nove do Caderno B encartado na edição de 05 de abril de 1965 do Jornal do Brasil³⁸. Gullar teria dito nesta ocasião que “não se pode exigir do artista que ele continue a ser, em nossa época, um instintivo, cego à realidade que o cerca e indiferente à injustiça, que, com sua convivência, esmaga os seus semelhantes”. Figuras de proa como Ferreira Gullar, com acesso aos meios de comunicação e de produção ideológica forjavam por meio do discurso e de sua difusão, um *habitus* de classe que, como bússola, orientava o comportamento, as posições e,

³⁶ NAPOLITANO, 2004.

³⁷ MACIEL, 1987, p, 27-28.

³⁸ Disponível em

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19650405&printsec=frontpage&hl=pt-BR>, consultado em 22/10/2015

consequentemente a produção dos demais artistas de sua geração, ainda que o próprio Gullar tivesse atinado tardiamente para tal necessidade de posicionamento, já que outros, como os emepistas Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, já o tinham feito anteriormente.

Havia, portanto, já estabelecida uma cultura nacionalista de esquerda em torno da qual orbitavam não só aqueles que se diziam comunistas, mas também aqueles que de uma forma ou de outra participavam dos CPCs da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), artistas, universitários e agitadores culturais politizados. O CPC foi elaborado em manifesto da entidade por volta de 1962, impregnado pela leitura do nacional-popular produzida pelo Partido Comunista. Visavam, portanto, a defesa do nacional-popular,

expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo³⁹.

Os agentes reunidos em torno desta iniciativa acreditavam no caráter coletivo e didático da arte e no engajamento social e político dos artistas. O texto do Manifesto do CPC explicita o fato de o artista engajado não pertencer à “classe revolucionária”, o povo. Mas de poder fazê-lo adotando a ideologia revolucionária e colocando sua arte a serviço da emancipação intelectual das massas.

Um dos fundadores e ativistas do CPC foi o jovem músico de classe média Carlos Eduardo Lyra Barbosa, que largara o curso de arquitetura pela música. Porém era ativo participante dos movimentos estudantis. Com o tempo passaria a imprimir sua politização também na música, fundando ao lado de artistas como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo uma bossa politizada, que recuperaria valores musicais originados no “morro” e no sertão e que daria origem à MPB engajada, consagrada nos festivais de música popular brasileira de 1965, 1966 e 1967⁴⁰.

Com as iniciativas de membros do CPC e dos artistas que orbitavam em torno de seu núcleo, a música popular, especialmente aquela baseada na bossa nova e no samba, sofreria uma guinada estética. Os desenvolvimentos concernentes ao campo de produção musical ficaram subjugados em favor da função ideológica de conscientização do povo sobre sua condição de classe revolucionária. Este fato se materializou em uma série de iniciativas culturais, dentre elas o lançamento de LPs

³⁹ NAPOLITANO, 2004, p. 37.

⁴⁰ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/carlos-lyra/biografia>. Ver também <http://www.carloslyra.com/>, consultados em 23/03/15.

como “O povo canta”, que trazia nomes como os de Carlos Lyra, Billy Blanco e Augusto Boal entre os compositores⁴¹. Motta (2000) exemplifica a percepção que se tinha destes artistas e de sua produção, bem como do embate que tomava corpo no interior do campo da bossa nova:

Carlos Lyra e sua turma tinham preocupações sociais, acreditavam na música como instrumento de ação política, denunciavam a jazzificação da bossa nova, criticavam sua americanização e ‘elitização’ e buscavam suas raízes populares na (re)descoberta de grandes sambistas cariocas como Cartola e Nelson Cavaquinho e de artistas populares nordestinos como Luiz Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro⁴².

Os jovens músicos do segundo ciclo da bossa nova, que logo se confundiria com a alcunha de MPB, achavam, no entanto, que era necessário ir além da mera conscientização das massas. Era preciso buscar a elevação do gosto musical popular. Sim, porque a grande maioria da população, que informava seu gosto musical pelo *dial* do rádio, estava ainda muito ligada ao consumo do samba-canção e dos intérpretes da “velha guarda”, gêneros considerados de menor prestígio ou anacrônicos pelos entusiastas da bossa nova. Ou seja, o advento da modernidade expresso pela inovação bossanovista não havia ainda ganhado o grande público. Os músicos da bossa nova nacionalista “buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevar o gosto’ musical das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava”⁴³. Mais uma vez, e não será a última, manifesta-se a intenção de legislar sobre a orientação do gosto dos consumidores finais, “as massas”. Na visão destes agentes, impregnada pela leitura marxista, “as massas” ou “o povo” eram tidos como classe de fato, agente legítimo da mudança social, o que os colocava na posição de intelectuais da conscientização desta classe. Logo, a música que produziam deveria estar a serviço desta ideologia, prestando-se como veículo das mensagens de conscientização destinadas ao povo idealizado.

Estes jovens artistas aos quais nos referimos tornar-se-iam ícones da nascente MPB. Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Carlos Lyra e Edu Lobo, são músicos de famílias de boa condição financeira, tiveram amplo acesso ao estudo e à formação musical e cedo se interessaram por trabalhar em torno da produção musical, teatral e cinematográfica. Este grupo não pode se definir enquanto classe organizada; trato-os aqui apenas como expoentes de uma das tendências que constituíram o repertório da MPB. Esta vertente também agregava outros nomes importantes como os dos intérpretes Elis Regina e Jair Rodrigues. O que pretendo ressaltar é como os valores da

⁴¹ NAPOLITANO, 2004, p. 40.

⁴² MOTTA, 2000, p. 35-36.

⁴³ NAPOLITANO, 2007, p. 77.

esquerda nacionalista foram capazes de atrair importantes adeptos que alcançaram êxito ao flertarem com este modelo composicional no qual, em determinados momentos, priorizou-se a **função** em detrimento da **forma** da canção, fundando-se, assim, a canção engajada brasileira. Esta linha de composição encontrava-se em tensão com a dos compositores do primeiro ciclo da bossa nova, por recorrer mais ao samba de morro e ao cancionero do sertão nordestino do que ao *jazz*. Esta visão estava atrelada aos valores do nacional-popular, os quais estes “especialistas da produção simbólica”⁴⁴ irão fazer reverberar no campo da produção musical como uma representação da luta simbólica que transcorre em silêncio entre as classes.

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais⁴⁵.

A gaúcha de Porto Alegre, Elis Regina Carvalho Costa, nascida em março de 1945, desde cedo se insinuaria para o mundo da música em programas de auditório. Após um breve flerte com o rock, sob a orientação de Carlos Imperial, que a via como possível concorrente à rainha do rock brasileiro, Celly Campello, Elis envereda pela música popular brasileira. Com a ascensão da *jovem guarda*, ela se tornaria a maior opositora do rock tupiniquim, como veremos adiante.

Elis Regina teria em sua trajetória a marca da bem sucedida parceria com Jair Rodrigues na apresentação do programa “O Fino da bossa”, depois somente “O Fino”. Outra importante parceria seria com o primeiro marido e futuro produtor e empresário, Ronaldo Bôscoli, que elevou o status da carreira de Elis e introduziu-a ao gosto pela bossa nova⁴⁶.

Aos olhos de alguns críticos, como o também poeta Augusto de Campos, e de músicos como Caetano Veloso, Elis e Jair Rodrigues eram artistas propagadores de um certo anacronismo na música popular brasileira, ou, no mínimo, “tradicionalistas”. Percebia-se no trabalho destes intérpretes um retrocesso estilístico que remetia a música popular brasileira ao período pré-bossa nova. Voltam a ter destaque os ornatos vocais, a impoção operística, o gestual teatralizado. Elis Regina seria uma das intérpretes que mais se valeria destes artifícios considerados retrógrados àquele momento, como sugere Augusto de Campos:

Por seu turno, a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram

⁴⁴ BOURDIEU, 2012.

⁴⁵ Ibid, p. 11.

⁴⁶ MOTTA, 2000.

introduzidos com freqüência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, (...). A alegria já contagia menos e por vezes não ultrapassa as paredes do autojúbilo. (...) Esse estilo de interpretação ‘teatral’ quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da BN [bossa nova]⁴⁷.

Em uma crônica de 1966, Campos revela enxergar maior proximidade entre *jovem guarda* e bossa nova do que entre MPB, incluindo os músicos da bossa engajada, e a bossa nova

(...) jovem-guardistas como Roberto ou Erasmo Carlos cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total. Não se entregam a expressionismos interpretativos; ao contrário, seu estilo é claro, despojado. Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, (...), estão os dois Carlos como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna, por mais que isso possa parecer paradoxal⁴⁸.

O discurso de Campos pode, à primeira vista, parecer improvável, mas como veremos em tempo, Roberto Carlos busca iniciar sua carreira como intérprete de bossa nova, da qual era entusiasta, o que certamente viria a influenciar sua forma de cantar o rock, diferenciando-o dos intérpretes roqueiros que o precederam.

O crítico se insinua como legislador no campo de produção musical. Posiciona João Gilberto e “sua criação”, a bossa nova, como o modelo estético ideal a ser seguido. Provoca tensão entre os gêneros concorrentes, a nascente MPB e a *jovem guarda*, valendo-se de seu capital cultural e de sua posição de poeta e intelectual para instituir e validar as posições possíveis de serem acionadas pelos agentes ali em disputa.

Enquanto os agentes da música popular brasileira urbana se digladiavam pelo direito de impor sua visão de mundo e de obter o monopólio do exercício legítimo de sua atividade cultural, havia ainda um forte movimento pela renovação e popularização da música erudita, representado por jovens maestros que integravam o Grupo Música Nova.

Este grupo formado por nomes como Rogério Duprat, Willy Correia, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia tem sua origem em São Paulo e passa a compor o cenário da música erudita de vanguarda brasileira. Tinha grande interesse na popularização deste gênero e na consequente popularização de seu próprio trabalho. Eram músicos altamente especializados e atualizados, tendo participado de cursos e festivais na Europa e tomado contato com as tendências

⁴⁷ CAMPOS, 1978, p. 55.

⁴⁸ Ibidem.

musicais dominantes daquele mercado no início da década de 1960. Munidos destas informações buscaram atualizar a música erudita brasileira, por meio da incorporação de elementos da seminal música eletrônica, ruídos e microtons, e a renovação poética, com introdução de elementos teatrais e grafias, como está explícito em seu próprio Manifesto⁴⁹.

Rogério Duprat, que mais tarde seria o mais importante maestro do movimento tropicalista, se incumbiu da missão de colocar em palavras aquilo que o “Grupo” desejava fazer na música. Em um trecho do manifesto do Grupo Música Nova redigido pelo maestro em questão e publicado na Revista Invenção, nº3, p. 28, eles se comprometem a buscar “o equilíbrio entre informação semântica e informação estética”, e manifestam o “desejo de libertar a cultura brasileira das travas infra-estruturais e das super-estruturas ideológico-culturais”⁵⁰. Note-se que se falava em modernidade e em ruptura (“libertar a cultura brasileira”) e na equidade entre forma e conteúdo, estética e ética, em notória oposição ao outro Manifesto, o do CPC.

1.1 Primeiro Ciclo do Rock Brasileiro: dos “proto-rockers” à *jovem guarda* – alienação X exaltação do “nacional-popular”

*“Well what can a poor boy do/
Except to sing for a rock’n’roll band”⁵¹*

Ao abordar os primórdios do rock and roll produzido no Brasil a tendência entre os jornalistas, historiadores e críticos da música popular é a de reduzir o cenário à chegada do rock ao país por intermédio do cinema americano; às primeiras gravações de rock feitas por brasileiros, casos de Nora Ney e Cauby Peixoto; e ao relevante, porém meteórico sucesso da carreira dos irmãos Campello. É assim no livro “BRock – O Rock Brasileiro dos Anos 80”, de Arthur Dapieve, bem como em “Noites Tropicais” de Nelson Motta; no “Livro de Ouro da MPB” de Ricardo Cravo Albin (2003) e nos trabalhos de Marcos Napolitano (2004, 2005, 2007) e José Ramos Tinhorão (2010). Estas abordagens, algumas mais outras menos reducionistas, podem nos levar a perceber a história como que formada por movimentos que nascem e morrem em determinadas datas sem que nada os precedesse ou sucedesse. Aliás, esta é a principal característica historiográfica do rock brasileiro, que parece existir apenas em arroubos, como o da *jovem guarda* e, mais de uma década depois, com o nascedouro do Rock Nacional, o BRock. Faz-se imperioso reconhecer ao menos duas

⁴⁹ GAÚNA, 2002.

⁵⁰ GAÚNA, 2002, p. 79.

⁵¹ Trecho da canção “*Street fighting man*” (Richards e Jagger) do álbum dos Rolling Stones “*Beggars Banquet*” (Decca Records – 1968).

exceções, a recente pesquisa de Marcelo Garson (2015), que focaliza as novas relações entre juventude e indústria cultural nos anos 1960, tendo em vista a ostensiva mediação da TV, e o trabalho do pesquisador, produtor musical, escritor e advogado Marcelo Fróes e seu livro “Jovem Guarda – Em ritmo de aventura” (2000). Enquanto o primeiro explica o tremendo sucesso da *jovem guarda* por meio de uma minuciosa reconstrução das estruturas sociais em franca transformação, em função do novo meio de comunicação, a TV, e de como a indústria cultural passa a moldar e a ser moldada pela audiência; o segundo faz um objetivo, porém conciso mergulho aos anos de chegada do rock ao país, explicando, por exemplo, que a opção pela gravação de versões de rock-baladas dava-se em função da iniciativa das gravadoras locais de “lançar novos talentos cantando versões do rock internacional que as grandes gravadoras não traziam para o Brasil”⁵².

Recorrendo a estes e outros autores menos visitados como o pesquisador Paulo de Tarso C. Medeiros e seu livro “A Aventura da Jovem Guarda” (1984) e a Nenê Benvenuti, músico que teve a experiência de integrar conjuntos de rock desde o ano de 1959, e seu livro de memórias “Os Incríveis anos 60-70...” (2009), angariamos alguns materiais pouco explorados para reconstruirmos a inserção da música *pop* e do rock no conjunto da historiografia da música popular brasileira. Ambos demonstram que havia já um cenário bastante rico, recheado de bandas que se serviam de diferentes influências para compor seus repertórios.

Segundo Medeiros (1984), pelo fato da juventude brasileira urbana de fins dos anos 1950 estar acostumada aos boleros, sambas-canções e às baladas românticas e, acrescento, pela ausência das influências da música negra norte-americana que moldaram o rock naquele país como o *blues*, o *country* ou o *rhythm and blues*, foi com jeito de música romântica que o rock começou a ganhar popularidade entre a juventude brasileira do início dos anos 1960. Por meio de baladas que passaram a ser primariamente eletrificadas e ligeiramente modernizadas.

O rock brasileiro do início da década de 1960 se celebrizava por versões de rocks internacionais. Alguns dos principais responsáveis pelas “traduções”, que nem sempre se prendiam ao sentido original eram, de acordo com Medeiros (1984), Fred Jorge, Rossini Pinto e o radialista, produtor e primeiro empresário dos artistas de rock brasileiro, Carlos Imperial. Este período coincidia com o crescimento das zonas suburbanas das grandes cidades, nas quais começa a se afirmar um público consumidor de grande importância para a música jovem e, conseqüentemente, para o rock brasileiro.

⁵² FRÓES, 2004, p. 23-25.

Aqui faz-se necessário destacar este que será personagem fundamental na promoção do rock brasileiro enquanto produto musical e principalmente no fomento de um público consumidor. Descrito como irreverente e libertino, Carlos Eduardo Corte Imperial nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, interior do Espírito Santo, em 1935. Em 1942 muda-se com a família para o Rio de Janeiro, onde seu pai assume a gerência do Banco Mercantil de São Paulo. Em 1950, passam a morar em Copacabana, onde Imperial se ambienta, se tornando popular entre os jovens por suas iniciativas em prol da “música jovem”. Era amante de música popular e colecionador de discos importados. Dirigia o programa Clube do Rock na TV Tupi, mesmo nome de um espaço de música e dança que ele havia criado anteriormente em Copacabana, para onde convergiam os jovens e os artistas de rock que se apresentavam na TV e no rádio, majoritariamente suburbanos. Era também apresentador de “Os Brotos Comandam”, na rádio Guanabara. Em 1961 passou a assinar a coluna “O mundo é dos brotos” na Revista do Rádio. Teria importantes parcerias na música popular com os roqueiros Eduardo Araújo e Erasmo Carlos, mas também com Azael Alves, de quem foi o último parceiro e com quem compôs “Você passa e eu acho graça”, sucesso na voz de Clara Nunes. Foi responsável por revelar vários artistas. Ao conhecer Elis Regina, tentou fazê-la uma nova roqueira, para concorrer com Celly Campello, a cantora de rock mais popular do país até então. Chegou a compor uma canção para Elis, gravada em seu primeiro registro, o disco “Viva a Brotolândia” (1961), que flertava com o *pop* e com o rock. O resultado, porém, desagradou Elis⁵³, além de não obter repercussão comercial. Outros de seus famosos pupilos foram Roberto Carlos, lançado sem sucesso algum como “o príncipe da bossa nova”; Erasmo Carlos, Ed Wilson e Wilson Simonal. Imperial nomeava estilos como a “pilantragem”, jeito de compor e interpretar de forma caricata que tanto marcou a carreira de Simonal. Compôs “A praça”, que se tornou sucesso na voz de Ronnie Von, e intitulou o estilo de “marcha jovem”⁵⁴. Atuava e era reconhecido como uma espécie de “porta-voz autorizado”⁵⁵ da juventude carioca que se interessava por música popular e, especialmente, por “música jovem”. Imperial fazia o papel de ponte entre jovens suburbanos que buscavam a profissionalização no meio artístico e as oportunidades junto à indústria cultural e os meios de comunicação. Era um verdadeiro empreendedor do rock, popularizando iniciativas de abertura de fã clubes em todo o Brasil, divulgando informações privilegiadas sobre artistas

⁵³ Fonte: Trecho de biografia de Elis Regina disponível em http://www.pitoco.com.br/leiamais_detalhes.php?id=97, consultado em 27/03/15.

⁵⁴ MOTTA, 2000.

⁵⁵ BOURDIEU, 2012, p. 157.

nacionais e internacionais, articulando redes de contato, valendo-se de todos os instrumentos midiáticos à sua disposição para se afirmar como intermediário cultural.⁵⁶

Ao introduzir Roberto Carlos, seu conterrâneo, à alta roda da sociedade carioca como o mais novo intérprete de bossa nova, tendo inclusive gravado algumas músicas do gênero, Imperial encontrou resistência e não obteve sucesso com a empreitada. Fosse por uma falta de traquejo de ambos para a sofisticação exigida pelo gênero, ou simplesmente por serem incapazes de incorporar o *habitus* da elite carioca à qual tentam se introduzir, Imperial e Roberto não conseguiram obter reconhecimento por sua incursão pela bossa. Carlos Imperial era reconhecido como um emergente, não nascido no Rio de Janeiro, portador de um comportamento expansivo e deselegante, apontado pejorativamente como “o gordo” e, segundo Motta, “cafajeste profissional da temida ‘Turma da Miguel Lemos’ [...] uma caricatura de um político profissional, como um vilão de chanchadas da Atlântida”⁵⁷, ou seja, um *outsider*. Tudo isso expressa sua falta de “berço” e sua não aceitação pela elite burguesa carioca.

Em 1960, a TV, grande novidade do momento, já atingia muitos lares, e sua programação absorveu muitos conceitos do rádio, voltando-se principalmente para os musicais nos quais se apresentavam artistas, conjuntos de música popular e calouros. Programas como o “Programa do Chacrinha”, na TV Tupi e “Hoje é Dia de Rock”, de Jair de Taumaturgo, na Rádio Mayrink Veiga, bem como os já mencionados programas de Carlos Imperial abriam espaço para os jovens e seus conjuntos de rock.

Enquanto Roberto e Erasmo não dominavam a cena, o que só ocorreria de fato em 1965, muitas bandas de jovens se organizavam para emular o estilo dos *Beatles*. Entre elas Renato e seus *Blue Caps*, *The Jordans*, *The Clevers* e *Jet Blacks*, que se dedicavam basicamente às mencionadas versões. Segundo Fróes (2004), inicialmente, o rock teve maior penetração e difusão na cidade de São Paulo, onde se originou uma profícua safra de conjuntos instrumentais de rock. No Rio de Janeiro, especialmente nos primeiros anos, o rock ficava restrito ao subúrbio em função da existência prévia de ícones importantes do cenário da música local da Zona Sul carioca, “fervorosos antagonistas do *rock n’ roll* e seus desdobramentos”⁵⁸.

A pesquisa de Marcelo Fróes, no entanto, esbarra na mesma dificuldade que encontrei em conseguir dados biográficos precisos e confiáveis dos primeiros artistas do rock brasileiro, fossem

⁵⁶ GARSON, 2015, p. 80-86.

⁵⁷ MOTTA, 2000, p. 23.

⁵⁸ FRÓES, 2004, p. 23.

de São Paulo ou do Rio. Os dados são insuficientes, apesar da abundância de dados artísticos. Alguns exemplares merecem ser destacados em função de sua ostensiva presença nas rádios e programas de TV.

O grupo “Renato e seus *Blue Caps*” fundado em 1959 tem sua origem no seio da família Barros. Os irmãos Renato, Paulo César e Edson (Ed Wilson) nasceram no Rio de Janeiro na década de 1940. Eles foram criados no bairro da Piedade, subúrbio carioca, e desde cedo incentivados pela família, composta de artistas amadores, a seguirem a carreira de músicos profissionais. Amantes do som de Elvis Presley, Bill Halley *and his Comets*, Little Richard e Jerry Lee Lewis, todos representantes do rock clássico norte-americano, os garotos decidem montar sua própria banda. Contavam até com saxofonista, Roberto Simonal, irmão de Wilson.

Em pouco tempo estavam se apresentando em programas de rádio e logo se enturmaram com a dupla Roberto e Erasmo, passando a se apresentar como o conjunto de acompanhamento de Roberto. Famosos por esse trabalho ao lado de Roberto, eles passam a ser assediados por outros vocalistas de rock que queriam que eles os acompanhassem. Em torno desse núcleo se achegaram figuras como Jerry Adriani e Eduardo Araújo, o que ajudava a dar cara de movimento a este grupo que se expandia. Renato e seus *Blue Caps* se celebrizaram por versões de músicas internacionais como “Menina linda”, versão para “*I should have known better*” de Lennon e MacCartney.

Os já mencionados irmãos Campello, nascidos em Taubaté, interior de São Paulo, foram agentes importantes na consolidação do gênero e de uma classe de ouvintes que passariam a ser bombardeados com os ingênuos rocks em português que despontavam no rádio. “*Boogie do bebê*”, “Pertinho do Mar”, “Banho de Lua”, “Lacinho Cor De Rosa”, e o maior *hit* de todos, “Estúpido Cupido” são alguns dos exemplos das músicas gravadas pela dupla. Na infância tiveram aulas particulares de música, o que indica a razoável condição econômica de sua família. Mudam-se para São Paulo em 1956. Em 1959 já apresentavam um programa de música jovem na TV Record de São Paulo, pioneiro no formato que se celebrizou na década seguinte. Devem sua popularidade às versões de baladas inocentes e adocicadas que exploravam a temática romântica adolescente. Celly seria convidada em 1965 para integrar a apresentação do programa de TV Jovem Guarda, mas abre mão da oportunidade em função da maternidade e da vida familiar que iniciara ao se casar.

Outros importantes artistas do cenário eram Sérgio Murilo, Carlos Gonzaga, Demétrius e Ronaldo Cordovil. Artistas que fizeram carreira em São Paulo, nos programas da TV Record e nos auditórios das rádios. Este grupo comporia o que podemos chamar de primeira fase do rock no

Brasil⁵⁹. Sérgio Murilo Moreira Rosa (1941-1992) nasceu no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Desde os 12 anos se envolvia em programas de rádio e TV. Seguiu o mesmo estilo rock-balada dos irmãos Campello. Mas em 1959 grava pela Colúmbia Records uma toada e um samba-canção compostos por Edson Borges e Enrico Simonetti. No mesmo ano lança seu maior sucesso, “Marcianita”, que seria regravada no futuro por Raul Seixas e depois por Léo Jaime. Participa de alguns filmes, programas de rádio e lança alguns sucessos. Segundo Fróes, Sérgio Murilo teria sido “provavelmente o ídolo mais importante do rock brasileiro em sua primeira fase”⁶⁰. Mas com uma premiada carreira pela América Latina acabou se distanciando do mercado fonográfico brasileiro. Não foi cotado para apresentar o programa Jovem Guarda por ser homossexual⁶¹.

O negro José Gonzaga Ferreira, de nome artístico Carlos Gonzaga, nasceu em Paraisópolis, interior de Minas Gerais, em 1926. Aos dezessete anos mudou-se para São José dos Campos – SP. Se insere na carreira artística como *crooner* e passa a gravar os mais variados estilos populares: *fox*, boleros, marchas, valsas, sambas, *calipso* e tangos. Em nada fazia lembrar um roqueiro. Cantava ainda com aquelas características operísticas de imitação vocal com ornatos líricos e *vibrato* típicos do “*bel canto*”. No entanto, passou a gravar versões de baladas roqueiras ao fim dos anos 1950, obtendo grande sucesso com uma versão de “Diana”, de Paul Anka, por Fred Jorge. O disco com “Diana” foi o primeiro a registrar mais de um milhão de cópias vendidas no Brasil. Contratado pela RCA-Victor, sua carreira é redirecionada ao nascente *rock and roll*. Grava mais versões de Fred Jorge para as músicas de Paul Anka. Apesar do sucesso com as baladas seu repertório permanecia totalmente indefinido. Gravava sambas e marchas nos mesmos discos em que registrava rocks melosos. Seguiu nessa linha eclética, porém gravando menos até 1989, ano de seu último álbum, pela Polydisc⁶².

Demétrius Zahra Neto, ou somente Demétrius (1942-), Foi criado em São Paulo. Em 1960 após pequeno sucesso com uma balada no rádio é apresentado ao diretor da gravadora Continental, Nazareno de Brito, e ali obtém alguns sucessos radiofônicos que o levaram a assinar com a RCA-Victor em 1965, por onde lança a versão de “*Somehow it got to be tomorrow today*”, de Estelle Levitt, intitulada Ternura. Esta canção ficaria popular na interpretação de Wanderléa, que passaria a ser apelidada Ternurinha desde então. Muito ligado à natureza e à pesca, compôs também algumas

⁵⁹ Dapieve, 2000.

⁶⁰ FRÓES, 2004, p. 20.

⁶¹ GARSON, 2015 p. 220 apud ARAÚJO, 2006, p. 130.

⁶² Fontes: <http://www.dicionariompb.com.br/carlos-gonzaga/dados-artisticos>, <http://natrihadovinil.blogspot.com.br/2009/05/pre-historia-do-rock-brasileiro.html> e <http://memorialdafama.com/artistas/CarlosGonzaga.html>, consultados em 25/03/15 e DAPIEVE, 2000.

músicas sertanejas. Sua carreira declina na década de 1970 e é encerrada no princípio da década seguinte.

Ronnie Cord, (1943-1986) ou Ronald Cordovil, é do interior de Minas Gerais, filho do maestro, pianista e compositor Hervé Cordovil (1914-1979). Quando adolescente estudou em Belo Horizonte e integrou uma banda de rock para gravar um compacto pela Copacabana. Em 1960 grava no original a música “*Itsy bitsy teenie weenie yellow polkadot bikini*”, de Lee Pockriss e Paul Vence. Recebe o troféu “Chico Viola” por ter permanecido mais de seis meses no topo das paradas de sucesso. Emplaca mais alguns sucessos radiofônicos com as intermináveis versões e faz muito sucesso com “Rua Augusta”, de 1963 cuja letra foi composta por seu pai. Forma o conjunto “The Cords” com quem grava quatro compactos pela RCA-Victor. Depois repete o comportamento errático já apresentado por outros artistas desta safra de “roqueiros”, gravando, em 1970, também pela RCA, um compacto com duas marchas de carnaval de autoria do maestro Hervé. Com isto dava por encerrada sua carreira. Passaria a atuar como publicitário⁶³.

É possível notar algumas semelhanças entre estes artistas. Com a exceção dos cariocas da banda de Renato Barros, que irão se integrar completamente à segunda leva de roqueiros, os jovenguardistas, e que se encontram ativos até os dias atuais, os artistas do “proto-rock” brasileiro não se portavam com o despojamento libidinoso que seria demonstrado pela turma da *jovem guarda*. As roupas eram mais formais e comportadas. São, na maioria, jovens interioranos ou suburbanos.

O comportamento e a atitude, bem como a linguagem utilizada nas canções serão modificados pela segunda safra de roqueiros brasileiros. A presença ostensiva de Roberto e Erasmo na TV e no rádio, adeptos do despojamento trazido pela inovação da bossa nova, e tendo como parâmetro o recente sucesso dos *Beatles*, iria formatar um primeiro padrão de roqueiro brasileiro. A *performance* ganha em energia e atitude. As roupas são mais cosmopolitas, a moda do vestuário passa a compor e estruturar um visual estabelecido entre os roqueiros: primeiro as jaquetas de couro e o *blue jeans*, depois os terninhos à moda dos *Beatles*, em seguida o estilo de figurino mais à moda *hippie*. O jeito de cantar se desvencilha dos maneirismos dos artistas da era do rádio, com seus ornatos operísticos que sugeriam certo anacronismo frente às inovações da bossa nova e da música *pop* internacional. As letras tornam-se sexualmente mais apelativas, desprivilegiando o tema do amor romântico repetidamente cantado pela primeira fase do rock brasileiro. Uma linguagem mais

⁶³ Fontes: <http://www.dicionariompb.com.br/ronnie-cord/dados-artisticos>, <http://memorialdafama.com/biografiasRZ/RonnieCord.html> e <http://natrilhadovinil.blogspot.com.br/2009/05/pre-historia-do-rock-brasileiro.html>, consultados em 25/03/15.

coloquial, que passa a incluir gírias provenientes do universo jovem é acionada. Estas mudanças estruturais podem ser comprovadas ao se comparar as canções “Diana”, de Carlos Gonzaga, e “Parei na contramão”, de Roberto e Erasmo.

Em primeiro lugar nota-se que “Diana” é uma versão para o português de uma música do canadense Paul Anka, ídolo adolescente branco do rock americano, cuja carreira foi baseada em músicas não censuráveis, características de um rock bem vestido e bem comportado. Anka é responsável por canções de “um rock artificial com pouco ou nenhum ritmo, arranjos açucarados e uma profusão de seguras e ingênuas mensagens românticas” que a nada visam contestar⁶⁴.

Este artista é originário de um ciclo de nomes produzidos em série pelas grandes gravadoras dos EUA a fim de substituírem o domínio dos pioneiros do rock clássico, cujas músicas apresentavam conteúdo predominantemente sexual, o que ocasionou problemas com associações religiosas e protetoras da família e da moral naquele país. Assim, os roqueiros fundadores do rock americano clássico, como *Little Richard*, *Fats Domino* e *Chuck Berry*, bem como os da segunda safra, *Elvis Presley*, *Buddy Holly* e *Jerry Lee Lewis*, passaram a ser menos prestigiados em função do interesse das gravadoras por uma música jovem mais suave, amena e de conteúdo controlado.

A canção “Diana⁶⁵” é dominada pela temática do amor romântico expressado no chamamento da amada idealizada pelo compositor para um enlace amoroso não necessariamente calcado na conjugação sexual, mas num plano platônico de amor sublime. A interpretação com certa indolência condiz com a dos cantores da era do rádio, como a de um “Nelson Gonçalves”, pontuada por ornatos operísticos e trinados que sobressaltam ao se pronunciar a letra “R”. A própria conjugação verbal, segunda pessoa do singular, utilizada para se comunicar com a pretendida amada soa antiquada frente às novas possibilidades trazidas pela bossa nova e pelo *pop* internacional. A aparência do artista é comportada, nas fotos do clipe analisado Gonzaga aparece sempre de calça e camisa social.

⁶⁴ FRIEDLANDER, 2003 p. 106.

⁶⁵ Diana (Paul Anka, versão para o português de Fred Jorge): *Não te esqueças, meu amor/ Que quem mais te amou fui eu/ Sempre foi o teu calor/ Que minha alma aqueceu/ E num sonho para dois/ Viveremos a cantar/ A Can-tar o amor, Diana/ Nos teus braços sem querer/ Quase sempre vou parar/ Não consigo te esquecer/ Oh! Diana vem sonhar/ E eu te quero, meu amor/ Vem trazer-me o teu calor/ Vem vi-ver pra mim, Diana/ Vem querida, minha vida/ Vem depressa eu, e eu te espero/ E eu te quero com paixão/ Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Only you pode fazer-me feliz/ Only you é tudo aquilo que eu quis/ Para mim tu és a felicidade/ E sem ti eu vou morrer de saudade/ Vem amor, oh! Oh! Vem amor/ Por favor, oh! Oh! Vem pra mim/ Vem vi-ver pra mim, Diana/ Pra mim, Diana/ Pra mim, Diana.* Obtida em <http://letras.mus.br/carlos-gonzaga/547352/>, consultado em 21/04/15. O clipe visualizado e analisado está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3188J9srF7E>, consultado em 21/04/15.

Já a canção “Parei na Contramão”⁶⁶, um dos primeiros sucessos da dupla, Roberto e Erasmo, diferencia-se de pronto por ser uma produção autoral, algo que a primeira leva de roqueiros brasileiros muito se esquivou em fazer. A visão de mundo e da forma como abordar a mulher desejada é completamente diferente. A mulher passa a ser objeto perseguido pelo conquistador, tendo em seu carro e em sua perícia ao volante um trunfo para impressioná-la. A narrativa é coloquial e direta, descrevendo um acontecimento cotidiano sem maiores repercussões existenciais. Em relação à interpretação, destaca-se o ritmo mais veloz, com acordes pouco elaborados; o canto é mais natural e livre, beirando à fala em alguns momentos. No videoclipe analisado Roberto veste terno e empunha uma guitarra elétrica. A banda se apresenta em um trio, formado por um baterista e um contrabaixista, além de Roberto, que encara o olhar da câmera de forma sedutora. A letra é direta e coloquial, pautada por gírias de uso corrente de uma parcela da juventude ligada à música jovem de modo geral. O automóvel simboliza uma ascensão social desejada por aqueles jovens que o viam como símbolo de autonomia e liberdade. Ele pode aparecer também como símbolo de ostentação, de independência e, até mesmo, de certa agressividade masculina⁶⁷. O conflito com a “lei”, representado pelo delito de trânsito e pela ação do guarda, considerada injusta pelo protagonista, revela também este aspecto do macho capaz de quebrar as regras em busca do amor de uma beleza desconhecida.

Assim como nos EUA, onde a safra de artistas de rock produzidos em série pelas gravadoras seria solapada pela invasão britânica capitaneada pelos *Beatles* e os *Rolling Stones*⁶⁸, a turma da *jovem guarda* causaria o mesmo efeito sobre os “*proto-rockers*” brasileiros, ao se tornarem fenômeno de massa, super expostos na TV e em revistas direcionadas ao público jovem. Com uma linguagem atual, em sintonia com aquela utilizada pelos jovens suburbanos e de classes intermediárias no cotidiano, com maior apelo sexual e uma postura ao mesmo tempo descontraída e

⁶⁶ Parei na contramão (Roberto Carlos e Erasmo Carlos): *Vinha voando no meu carro/ Quando vi pela frente/ Na beira da calçada um broto displicente/ Joguei pisca-pisca pra esquerda e entrei/ A velocidade que eu vinha, não sei/ Pisei no freio obedecendo ao coração e parei/ Parei na contramão/ O broto displicente nem sequer me olhou/ Insisti na buzina mas não funcionou/ Segue o broto o seu caminho sem me ligar/ Pensei por um momento que ela fosse parar/ Arranquei à toda e sem querer avancei o sinal/ O guarda apitou/ O guarda muito vivo de longe me acenava/ E pela cara dele eu vi que não gostava/ Falei que foi cupido quem me atrapalhou/ Mas minha carteira pro xadrez levou/ Acho que esse guarda nunca se apaixonou/ Pois minha carteira o malvado levou/ Quando me livre do guarda o broto não vi/ Mas sei que algum dia ela vai voltar/ E a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar/ O guarda muito vivo de longe me acenava/ E pela cara dele eu vi que não gostava/ Falei que foi cupido quem me atrapalhou/ Mas minha carteira pro xadrez levou/ Acho que esse guarda nunca se apaixonou/ Pois minha carteira o malvado levou/ Quando me livre do guarda o broto não vi/ Mas sei que algum dia ela vai voltar/ E a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar/ E a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar.* MEDEIROS, 1984, p. 30. O videoclipe analisado está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5IkIr55_rVE, consultado em 21/04/15.

⁶⁷ MEDEIROS, 1984.

⁶⁸ FRIEDLANDER, 2003.

enérgica, este grupo, muito amparado pela indústria cultural, estabeleceu um primeiro perfil do roqueiro brasileiro, que vigorou até a revisão tropicalista e o fim da *jovem guarda* em 1969.

A pesquisa de Fróes (2004), focada na *jovem guarda*, reserva muito mais espaço para incluir a história de tantos artistas que semearam o rock em seus primeiros anos no Brasil. Mas o que interessa para nós até aqui é a compreensão do posicionamento artístico dos *proto-rockers* brasileiros. Sua disposição parecia um tanto errática, o que pode ser atestado pela reticência em adotar um repertório estritamente de *rock and roll*, ou seja, sua adesão ao gênero está bem distante de ser completa. Isto pode ser explicado pela prática das gravadoras, pela forma como elas controlavam a carreira dos artistas, inclusive determinando seu repertório. Cabe, portanto, verificar a relação destes primeiros artistas com o patronato da indústria fonográfica daqueles anos. Mas, tudo indica que a postura destes músicos era de subserviência em relação aos produtores e diretores das companhias de disco, dado que eram jovens, inexperientes, semi-profissionais, e detentores de poucos recursos financeiros. Portanto, não gozavam de autonomia e liberdade para decidir o direcionamento de suas carreiras, que se materializavam nos repertórios que seriam gravados, algo que segundo o empresário e diretor de gravadoras, André Midani, caberia aos arranjadores e produtores: “(...) até então [antes do advento bossanovista], com raríssimas exceções, o arranjador/produtor escolhia a música que considerava conveniente para o cantor, determinava o tom do arranjo, escrevia sem muito consultar o intérprete, que, no estúdio, tinha meia hora para colocar a voz”⁶⁹. Contudo, é preciso atentar-se para o fato de que em fins de 1950 o cenário musical brasileiro era pouco segmentado. Era comum que os artistas se enveredassem por vários estilos colecionando elogios por sua versatilidade, assim, combinar samba e *rock and roll* num mesmo produto não era algo de fato incomum⁷⁰. Esta asserção não pode ser desconsiderada, pois traz uma maior compreensão das disposições destes primeiros *crooners* do rock brasileiro.

É notório, portanto, que as baladas registradas por estes *proto-rockers* brasileiros e as versões que faziam beiravam o bolero, a música de salão. Isto também pode ser consequência da falta de um background artístico como o que a música negra norte-americana havia legado ao *rock and roll* daquele país. O *blues*, o *rhythm and blues* e o *gospel*, além do *jazz*, são tradições musicais de raízes negras bem definidas e ostensivamente presentes como componentes do rock e da música *pop* dos EUA. No Brasil, os primeiros roqueiros, bem como os fundadores do “movimento” jovenguardista cresceram ouvindo samba-canção, boleros, rumbas, sambas, calipsos e as baladas italianas. Muitos chegaram mesmo a atuar como *crooners* destes gêneros, o que pode ter influenciado sua postura

⁶⁹ MIDANI, 2008, p. 79.

⁷⁰ GARSON, 2015.

artística de não fidelidade ou não adesão ao *rock and roll* clássico. Aliás, esta é uma característica marcante de Roberto e Erasmo, que se formavam como artistas da noite carioca no período imediatamente anterior ao fenômeno *Beatles*. Ambos jamais esconderam seu interesse e apreço pelo samba e pela bossa nova, conforme enfatiza Erasmo: “muito antes disso, é bom dizer que a gente começou curtindo também bossa nova – além do rock, é claro. A gente fazia sambas, eu e Tim Maia por exemplo”⁷¹. Ou seja, nos primeiros anos do rock no Brasil, não havia artistas cujos *habitus* fossem informados e constituídos apenas por dados puros do rock e do *pop* internacionais ou por seus afluentes da música negra norte-americana. Em termos de música, o que eles haviam interiorizado era principalmente a “canção do rádio”, como já enfatizei. Por isso mesmo, suas parcas formações cultural e musical também contribuía para a exteriorização de um tipo de interpretação que ainda se ligava aos maneirismos da era do rádio. Isto vale até mesmo para a segunda safra de roqueiros, que apesar de terem sofrido grande influência da bossa nova, não se despregariam totalmente do modelo de artista que os antecedeu, tal como demonstra a trajetória de Roberto Carlos, que mesmo tendo sido o “rei do iê-iê-iê” no Brasil, volta-se à carreira romântica, espelhando seus primeiros ídolos, Dolores Duran e Tito Madi⁷².

Como fica claro em sua biografia, seu objetivo era se tornar um ídolo das massas, ao estilo Cauby Peixoto, um desejo, que, no entanto teve que se adequar às possibilidades apresentadas. Isso explica o princípio de sua carreira como cantor de Bossa Nova, gênero de extrema popularidade no início da década de 60.⁷³

Imperioso ressaltar o fato de que a maioria das versões feitas para o rock brasileiro para estes intérpretes não provinha do *rock and roll* clássico americano, cujas músicas eram mais enérgicas e com grande apelo sexual; e sim de um estilo de rock com maior apelo *pop*, mais adocicado, composto por baladas que poderiam vir tanto dos EUA como da Itália, e que caíam como uma luva para introduzir a sociedade brasileira ao consumo de rock. Tais baladas eram formatadas pela indústria fonográfica com os objetivos específicos, pelo menos em relação aos Estados Unidos, de obter controle sobre o processo de produção, antes dependente quase que exclusivamente do artista, e evitar problemas com instituições que eram contrárias ao *rock and roll*, como associações religiosas, seculares e órgãos oficiais⁷⁴.

Diferentemente dos artistas da MPB, do samba, da bossa nova e até mesmo dos da *jovem guarda*, cujos dados biográficos são fartamente explorados e divulgados, encontra-se pouca

⁷¹ FRÓES, 2004, p. 29

⁷² Ibid.

⁷³ GARSON, 2015, p. 123.

⁷⁴ FRIEDLANDER, 2003.

informação sobre os primeiros artistas do rock gravado no Brasil e as fontes costumam se resumir a páginas de internet feitas por fãs-clubes ou memorialistas do rádio. O tratamento reduzido e secundário dado a este grupo de artistas por historiadores e críticos como os anteriormente mencionados pode ser indicativo da irrelevância de sua obra perante a apreciação destes *legisladores*. Pelo silêncio negligente ou proposital com que sua obra é tratada, eles são postos fora do universo da música popular legítima⁷⁵, algo que irá se repetir de forma ainda mais sutil e controversa para com os roqueiros dos anos 1970 no Brasil.

Portanto, estas primeiras produções do rock brasileiro serviram, no máximo, para popularizar o rock, introduzindo o novo gênero estrangeiro e a sonoridade eletrificada da música *pop* internacional no gosto do consumidor brasileiro alocado em nichos. Sem nada de original, sem uma apropriação do gênero exótico para uma criação que levasse em conta as tradições brasileiras, sem ao menos uma adesão total ao *rock and roll* em sua vertente clássica, sem autonomia artística e sem o reconhecimento das classes superiores da sociedade, estes artistas serviram apenas aos propósitos da indústria fonográfica, que os descartou assim que suas vendas se tornaram irrelevantes em função da emergência de um grupo que veio a substituí-los: os jovanguardistas. Além disso, não se pode esquecer a questão da politização da esfera cultural naqueles anos, nos quais se erigia um cenário de confronto ideológico entre uma esquerda nacionalista e uma direita conservadora, que ultrapassava o âmbito político e ganhava as ruas.

Há que se perceber, portanto, que havia resistência por parte do setor crítico em tratar seriamente o rock enquanto expressão musical. Esta resistência dava-se na mesma medida da seriedade com que os produtores de “música jovem” tratavam sua produção: mercadológica, imediatista, simplificada, de baixa qualidade composicional/ instrumental, destinada ao consumo alienado e alienante com o fim primordial de obtenção de lucro. Assim, o conservadorismo crítico se expressa na própria omissão ou na reticência em tratar o gênero que era “coisa de jovem”, “modismo”, e seria relegado a este ambiente “menos importante” da vida social. Portanto, o primeiro estigma que o rock carrega é o de ser “música jovem”. Em seguida seria o jocoso e pejorativo “iê-iê-iê”, mas isto só ocorre quando o rock toma uma proporção a qual ficara impossível não notar sua presença, o segundo semestre de 1965 e o ano de 1966, o auge do “movimento” *jovem guarda*.

A complexidade e riqueza do cenário musical brasileiro da primeira metade de década de 1960 e, especialmente na arena do rock, por vezes subdimensionada, nos proporciona entender o

⁷⁵ BOURDIEU, 2013.

porquê de tão boa receptividade do programa de TV “Jovem Guarda”, que se tornaria um fenômeno de audiência instantâneo. Sua pronta aceitação pelo público jovem é resultado de um desenvolvimento sócio-histórico prévio e mais amplo, que seguia além do universo suburbano, como tentamos demonstrar. Afinal, segundo Ricardo Cravo Albin, “havia extensos segmentos da classe média para os quais o viés político de contestação pouco significava. Eles acolheram calorosamente a alternativa mais atenuada do dilema de ser jovem num mundo dominado pelo antigo”⁷⁶. O desenvolvimento sócio-histórico a que nos referimos estava amparado em uma gama de ações e agentes que se entrecruzavam e se relacionavam, consolidando um estilo de vida mais condizente com a modernidade, com a nascente cultura jovem, tal como já apontaram João Gilberto e a bossa nova: para certo despojamento.

Alguns dos conjuntos daquele período incipiente do rock brasileiro a que temos nos referido originaram-se, no Rio de Janeiro, em bairros mais afastados da zona sul, como a Tijuca e os subúrbios de Lins de Vasconcellos e Piedade, mas não raro ocorriam também em Copacabana e arredores, como é o caso de Carlos Imperial e seu Clube do Rock. A música jovem daquele período embrionário foi tão amplamente massificada que, passados mais de cinquenta anos, alguns daqueles conjuntos, como *Golden Boys*, *The Fevers*, Os Incríveis e Renato e seus *Blue Caps* ainda se apresentam, ou se apresentavam até bem recentemente pelo Brasil em bailes que revivem nostalgicamente os tempos do “iê-iê-iê”.

É interessante notar até aqui que o rock brasileiro, tal como o rock industrializado norte-americano pré-invasão britânica, surge desapegado de questões de ordem política. Enquanto os intelectuais vinculados à MPB e aos CPCs, onde se reuniam os artistas engajados, travavam disputas pela forma e o conteúdo da produção musical, o rock se consolidava à parte, e muito por esta razão atingia camadas da sociedade que tampouco se incluíam nestes debates.

O cenário pré-jovem guarda seria ainda completado por outras vertentes do rock americano que contribuía para a formatação do rock antecessor à chegada do som dos *Beatles* no Brasil. Elas fundamentaram a sonoridade e até mesmo as temáticas abordadas em nosso rock sessentista. A primeira seria o *Twist*, ritmo dançante mundialmente popularizado pela versão de Chubby Checker para a canção “*The Twist*” de Hank Ballard & *The Midnighters*⁷⁷, na mesma linha da bem sucedida versão de Erasmo Carlos para “*Splish Splash*” (Bobby Darin), interpretada por Roberto. A segunda

⁷⁶ ALBIN, 2003, p. 269-70.

⁷⁷ FRIEDLANDER, 2003.

era a *Surf Music* que, de acordo com Paul Friedlander (2003), seria uma derivação do rock clássico americano.

(...), o sol, a areia e um estilo de vida suburbano refletiram em um estilo musical denominado *surf music*. As raízes musicais deste gênero estavam nas guitarras do rock clássico e na batida vigorosa, mas a visão de mundo era de uma sociedade rica, branca, suburbana⁷⁸ e machista com as preocupações comuns de adolescentes, como garotas, carros e surf⁷⁹.

A semelhança com o “movimento” *jovem guarda* é inegável, especialmente na falta de engajamento político direto de ambos os estilos e nas temáticas que seriam abordadas. Entre 1960/61, segundo Benvenuti (2009), estavam despontando conjuntos de música instrumental com a sonoridade da *Surf Music*. Os mais famosos eram os ingleses *The Shadows* e os americanos *The Ventures*. Assim, a banda de Nenê Benvenuti, *The Rebels*, se reformula para acompanhar a moda. Seu repertório passava a ser estritamente instrumental⁸⁰. Como vimos, as bases para o nascimento da *jovem guarda* e seu soerguimento a fenômeno de público estavam dadas antes mesmo da beatlemania se tornar um fenômeno estabelecido no Brasil, algo que só ocorre com o lançamento do filme “Os Reis do Iê-Iê-Iê” (“A Hard Day’s Night” de Richard Lester, 1964), que chega aos cinemas brasileiros em dezembro de 1964.

Com o desembarque dos *Beatles* nas rádios brasileiras em 1963⁸¹, a moda dos conjuntos instrumentais de *surf music* seria substituída rapidamente pelas harmonias vocais de canções como “*She Loves You*”, tão icônica que o repetitivo refrão (“*She loves you, yeah, yeah, yeah...*”) serviria para renomear o movimento de roqueiros brasileiros, ainda que inicialmente de forma redutora e jocosa, como frisei anteriormente. Na medida em que os *Beatles* passaram a ser tratados como os “Reis do Iê-Iê-Iê” em função do filme mencionado, o rock no Brasil passaria a ser tratado também simplesmente por “iê-iê-iê”. Por ser um momento incipiente e de afirmação para o rock brasileiro, até mesmo a nomenclatura de classificação do gênero se encontrava em disputa. “*Rock and roll*”, “iê-iê-iê”, ou “música jovem” eram os principais vocábulos para se referir ao rock no país. Em matéria da Revista O Cruzeiro, edição número 45, de cinco de agosto de 1967, que ficou conhecida como “O Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”, cujo mentor era Carlos Imperial, seu pupilo, Roberto, se posiciona sobre os termos “iê-iê-iê” e “música jovem”

⁷⁸ Na América do Norte adjetivar algo como suburbano não tem a mesma conotação negativa que aqui. Lá os subúrbios são zonas valorizadas onde vivem as classes médias e burguesas das cidades.

⁷⁹ FRIEDLANDER, 2003, p. 111.

⁸⁰ BENVENUTI, 2009.

⁸¹ MEDEIROS, 1984.

Não nos sentimos ofendidos quando nos chamam de “cantores de iê-iê-iê”. Antes de mais nada, iê-iê-iê não é um ritmo, como pensam alguns. [diferenciando-o do *Twist*] Iê-iê-iê é um estado de espírito. O termo nasceu de uma canção dos *Beatles* – [...] – na qual os quatro cabeludos ingleses gritam a todo instante “ye-ye-ye”. Daí, cronistas invejosos do sucesso que a Jovem Guarda vinha fazendo e querendo atingir-nos criaram o pejorativo iê-iê-iê. A juventude sempre preferiu o termo Música Jovem. Mas como o povo, em vez de usar o termo iê-iê-iê para debochar, usou-o com carinho, nós também o admitimos e o adotamos. Sem complexos⁸².

Os “cronistas invejosos” a que Roberto se refere, (José Ramos Tinhorão certamente é um deles), críticos e jornalistas que comentam a música popular urbana têm, de fato, a intenção de atribuir epítetos e denominações a fim de posicionar e classificar, hierarquizando as produções que concorrem no campo em disputa pelo capital que ali está em jogo. Assim, a nomeação pejorativa, jocosa e reducionista aplicada ao rock da jovem guarda, o “iê-iê-iê”, é sagazmente articulada para apontar a tripla deficiência das composições da *jovem guarda*: 1) *deficiência criativa*, indicando tratar-se de uma mera diluição, cópia de menor qualidade, da sonoridade dos *Beatles*; 2) *pobreza formal*, músicas de três acordes primários; e 3) *pobreza lírica* do “movimento”, com uso de linguajar “popularesco”, cujo conteúdo não apresenta reflexões mais profundas ou algum engajamento político. Contudo, como deixa claro Roberto, a injúria acabou se tornando bandeira a ser hasteada bem alto⁸³. Com sua galhofa, a crítica acaba por dar vida a um movimento, nomeando-o e, portanto, fazendo-o existir de fato.

A definição pelos termos “*rock and roll*” e “rock brasileiro” se deu apenas após a chegada do tropicalismo, momento em que a *jovem guarda* é desarranjada. Os artistas do rock brasileiro abandonam de vez a prática das versões, que ainda servia aos roqueiros da segunda leva, os jovenguardistas. As novas bandas, como Os Mutantes, O Terço, Made in Brasil, Som imaginário, e, mais tarde, A Bolha, obtiveram algum destaque por suas produções autorais.

A partir de 1964, os *Beatles* passaram a ser a maior influência para as bandas de rock do período que se seguia. Roupas, cortes de cabelo, formação do conjunto, performances de palco, tudo seria copiado em detalhes. A esta tendência, Nélio Rodrigues, escritor, colecionador e

⁸² “Podem vir quentes que nós estamos fervendo”, por Afrânio Brasil Soares. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=manifesto%20do%20ieieie>, consultada em 04/11/15.

⁸³ BOURDIEU, 2013, p. 112.

pesquisador do rock brasileiro, conferiu o nome de “a arte do mimetismo”⁸⁴. Benvenuti nos dá mais detalhes sobre isto.

Em 1965 saí dos Rebels e comecei a procurar músicos que quisessem montar um grupo ‘na cola’ dos *Beatles*. (...), achei o pessoal certo para o grupo e formamos *The Beatniks*. Ensaivamos muito, porque, além de tocar, tínhamos agora de cantar, fazer vocais também, o que tornava o trabalho mais complexo. (...) Pronto! O conjunto estava ensaiado, nossos cabelos mais compridos e com franjas, iguais aos dos *Beatles*. Mandamos confeccionar os famosos terninhos sem gola, calça pula-brejo e as botinhas com salto carrapeta (salto alto)⁸⁵.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, um jovem *crooner* se encontrava pela primeira vez com o sucesso. Apaixonado por cartazes do rádio como Cauby Peixoto, Tito Madi e Dolores Duran, Roberto Carlos Braga buscava a posição de ídolo das massas, mas sem obter nenhum reconhecimento por suas incursões pelo samba e a bossa nova, se vê compelido a investir no nicho ascendente da música jovem. “Deve-se ter em mente que a adesão à música jovem apareceu ao cantor como contingência: uma estratégia para a profissionalização e a inserção no mercado musical”.⁸⁶

Nascido em 1941, Roberto é de origem humilde, natural da pequena Cachoeiro do Itapemirim – ES, filho de um relojoeiro e de uma costureira. Em 1958, aos dezessete anos, já morando no subúrbio do Rio, no bairro Lins de Vasconcelos, conhece o tijucano Erasmo Carlos e a turma da Rua Matoso, Tim Maia e Jorge Ben. Passam a integrar o conjunto de rock *The Sputnicks*, depois *The Snakes*⁸⁷. Apresentavam-se em clubes, igrejas e festinhas do subúrbio da capital fluminense. Em 1959, entretanto, Roberto consegue trabalho como *crooner* da boate do Hotel Plaza em Copacabana, apresentando repertório de *standards*, sambas e bossa nova ao lado do pianista João Donato.

Sua carreira passa a ser promovida por seu conterrâneo, Carlos Imperial. Este primeiro empresário do rock brasileiro tinha acesso a figuras importantes da mídia e da elite burguesa carioca. Por influência de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, Imperial conseguiu que Roberto gravasse um compacto de bossa nova pela Polydor. No entanto, a carreira como intérprete de bossa não decolava. Sem conseguir se imiscuir junto aos agentes produtores e difusores do gênero, Roberto e Imperial mudam de rumo e investem no rock, arena em que Carlos Imperial fazia jus a

⁸⁴ RODRIGUES, 2014.

⁸⁵ BENVENUTI, 2009, p. 27-28.

⁸⁶ GARSON, 2015, p. 123.

⁸⁷ ALBIN, 2003.

seu sobrenome. Aqui pode ser visto o *habitus* desses agentes em operação. Diante da não realização do projeto bossanovista, sonho de Roberto frustrado em virtude das estruturas que se lhe impunham intransponíveis, a saber, o traquejo, o esmero composicional e lírico, o domínio técnico do instrumento, o domínio dos signos comportamentais e o “berço” para se inserir na alta cúpula da produção e da difusão da “turma da bossa nova”, eles se veem obrigados a improvisar e a utilizar o limitado “espaço de liberdade”⁸⁸ para agir com os trunfos que tinham: a cultura de rádio de Roberto aliada à sua boa voz e a possibilidade de acesso aos veículos difusores do rock, propiciada por Carlos Imperial, agente bem inserido no rádio e TV. Podemos demonstrar ainda a aceitação tácita de tal posição por Roberto e Imperial, “um sentido dos limites (‘isso não é para nós’) ou, [...], um sentido das distâncias, [...], a respeitar e a fazer respeitar [...]”⁸⁹ Desta forma, Roberto obtém seu primeiro êxito em parceria com Erasmo e na companhia da banda Renato e seus *Blue Caps*, ao gravar a versão do amigo roqueiro, Erasmo Carlos, para *Splish Splash* e com uma das primeiras canções de autoria da dupla, “Parei na Contramão”, que saíram ambas em um mesmo compacto em 1963.

Erasmo Esteves (depois Erasmo Carlos), o Tremendão, nascido em 1941, era morador do bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro. Sua mãe, “dona Diva”, auxiliar de enfermagem, desquitada, teria vindo da Bahia grávida de Erasmo. Logo que se conheceram Roberto e Erasmo descobriram várias afinidades e, daí em diante, estiveram sempre próximos, fosse no *The Sputnicks* (por onde também passaram Tim Maia e Jorge Ben), no *The Snakes*, conjunto que acompanhou vários cantores à época, incluindo os próprios Tim e Roberto, ou depois, como secretário de Carlos Imperial, fazendo versões de rocks americanos para o português, ou ainda compondo em parceria com o amigo, o que de fato alavancou a carreira da dupla.

Erasmo é o maior responsável pela inserção de Roberto no *rock and roll*. Com alguns sucessos no bolso a dupla se valeu de uma estratégia para fortalecer o grupo e o nascente “movimento” jovenguardista, convidando as bandas de rock de seus amigos para gravarem com eles. Foi assim que a banda “Renato e seus *Blue Caps*” conseguiu um contrato de gravação com a CBS. Esta estratégia persistiu de 1964 até o fim do movimento jovem guarda em 1969, com Erasmo sempre levando as bandas do “circuito” para, alternadamente, participarem das gravações de suas músicas. Quando falo em circuito, refiro-me às bandas que frequentavam o programa de TV “Jovem Guarda” e que contavam com a estima de Roberto e Erasmo. “Promovam seus colegas de

⁸⁸ MICELI, 2013, p. XLI

⁸⁹ BOURDIEU, 2012, p. 141.

movimento, com carinho e afeição, pois lembrem-se de que eles também são artistas”⁹⁰, ensinava Erasmo Carlos em recado velado dado aos emepistas em sua própria coluna do jornal “Última Hora”, de São Paulo. Esta iniciativa corporativista, somada ao espaço que seria aberto pela TV Record de São Paulo, auxiliaram a popularizar uma gama de conjuntos que passaram a fazer parte do *mainstream* do rock brasileiro daquele período.⁹¹

Os publicitários da Magaldi, Maia & Prosperi, João Carlos Magaldi, Carlito Maia e Carlos Prosperi, estavam atentos à revolução cultural que se desenvolvia, expressa em novidades como a popularidade das revistas em quadrinhos, portadoras de uma linguagem *pop*, a beatlemania, as minissaias e uma revolução comportamental impregnada de novos hábitos de consumo. Com esta visão propuseram à TV Record um musical de temática jovem baseado no *rock and roll*, com fim ao licenciamento de uma gama de produtos atrelados à marca do programa. Com Celly Campello afastada do *showbiz*, apostaram em Wanderléa (1946-), a Ternurinha, para compor, ao lado de Roberto e Erasmo o trio de apresentadores do programa. Mineira de Governador Valadares, mudou-se em 1955 para a Ilha do Governador, no Rio de Janeiro. Inicia sua carreira ainda na infância, ao se apresentar em programas de rádio como o Clube do Guri, da Rádio Mayrink Veiga, e Vovô Odilon, da Rádio Tupi. Já havia tido algumas experiências em estúdio desde 1962, e fora chamada pela CBS para gravar “Wanderléa”, de 1963. Foi ali que ela conheceu Roberto Carlos, colega de gravadora.⁹² Estava formada a trinca de apresentadores.

Esta fase do rock brasileiro ficou marcada por uma poética de conteúdo mundano: “as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma ‘lição’, tipo moral da história”.⁹³ É um estilo que viria na esteira das histórias em quadrinhos, maior fonte literária da dupla “Roberto e Erasmo”: a atmosfera, a dinâmica e a estrutura das letras seguiam a estética das HQs, incluindo sonoplastia própria que dava um tom de humor e jovialidade às gravações⁹⁴. Questões de cunho político passavam longe das temáticas da jovem guarda. Todavia, abordava-se temas cotidianos que se referiam ao comportamento social dos adolescentes, um posicionamento contracultural que forçava os limites da estrutura moral vigente. Questionava-se o relacionamento entre jovens e adultos: o universo adulto era, por vezes, expresso na figura do guarda de trânsito, representante da lei à qual se questiona dirigindo em altas

⁹⁰ Conforme nota 11 na p. 07 deste trabalho.

⁹¹ Fonte: <http://www.erasmocarlos.com.br/>, disponível em: <http://www.erasmocarlos.com.br/bio.html>, consultados em 06/03/15 e Albin, 2003.

⁹² Disponível em <http://www.wanderlea.com.br/>, <http://www.dicionariompb.com.br/wanderlea/biografia>, consultado em 09/03/2015.

⁹³ MEDEIROS, 1984, p. 31.

⁹⁴ GARSON, 2015.

velocidades, como visto acima na análise de “Parei na Contramão” (Roberto e Erasmo); noutras, estava simbolizado pela placa que pretende fazer cumprir a lei, como em “É proibido fumar” (Roberto e Erasmo).

Nenê Benvenuti, ex-baixista d’Os Incríveis, nos informa sobre o ambiente do rock brasileiro, confirmando o desinteresse político e o estigma lançado contra o movimento com respeito à superficialidade das letras dos grupos de rock que versavam, com alguma variação, sobre carros, festas, moda, brigas de rua, e o amor da perspectiva do sedutor machista:

A época do “Jovem Guarda” foi como um sonho. Todos os domingos aquela turma de jovens se encontrava e procurava se expressar através da música, felizes e despreocupados com o que estava acontecendo no mundo e no Brasil! Estávamos lá participando de um programa de televisão, que logo depois se tornaria um movimento musical e de costumes para a juventude da época. Era uma grande festa para o público e para nós no palco! Musicalmente falando, as letras eram simples, ingênuas até, mas de fácil assimilação, daí a razão do tremendo sucesso no Brasil inteiro⁹⁵.

Para os agentes da MPB, o rock era expressão de uma “modernização conservadora proporcionada pelo discurso do regime militar” e as músicas da *jovem guarda* passariam a ser tratadas como “uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude”.⁹⁶ Assim, os agentes da MPB encontravam a oposição ideal para construir e reforçar sua própria ideologia, o que contribuía para um maior adensamento do campo de produção musical.

A organização do mundo e a fixação de um consenso a seu respeito [no caso a pobreza formal e funcional da *jovem guarda*] constitui uma função lógica necessária que permite à cultura dominante numa dada formação social cumprir sua função político-ideológica de legitimar e sancionar um determinado regime de dominação.⁹⁷

Assim, do alto de seus apartamentos nos endereços mais valorizados da capital carioca, Nelson Motta e os bossanovistas relativizavam o sucesso do *rock and roll* no Rio de Janeiro.

Rock and roll era visto e ouvido entre nós como uma **boçalidade**, com seus três acordes primitivos, seu ritmo pesado e quadrado e seus cantores gritando e rebolando. Era a antítese da bossa nova e tão desprezado quanto o sambão tradicional. Era coisa de Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo, que movimentavam as tardes cariocas apresentando “Os brotos comandam” e “Hoje é Dia de Rock” na televisão, com garotos e garotas dançando o novo

⁹⁵ BENVENUTI, 2009, p. 30.

⁹⁶ NAPOLITANO, 2007, p. 95.

⁹⁷ MICELI, 2013, p. XVI.

ritmo e calouros fazendo dublagens de sucessos do rock americano. (...) Para nós o Rio não era rock, era bossa nova⁹⁸.

O depoimento de Motta demonstra a posição da elite musical carioca que ocupava a Zona Sul da cidade. Os ícones da bossa nova, ali assentados, adotavam uma postura de resistência frente ao avanço de popularidade do rock. Tal resistência era facilitada pelas condições geográficas que isolavam a Zona Sul, dificultando as trocas entre os músicos, compositores e público de outras regiões e contribuindo para a emergência de uma representação negativa em relação aos modismos que eclodiam em locais menos valorizados da capital fluminense. É preciso ter em mente que a Zona Sul carioca, que engloba a orla marítima e os mais nobres endereços do Rio era, ainda na década de 1960, praticamente privada do acesso de residentes dos subúrbios cariocas pela inexistência das ligações hoje promovidas pelos túneis Santa Bárbara, inaugurado em 1962, e Rebouças, inaugurado em 1967.

A “Turma da bossa nova” **detestava o capixaba** Imperial, **desprezava seus roqueiros de araque**, debochava de seus programas de auditório na TV e de suas platéias **suburbanas**. Mas **o gordo** não parava de agitar, promovendo shows, lançando cantores, ganhando dinheiro e **comendo menininhas**⁹⁹.

Nelson Motta utiliza termos fortes para descrever o sentimento de repulsa causado por Imperial à “turma da bossa nova”. E vale-se da excomunhão para marcar sua oposição, bem como a de seu grupo, aos agentes do rock brasileiro. Esta repulsa ao agitador Imperial, acusado de “capixaba”, quer dizer, um “forasteiro”, estigmatizado “gordo”, e reputado como promíscuo, pode ter sido causa da não aceitação de Roberto quando apresentado como intérprete de bossa nova. E pode significar também, ao contrário do argumento que Motta tenta construir ao longo de seu trabalho, no qual a zona de influência do rock no Rio de Janeiro restringiu-se aos subúrbios, que o barulho das guitarras elétricas incomodava bem mais de perto. O rock talvez não estivesse tão longe como ele gostaria. Ele afirma mais adiante que “Roberto Carlos era um sucesso. Mas em Copacabana ninguém sabia”¹⁰⁰.

As memórias de Nelson Motta parecem as de alguém que deseja preservar imaculada a lembrança de uma “Ipanema dourada”, onde apenas “o barquinho vai e a tardinha cai”¹⁰¹. Motta parece ter a intenção de demarcar os espaços da bossa nova como sendo o dos intelectuais e das

⁹⁸ MOTTA, 2000, p. 28 e 29, grifo meu.

⁹⁹ MOTTA, 2000, p. 23, grifos meus.

¹⁰⁰ Ibid, p. 52.

¹⁰¹ Menção aos versos da icônica canção símbolo do movimento bossanovista “O barquinho” de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, cultores da bossa nova lírica, que se opunha à bossa engajada de Carlos Lyra.

classes abastadas, habitantes dos mais valorizados endereços, restando ao rock o ambiente marginal do subúrbio, endereço exclusivo das classes trabalhadoras. Em sua fala percebe-se uma tendência a ampliar a zona de influência da bossa nova e, paralelamente, restringir a localização do rock. Seu discurso, bem analisado, é uma alegoria a simular a estrutura real de relações sociais afim de “legitimar a ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente¹⁰².”

Segundo Motta,

naquele tempo, aquela música de praia era chamada pejorativamente de ‘música de apartamento’, como se fosse uma música restrita e fechada, distante das ruas, apesar de a bossa nova ser um **grande sucesso popular, que ia muito além da classe média de Copacabana**”¹⁰³.

Percebe-se que Nelson Motta deseja combater o primeiro estigma enfrentado pela bossa nova, o do elitismo. Estigma que contribuiria para a condução do gênero à crise de popularidade enfrentada pela MPB e os músicos do segundo ciclo da bossa nova frente ao “iê-iê-iê”, entre 1965 e 67.

Motta admite a dimensão do sucesso de Roberto Carlos e da ostensiva presença do rock de Imperial em Copacabana, local onde “ninguém sabia”. Se “ninguém sabia”, porque a “‘turma da bossa nova’ detestava o capixaba Imperial e seus roqueiros de araque”? A “turma da bossa nova” sabia, mas não podia legitimar e nem repercutir aquele movimento em função do contexto sócio-cultural e ideológico e da homologia ali representada, equivalente à distância social que ambas as fileiras ocupavam (Zona Sul X Zona Norte, classes médias e altas X classe trabalhadora); e à polarização político-ideológica presente nos valores defendidos por Tom Jobim e seus pares: a autenticidade e a tradição da música popular brasileira apoiada em uma das vertentes da ideologia do nacional-popular, frente à alienação promovida pelo discurso “vazio” das canções da *jovem guarda*, “movimento” acusado de servir à causa militar pela esquerda nacionalista que se fazia representar entre os artistas da ala engajada da MPB.

Em entrevista ao mesmo Nelson Motta para a edição de seis de julho de 1967, publicada na página cinco do Caderno B do Jornal do Brasil, Tom Jobim teria dito, “**Apesar do iê-iê-iê** – [...] – vejo com muito otimismo a nova música brasileira e em especial o talento desses moços Chico

¹⁰² MICELI, 2013, p. XIV.

¹⁰³ Ibid, p. 27, grifos meus.

Buarque, Edu Lobo, Francis Hime e Dori Caími; se depender deles a música brasileira voará bem alto.¹⁰⁴»

Aqui a chancela para o ingresso no grupo dos sucessores da primeira geração de bossanovistas é outorgada e publicamente oficializada por um dos pais fundadores da bossa nova, “porta-voz autorizado” que, de quebra, deprecia o rock brasileiro (“Apesar do ‘iê-iê-iê’”), classificando o que é a boa música e o que é música de mau gosto. Pode-se ver em curso a “ambição gnoseológica de produzir a boa classificação, [...], por meio do dizer, as fronteiras entre os grupos e também entre o sagrado e o profano, o bem e o mal, o vulgar e o distinguido¹⁰⁵”. O que leva ao acirramento das disputas entre estes dois grupos, bem como ao uso de um tom belicoso por parte da imprensa ao amplificar a disputa, o que acabará por expor as fraquezas políticas e de articulação discursiva do grupo do “iê-iê-iê”. Importante considerar a contribuição de Garson (2015) para a compreensão do recurso ao vocabulário militarizado e bélico no linguajar da imprensa escrita daqueles dias, que se via às voltas com o noticiário da guerra do Vietnã e com o próprio militarismo implantado pelo governo militar.

Instituir uma guerra entre os dois nichos, portanto, ajuda a referendar uma narrativa espetacular na qual uma batalha se seguia à outra, passível de ser consumida como uma narrativa em episódios, temperada com emoções e reviravoltas. Eventos que foram superdimensionados com o passar dos anos, como a “passeata contra as guitarras elétricas”, parecem evidências incontestáveis de uma suposta guerra e ajudam a sedimentar um retrato heróico daqueles “anos rebeldes”. É necessário, portanto, um certo distanciamento no sentido de enxergar o que estava em jogo nessa guerra.¹⁰⁶

Os jovens que não frequentavam as universidades e os habitantes dos subúrbios dos grandes centros integravam a faixa de consumo de música popular considerada alienada pela classe intelectual composta por universitários e artistas engajados de diversos setores. Esta alienação é patente no discurso dos ídolos Erasmo e Roberto Carlos. Em 1967, Erasmo usou a coluna que redigia no jornal Última Hora de São Paulo para responder às críticas advindas dos artistas da MPB contra a *jovem guarda*, oferecendo uma “receita para fazer sucesso”. Dentre as sugestões recomendou: “procurem canções ingênuas e fáceis, pois o povo vive em tempo de guerra e a música é sua melhor distração”.¹⁰⁷ Já Roberto, em 1970, teria dito em entrevista ao mesmo “Última Hora”:

¹⁰⁴ Conforme nota 11 na p. 07 deste trabalho.

¹⁰⁵ BOURDIEU, 2012, p. 151.

¹⁰⁶ GARSON, 2015, p. 267.

¹⁰⁷ Conforme nota 11 na p. 07 deste trabalho.

“Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música¹⁰⁸”.

Mas seria forçoso e injusto reduzir a riqueza que caracteriza estas posições sociais ao binômio politizado x alienado. A juventude experimentava um momento ímpar. Conquistava-se um pouco mais de liberdade para frequentar cinemas, clubes, festas, bailes etc. A incipiente indústria do lazer começava a disponibilizar oportunidades para isto. Daí a importância das matinês e das domingueiras nos clubes da Zona Sul e Zona Norte da cidade, que visavam a este grupo social. Grupo que intencionava criar sua própria identidade, se relacionando entre os seus pares, longe dos olhares conservadores dos pais. As relações entre pais e filhos começavam a ser questionadas. Os jovens das classes intermediárias passavam a ter alguma voz e a indústria cultural começava a ouvir. A própria criação do programa de TV “Jovem Guarda”, por iniciativa de um grupo de publicitários é indicativo desta retroalimentação entre juventude e indústria cultural. Estamos falando de uma revolução de costumes que estava em andamento. Se por um lado não havia um comportamento politicamente articulado entre os jovens roqueiros, havia uma luta, ainda que inconsciente e não organizada, para a mudança de status desta juventude, que queria se expor, se manifestar e usufruir da modernidade e das possibilidades oferecidas pela vida na urbe.

Os anos 1960 no Brasil foram, como se sabe, severamente marcados pelos acontecimentos da esfera política. O Governo de Jânio Quadros, que assumia em 31 de janeiro de 1961, enfrentaria altos índices de inflação e uma pesada dívida externa, heranças do desenvolvimentismo às custas de capital estrangeiro implementado pelo mandatário anterior, Juscelino Kubitschek. Jânio arquitetava manobras políticas no sentido de uma maior centralização dos poderes, com conseqüente diminuição do peso do Congresso Nacional. Movimentos sociais sindicalizados eclodiam pelo país, reivindicando as polêmicas reformas de base que incluiriam a reforma agrária e eleitoral. Porém, a aproximação do Presidente Jânio Quadros com o bloco de países comunistas, Cuba entre eles, irritava setores conservadores e militares, gerando uma grave crise política que culminou com sua renúncia¹⁰⁹.

O vice João Goulart só pôde assumir após a solução para um imbróglio criado pelos militares sobre a legalidade de sua posse em virtude de sua ausência do país no momento da renúncia de Jânio, pois que Jango estava em visita oficial à China. Ao assumir Jango tentou implementar seu Plano Trienal e as reformas de base, “medidas econômicas e sociais de caráter nacionalista que

¹⁰⁸ Tinhorão, 2010, p. 358.

¹⁰⁹ Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/janio_quadros consultado em 28/02/15.

previam uma maior intervenção do Estado na economia¹¹⁰». Mas, sem apoio suficiente para a aprovação das medidas necessárias, o Plano Trienal fracassa.

Convivendo com greves e forte pressão dos movimentos sindicais e, na esfera militar, com uma acentuada e persistente insurgência promovida por militares de baixa patente que, na visão dos generais que se opunham a João Goulart, não eram rechaçadas a contento pelo presidente, Jango viu sua popularidade cair. A insatisfação com o presidente começava a surgir de todas as partes: aqueles que outrora apoiaram a legalidade de seu mandato passaram a questioná-lo.

Com a assinatura do decreto nº53.700 em 13 de março de 1964, no famoso comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, que reuniu mais de cento e cinquenta mil manifestantes, Jango forneceu motivação legal para ser destituído do cargo, pois o decreto instituía a desapropriação de terras às margens das rodovias federais com pagamento via títulos da dívida pública, ferindo a Constituição, que normatizava que os pagamentos por desapropriação deveriam ser feitos unicamente em espécie.

Em 31 de março de 1964, o general Olímpio Mourão Filho mobilizou as tropas de Juiz de Fora – MG, em direção ao Rio de Janeiro, onde estava o presidente João Goulart, iniciando as manobras do golpe militar. O governo Jango seria derrubado sem oferecer resistência naquele mesmo dia.¹¹¹

O intuito até aqui tem sido o de demonstrar o quanto a sociedade brasileira estava, naqueles anos 1960, absorta em questões políticas fulcrais. Havia ainda em pauta um projeto de nação que rediscutia o que vem a ser brasilidade, o que legitima algo como genuinamente brasileiro. Em meio ao desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitchek e à herança econômica negativa que o mesmo havia deixado, pulsava uma esquerda atuante, desejosa de incluir as massas no debate político desta nação em constante gestação. A renúncia de um presidente democraticamente eleito e a deposição de seu vice jogaram por terra uma oportunidade especial de se implantar reformas que poderiam ter dado nova tez ao país. Pior, sucede-se o golpe militar e a ascensão de uma ditadura que ficaria vinte anos no poder, restringindo todo tipo de liberdades sociais. Que o diga a UNE e seus CPCs, imediatamente extintos em abril de 1964¹¹².

¹¹⁰ Disponível em <http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=68>, consultado em 28/02/15.

¹¹¹ Fonte: Instituto João Goulart. Disponível em: <http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=68>, consultado em 03/03/15.

¹¹² NAPOLITANO, 2007.

O cenário político se impunha ostensivamente aos cidadãos que, politizados ou não, seriam julgados à revelia, fosse por seus pares fosse pelo próprio “governo policial”. Era imperioso tomar parte. Todos os ramos produtivos foram afetados. Não seria diferente com as artes: ao contrário, era ali que se poderia ver a encarnação dos mais candentes debates sociais. Assim, as posições possíveis para os cidadãos tornavam-se polos de opiniões formadas, capazes de reduzir as pessoas a meros rótulos como quadrados ou desbundados, caretas ou subversivos, engajados ou alienados, nacionalistas ou imperialistas.

Por ser das artes a mais acessível graças aos seus canais de distribuição, e por ter o povo brasileiro uma histórica afinidade com esta manifestação, a música seria, naquele momento, uma das principais arenas do debate ideológico. Mas é importante perceber agora como a música estava ainda submissa a estes mesmos debates que se articulavam em outras esferas, notadamente a política. A música brasileira não estava ainda emancipada em termos de sua autonomia artística. Uma parte de sua produção encontrava-se, portanto, subjugada a matérias externas que a usavam como veículo. Logo veremos que esta subordinação será contestada e rejeitada por muitos agentes do campo da música antes que a década de 1960 encontre seu ocaso.

O golpe militar apresentou um novo cenário para a música popular brasileira de cunho ativista. A estratégia de engajamento deveria ser revista em função de uma necessária atualização para o conceito do nacional-popular em virtude da, cada vez maior, internacionalização da cultura musical popular brasileira. A indústria fonográfica se impunha como agente estruturador de espaços e valores que passaram a informar todas as fases da produção musical em função das novas dinâmicas de mercado. A diversificação do gosto musical entre jovens e adultos se ampliava. Os agentes da MPB enfrentavam grande pressão para produzirem canções de apelo popular, que pudessem retomar os espaços perdidos para o “iê-iê-iê”.

Iniciativas como os shows de “samba renovado”¹¹³ em São Paulo, que mesclavam *jazz*, bossa engajada e samba tradicional ao lado de espetáculos que uniam música e artes cênicas, como o “Opinião”, no Rio de Janeiro, foram algumas formas de resposta da intelectualidade artística ao colonialismo cultural representado pelo governo militar e sua subserviência ao capitalismo americano. Em ambas as iniciativas, buscava-se reiterar a tradição musical popular, como que num esforço de fazer prevalecer os valores pré-golpe, já que a ascensão militar, de acordo com a ideologia da esquerda brasileira, dava-se vinculada aos interesses imperialistas e mercadológicos dos EUA. Por homologia, no campo da música, o imperialismo americano se manifestava na

¹¹³ Ibidem.

popularização do *rock and roll* e na pretensa alienação de suas canções, que se furtavam aos temas políticos atuais. Antes disso, a própria “jazzificação” da bossa nova já havia sido ostensivamente criticada pela mesma parcela de músicos que agora se voltava contra a manifestação brasileira do rock, o “iê-iê-iê”, cujos principais símbolos materiais eram a guitarra elétrica e os cabelos compridos.

É justamente desses enfrentamentos político-ideológicos do campo musical e da luta travada para legitimar um modelo de música popular brasileira que fosse fidedigno às tradições culturais tidas como manifestações legítimas da cultura nacional, mas ainda capaz de sintetizar as conquistas formais adquiridas por meio da bossa nova que emerge isto que conhecemos hoje por MPB:

estilo de canção moderna, que se arvorava como um ponto médio entre a tradição ‘folclorizada’ do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da bossa nova. (...) MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar toda a tradição musical brasileira, (...) se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”.¹¹⁴

Só que em pouco tempo a MPB passaria

a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil.¹¹⁵

Foi, portanto, contra o *rock and roll* que se moldou e que nasceu a moderna música popular brasileira. Tal como acontecia com o rock no Brasil, os agentes da MPB se viram constrangidos a aderir às regras do jogo mercadológico para competir em pé de igualdade com os roqueiros. Não é à toa que na edição de vinte e quatro de agosto de 1966, o Jornal do Brasil noticiava na página oito de seu caderno de cultura a formação de um grupo de músicos da MPB que reagia contra o avanço de popularidade do rock. Capitaneado por Elis Regina, em função de seu programa de TV, O Fino, contavam com a adesão de Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros.

Elis e Jair Rodrigues, Nara e Betânia no Rio, cantavam velhos sambas, com muito sucesso, **porque os sambas têm valor e são imortais**. Atualmente, o grupo está formado e unido,

¹¹⁴ NAPOLITANO, 2005, p. 64.

¹¹⁵ Ibid, p. 72.

inclusive na parte de publicidade, através da empresa **Magaldi-Maia Publicidade** [sic], com quem, aliás, Nara Leão firmou contrato sexta-feira passada¹¹⁶.

Os artistas do grupo que ficaria conhecido por “Frente Única da MPB” ou “Frente Única do Samba” estavam, portanto, unidos pela mesma empresa de publicidade que idealizou o programa de TV “Jovem Guarda” no ano anterior. Este fato, que raramente é citado pela historiografia da MPB, denuncia o reconhecimento das forças econômicas como outra imposição estrutural ao campo da música. Portanto, os agentes da MPB, para competirem em pé de igualdade com os jovenguardistas por uma maior fatia de mercado no intuito de não perderem o bonde da história – mesmo que isto lhes custasse alguma perda de autenticidade – se viram compelidos a se submeter aos ditames do sistema da indústria cultural, “cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão [...]”.¹¹⁷

O momento era do auge dos festivais de música televisionados, eventos que consagrariam exatamente os expoentes do grupo da Frente Única. Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque seriam os grandes nomes destes festivais. Nenhum músico do rock obteve grande reconhecimento naqueles palcos, a não ser pela pontuada apresentação de Roberto Carlos com “Maria, carnaval e cinzas” (Luiz Carlos Paraná), que obteve a quinta colocação no III Festival de Música Popular Brasileira em 1967. Mas, como se vê pelo título da canção, não se tratava de um rock, e sim de um samba em tom menor.

1.2 Tropicália e as bases para a fundação de um rock popular brasileiro

*“Se vocês forem, em política, como são em estética, estamos feitos!”*¹¹⁸

O projeto de consolidação do “nacional-popular”, de conscientização das massas enquanto classe revolucionária e de formatação de uma universalidade brasileira estava ameaçado. A Bossa Nova tinha alcance reduzido e não atingiu plenamente seus objetivos de popularização e elevação do padrão de gosto musical do brasileiro. A MPB apontava para o “‘retrocesso’ da grandiloquência

¹¹⁶ “Elis Pede Passagem pra Sambar”, Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19660824&printsec=frontpage&hl=pt-BR>, consultado em 22/10/15 (grifos meus).

¹¹⁷ BOURDIEU, 2013, p. 136

¹¹⁸ Excerto do discurso proferido por Caetano contra as vaias que recebia do público enquanto se apresentava ao lado d’Os Mutantes com a canção “É Proibido Proibir” no III Festival Internacional da Canção em quinze de setembro de 1968 no Teatro da Universidade Católica de São Paulo – TUCA. Disponível em <http://efemeridesdoefemello.com/2013/09/15/o-discurso-de-caetano-no-festival-internacional-da-cancao/>, consultado em 13/01/2016.

dos arranjos de festival, da aproximação artificial com temas folclóricos, a preocupação ideológica nas letras"¹¹⁹ e para a recuperação de artifícios interpretativos considerados ultrapassados em relação à canção moderna brasileira. A crise estava deflagrada.

Na edição de número 07 da Revista Civilização Brasileira, veiculada em maio de 1966, portanto, poucos meses após a reação promovida por Elis, apresentou-se um debate sobre os rumos da MPB intitulado “Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira”. A Revista, periódico de esquerda editado entre 1965 e 1968 por Ênio Silveira, membro atuante do Partido Comunista Brasileiro, convidou críticos, compositores, poetas, cineastas e intérpretes para debater aspectos atuais da música produzida no Brasil. O debate em questão é justificado em seu texto de abertura por uma “crise atual da música popular brasileira”, e visava desnudar os caminhos possíveis que se apresentavam como alternativa para a superação da citada “crise”¹²⁰.

O crítico musical Flávio Macedo Soares expõe que, em seu ponto de vista, a tal crise da música popular brasileira se devia à popularidade do “iê-iê-iê” e à desarticulação do plano ideológico e prático, causada pelo desengajamento progressivo do artista que passava a pesquisar de forma individualizada. Acusa a passividade dos artistas engajados para se articularem promocional e comercialmente, pois segundo ele “nós temos realmente faltado neste setor”¹²¹.

Os participantes estão de acordo com o fato de que a bossa nova e a MPB eram articuladas como movimentos imbuídos de um projeto, fosse ele estético, fosse ideológico, naturalmente abarcando ambas as possibilidades, a estética e a ideológica. Seus articuladores, principalmente os setores intelectuais da esquerda, não atinaram para o caráter mercadológico que marcaria este período da música brasileira. A *jovem guarda*, ao contrário, segundo os debatedores, fora formulada por publicitários como um produto, visando o mercado e o *marketing* relacionados ao consumo de subprodutos ligados à marca criada pelos empresários da agência Magaldi, Maia & Prósperi, com o que concorda o crítico e folclorista José Ramos Tinhorão,

Concebido como promoção global, envolvendo interesses artísticos [...], editoriais, fonográficos e de comércio paralelo (venda de roupas: camisetas, calças, saias, blusas, bolsas, sapatos, botas e artigos escolares – sob a marca registrada Calhambeque, que aproveita o sucesso da música de 1963) a criação do programa *Jovem Guarda* incluía a

¹¹⁹ TINHORÃO, 2010, p. 340.

¹²⁰ Revista Civilização Brasileira, 1966, n. 7, p. 375-385.

¹²¹ Ibid. p. 377.

realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o ídolo devia dirigir-se a seu público¹²².

Mais uma vez as estruturas do campo econômico são percebidas como constritoras de um projeto que se funda na ideologia, a do nacional-popular, mas que se vê obrigado a se orientar mercadologicamente para transformar sua produção artística em um produto, mercadoria, para o consumo das massas.

Havia, portanto, um impasse que ganharia complexidade quando se iniciam em alguns canais de TV o ciclo de festivais de música popular, a “era dos festivais”, como ficou conhecido este período. O sistema dos festivais consistia basicamente na eleição, por meio de um júri de “*experts*” convidados, da melhor música dentre as aproximadamente 40 pré-selecionadas para o certame. Pouco mais de 1% do total de canções inscritas, o que suscitava a crítica de que os festivais não serviam ao propósito de revelar novos talentos, “restringindo-se, quase sempre, a consagrar a obra de autores profissionais já conhecidos, embora jovens”¹²³. Os festivais de 1966 a 1968 tornaram-se o palco principal da canção engajada, verdadeiras instâncias de consagração e da redenção da MPB frente ao “iê-iê-iê”.

Neste ínterim cabe destacar o ano de 1967, que pode ser considerado período sombrio para o rock brasileiro. Com a queda de audiência do programa de TV de Elis Regina, O Fino, a direção da TV Record retira o show do ar em maio daquele ano. A própria direção da TV, no entanto, articulava a resposta da MPB. A Record criou o programa Frente Ampla da MPB para ser apresentado pelos novos astros do gênero, um a cada semana, dentre eles Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, o grupo MPB-4, Jair Rodrigues etc. Para tanto, a direção da emissora alugou o teatro Paramount, no centro de São Paulo, e junto aos seus artistas da MPB, organizou uma marcha¹²⁴ até o teatro, convidando os populares para “unir os inimigos e vencer o iê-iê-iê”.¹²⁵ A matéria de página inteira veiculada no Caderno B do Jornal do Brasil, edição de seis de julho de 1967, traz já em seu título uma amostra do tom beligerante empregado em todo o texto: “A guerra, nem sempre suave, da música popular”. Nesta matéria a reação do grupo de emepistas é chamada de “plano de ofensiva”. Esta ofensiva consistia em reformular a programação de música popular brasileira da TV e permitir somente a veiculação de música brasileira na programação da Rádio Record de São Paulo. Elis Regina teria dito nesta reportagem:

¹²² TINHORÃO, 2010, p. 357-358.

¹²³ CAMPOS, 1978, p. 126

¹²⁴ Este evento ficaria conhecido como a “passeata contra a guitarra elétrica”.

¹²⁵ Conforme nota 11 na p. 07 deste trabalho.

“quem estiver do nosso lado, muito bem; quem não estiver que se cuide”.¹²⁶ A matéria dá voz a Erasmo Carlos, que diz que a receita de sucesso está na humildade. E Roberto Carlos diz que “toda música cantada no Brasil e feita por brasileiros é música popular brasileira”.¹²⁷ Em uma rápida análise dos materiais de época, jornais e revistas, é possível observar como as matérias jornalísticas davam tintas coloridas ao embate que em última instância ocorria entre colegas de trabalho da mesma emissora. A ponto de Jair Rodrigues ter afirmado anos depois:

Nunca houve essa briga que até hoje os caras quiseram fazer. De repente alguém quis fazer essa confusão no meio de uma rapaziada tão unida que era a rapaziada da música. Quantas e quantas vezes nós terminávamos os programas, Roberto gravava o *Jovem Guarda*, Elis e Jair gravavam *O Fino da Bossa*, Elizeth, Simonal, aí a gente se juntava para tomar um goró, ou para jogar conversa fora. Mas sempre tem alguém, você sabe que no meio de tantas ovelhas, sempre tem um lobo.¹²⁸

A matéria da revista *O Cruzeiro*, edição de cinco de agosto de 1967, que ficou conhecida como “Manifesto do ‘iê-iê-iê’ contra a onda de inveja”, usa e abusa do tom e do vocabulário bélico. Eles chamam o grupo líder do movimento de rock, composto por Imperial, Roberto e Erasmo Carlos, de “EMI – (Estado Maior do Iê-iê-iê)”; o apartamento de Roberto Carlos, onde se reúnem regularmente é chamado de “o quartel general do iê-iê-iê”, e assim por diante. Há certo tom de humor sensacionalista na matéria que exhibe como foto central os líderes do “iê-iê-iê” sentados num sofá com os braços cruzados, fazendo pose de mal, todos com os pés na mesa de centro ao lado de armas de fogo, espingarda e garruchas. A reportagem diz que

“contra eles [do “iê-iê-iê”] parecia estar a organização do Festival da Canção Internacional [FIC], que não permite – como declaram – a inscrição de músicas do seu gênero. Contra eles, manifestou-se a Ordem dos Músicos do Brasil, exigindo exames para os cantores e conjuntos de cabeludos, cujo resultado vem sendo uma reprovação em massa. Contra eles, finalmente, firmou-se a Frente Única do Samba, com passeatas e tudo”.¹²⁹

Na reportagem de *O Cruzeiro*, o discurso dos roqueiros visa à revisão do termo música popular brasileira para que o “iê-iê-iê” seja incluído sob a sigla MPB. Para os agentes do “iê-iê-iê”, música popular brasileira é a que o “povo” de fato canta. É o que faz sucesso na rádio, é o que vende discos, é aquilo que obtém maior retorno mercadológico e midiático, independente de que parcela do público se interesse por: a questão é quantitativa.

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ PAIXÃO, 2013, p. 09

¹²⁹ Conforme nota 82 na p. 34 deste trabalho.

Censurava-se a mediação da crítica ilustrada que parecia ignorar os critérios sensoriais e lúdicos, que a Jovem Guarda mobilizava em suas canções. O que fica claro, portanto, são diferentes formas de atribuição de valor cultural que colocavam em xeque as noções de autenticidade, legitimidade e autoria.¹³⁰

Já para os agentes da MPB, pelos guardiões das tradições brasileiras, folcloristas, enfim a inteligência da música popular¹³¹, o conceito em questão é um construto que passa pela representação que esta classe tem do povo e cujo pensamento está atrelado à formulação do discurso do nacional-popular, no qual, como pude explicar anteriormente, a cultura emana do povo, idealmente localizado no “morro” ou em partes afastadas, como o sertão nordestino, sendo somente nesse manancial de produção cultural onde se localiza a verdadeira manifestação da musicalidade popular brasileira, componente dos materiais que devem ser utilizados pelos compositores engajados, ou simplesmente, os bons compositores, aqueles comprometidos com os valores nacionais, para compor a moderna música popular brasileira. Mas no texto do “manifesto do iê-iê-iê”, o “EMI” inverte esta argumentação afirmando que:

a palavra “popular” é tudo que emana do povo e, se o povo canta o **iê-iê-iê romântico**, por que não admitir nestes festivais a **jovem música popular brasileira**? Um dos erros principais desses festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, [...] dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores do festival um júri **autenticamente popular** e, não, o **erudito** em música, como vem sendo até então. Resolvemos pedir também junto às comissões julgadoras dos festivais que aceitem a **jovem música popular brasileira** como participante dos ditos festivais.¹³²

No trecho em destaque, além da revisão do conceito de “popular”, aproveitam para renomear o rock produzido pela turma do “iê-iê-iê” como “a jovem música popular brasileira”, na tentativa de filiar o filão por eles mesmos chamado de “iê-iê-iê romântico” sob o guarda-chuva da MPB, tendo como justificativa a popularidade radiofônica de sucessos como “A Praça”, composta por Imperial e interpretada por Ronnie Von, e “Coração de Papel” de autoria do sertanejo Sérgio Reis, à época integrante do movimento jovenguardista. Há uma aceitação tácita de posição explicitada na oposição popular x erudito. Os autores do “manifesto” reconhecem a sofisticação da produção dos compositores da MPB e clamam por um júri “autenticamente popular”, ou seja, capaz de reconhecer valor na produção subordinada da *jovem guarda*. Ao mesmo tempo, clamam por seu espaço nesta

¹³⁰ GARSON, 2015, p. 276.

¹³¹ FERNANDES, 2011.

¹³² Conforme nota 82 na p. 34 deste trabalho, grifos meus.

instância de consagração, cujo próprio valor está na exclusão mesma que promove. Excluindo o “iê-iê” instituem-se os eleitos.

O manifesto não gerou resultados, não foi levado a sério. Marcos Napolitano, ao citá-lo, adjectiva-o de “impagável manifesto¹³³”. O não reconhecimento do documento denuncia o desprestígio político deste grupo decorrente de sua própria alienação e da representação social de “jovens inconsequentes”, “juventude transviada” que se erigiu em torno dos roqueiros. Manifesta transfiguração da oposição real entre as classes a que pertencem ambas as hostes. Por seu turno, a MPB mobilizou uma repaginação em suas canções com o aporte de novos e expressivos compositores, como o versátil Chico Buarque, os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, e o mineiro Milton Nascimento. A MPB, que já acumulava vitórias no campo ideológico frente à *jovem guarda*, passa a vencer também a disputa pelo gosto popular. Musicalmente falando, ela se constituía em um produto mais sólido e mais bem acabado, apresentando maior riqueza melódica, instrumental e poética; era aceita pelas elites intelectuais e classes médias; atendia aos requisitos de politização e de bom gosto sem abandonar totalmente a causa nacional-popular; e, finalmente, cativara um lugar de destaque junto às massas pelo apelo dos festivais televisionados, levando de quebra a estima das gravadoras, que passavam a vislumbrar e de fato colher lucros majoritários com o gênero.

Os militares, instalados no governo, imprimiam um significativo esforço de expansão da cobertura de sinal para propagação de mídia de massa sobre o território nacional, com a intenção de disseminar sua ideologia. A popularização de aparelhos televisivos viria a reboque, o que, em tese, deveria contribuir para aumentar a notoriedade do programa de TV “Jovem Guarda” devido aos índices de audiência que ele mantinha em 1966, superiores aos da programação de MPB. Entretanto, segundo Napolitano:

(...), o gênero musical beneficiário desse salto de popularização do novo meio eletrônico – a TV – não foi a *jovem guarda*, mas a MPB. Os festivais da canção tinham como centro os astros desta corrente, e não da primeira. (...) a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz que a *jovem guarda*, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de bom gosto¹³⁴.

¹³³ NAPOLITANO, 2007, p. 98

¹³⁴ Ibid., p. 97-98.

Esta tônica pode ser sentida na própria orientação mercadológica adotada pelas gravadoras, como demonstra André Midani, que em 1967 era diretor artístico da Philips/ CBD (Companhia Brasileira de Discos):

(...) o comprometimento artístico e promocional da companhia era quase inteiramente voltado para os importantes festivais da época, política adequada, pois pairava no ar dos festivais uma revolução musical que iria, em algum tempo, tornar a bossa nova uma música do passado¹³⁵.

Para constituir o cenário de revolução descrito por Midani deve-se considerar a intervenção baiana: o tropicalismo. Liderados por Caetano e Gil, o grupo baiano contava ainda com Gal Costa, Tom Zé e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam. Caetano, amante de bossa nova, samba e cinema, chega ao Rio com a missão de acompanhar a irmã, Maria Betânia, que havia sido convidada por Nara Leão para ser sua substituta no espetáculo Opinião. Ele passa a se relacionar com a classe artística, na qual é introduzido por figuras como a própria Nara e Paulinho da Viola. Suas primeiras composições se filiavam à MPB, à canção engajada e à bossa nova, versando também por temas existenciais. Entretanto, apesar de ser citado na imprensa da época como partícipe do grupo que se unia contra o “iê-iê-iê”, bem como Nara Leão, Caetano não guardava posição definida. Ao contrário de Gil, que se diria arrependido mais tarde¹³⁶, Caetano não tomou parte na “passeata contra a guitarra elétrica”, como ficou conhecido o evento promovido por Elis e seu grupo por ocasião do lançamento do novo show da TV Record “Frente Ampla da MPB”. Caetano não conseguia disfarçar sua atração pela música *pop* em versão nacional, o “iê-iê-iê”. Ele andava insatisfeito com os rumos da MPB que, em sua visão, recuperava valores abolidos pela bossa nova. Na ótica deste agente, a bossa nova havia dado um passo em direção à modernidade, urbanizando e atualizando o samba por meio da apropriação do *jazz*. Era o momento de fazer o mesmo em relação ao *pop* manifestado no rock visceral que surgia pelas mãos dos *Beatles*, *Rolling Stones* e Jimi Hendrix. Caminhando sobre aquilo que ele chamou “linha evolutiva da música popular brasileira”, onde o choro e o samba estão situados próximos do ponto inicial, era hora de dar um passo à frente. Foi o que ele expressou no mencionado debate da Revista Civilização Brasileira, bem como em texto na capa de seu primeiro álbum, “Domingo” (1967) gravado em

¹³⁵ MIDANI, 2008, p. 109.

¹³⁶ Como pode ser visto em um de seus depoimentos para o documentário “Tropicália” (2012) Direção: Marcelo Machado. Neste mesmo depoimento Gilberto Gil alega que tomou parte na passeata em função de uma paixão que nutria por Elis Regina.

parceria com Gal Costa: “a minha inspiração não quer mais viver apenas de nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro¹³⁷”.

O pensamento e os anseios de Caetano, ex-aluno de filosofia da Universidade Federal da Bahia, seriam partilhados pelos demais membros do grupo. Agentes que dispunham de uma condição social mediana¹³⁸ ou confortável, com boa formação educacional, quase todos tendo frequentado uma universidade, apesar de nem todos, como o próprio Caetano, terem se graduado. Tiveram a oportunidade de se envolver com música, teatro e projetos culturais complexos desde cedo, constituindo-se como um grupo de jovens intelectuais que conheceram e se achegaram a importantes figuras da cena artística do nordeste e do Brasil, como João Gilberto, Sivuca, Hermeto Paschoal, Glauber Rocha, o maestro Hans-Joachim Koellreutter, que fora professor de Rogério Duprat etc. Eles imputaram ao movimento que viria a ser chamado tropicalismo a missão de promover uma nova ruptura. Desta vez valendo-se da síntese como forma de unir a tradição da música popular à modernidade da música contemporânea internacional. Propunha-se, portanto, exercer uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira. Ao mesmo tempo clamavam por uma autonomia artística levada às últimas consequências, o que de fato iria ocorrer e pelo que Caetano e Gil logo pagariam com suas próprias liberdades civis.

Contudo, este grupo só encontra sua máxima força expressiva ao se unir aos maestros do grupo Música Nova, com quem partilhavam algumas premissas, como a da busca de atualização da música popular brasileira e a plena aceitação do mercado fonográfico e dos meios midiáticos como principais veículos para a popularização de ambos os movimentos. Por indicação do maestro Rogério Duprat, que já estava em busca dos melhores músicos do rock brasileiro, os jovens paulistas do grupo Os Mutantes se unem ao projeto tropicalista, agregando a força das guitarras elétricas à complexa massa sonora que seria proposta por estes agentes. “Bem interpretado, o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do *jazz*”.¹³⁹

Comercialmente falando, foi com o auxílio do experiente e bem inserido produtor e empresário Guilherme Araújo que o grupo conseguiu chamar atenção e se promover de forma até então inovadora e inusitada. Araújo orientava e opinava quanto à escolha de repertório, roteiros,

¹³⁷ DUNN, 2009, p. 78

¹³⁸ O pai de Caetano era funcionário público dos Correios e Telégrafos; Gil era filho de um médico e de uma professora; A mãe de Tom Zé era de família politicamente influente em sua cidade natal e seu pai enriquece ao ganhar na loteria; Gal Costa, apesar do pai ausente e de ter que trabalhar na adolescência, tinha na família da mãe estrutura para estudar em Salvador, onde conhece os parceiros da Tropicália.

¹³⁹ TINHORÃO, 2010, p. 339

figurinos, cenografias de shows e especialmente sobre os *happenings*¹⁴⁰ tropicalistas. Os *happenings* tinham o intuito de chamar a atenção por meio da provocação de uma interação entre artista e audiência. Isto poderia se dar de forma espontânea ou premeditada. A apresentação da canção “É proibido proibir”, no III Festival Internacional da Canção, em 1968, que gerou uma avalanche de vaias e como resposta um acalorado discurso de Caetano¹⁴¹ teria sido um dos primeiros exemplos de *happenings* espontâneos da MPB.

Mas foi a partir do festival de MPB de 1967 que o projeto tropicalista tomou impulso. A apresentação de Caetano e Gil com “Alegria Alegria” e “Domingo no Parque”, respectivamente, acompanhados dos conjuntos de rock *Beat Boys* e Os Mutantes, causou feroz comoção entre os emepibistas mais ortodoxos, que não toleravam a presença de guitarras elétricas nos palcos dos festivais, locais consagrados à música popular brasileira.

Quando Caetano entrou no palco para cantar ‘Alegria, Alegria’ com os *Beat Boys*, uma banda de rock – e de argentinos – foi uma gritaria infernal. Traição! Adesão! Oportunismo! gritavam nacionalistas exaltados: Caetano estava trocando a ‘música brasileira’ pela ‘música jovem’. Mas ele não estava trocando, estava tentando integrar¹⁴².

Em 1968, com o lançamento do disco manifesto “Tropicália ou *Pannis et Circensis*”, que elencava todos os músicos e artistas que compunham o núcleo duro do movimento e ainda contava com a participação e o aval da bossanovista Nara Leão, o movimento tropicalista vivenciava seu auge. Pode-se dizer que o disco fundava um novo conceito para a música popular brasileira, fornecendo novos padrões de composição e construindo as primeiras bases para uma produção de um possível rock brasileiro, o que seria confirmado pelos vindouros trabalhos d’Os Mutantes. Perguntado sobre a repercussão da Tropicália entre os roqueiros e, especificamente, entre os membros d’A Bolha, conjunto do qual fora o principal baterista, e que mais tarde serviria como

¹⁴⁰ O conceito de *happening* [“acontecimento”], fundamental na produção cultural nos Estados Unidos na época, foi adotado pelos artistas brasileiros para descrever seus próprios experimentos. Os tropicalistas foram um dos primeiros defensores dos *happenings* espontâneos envolvendo uma interação polêmica com a plateia (DUNN, 2009, p. 168-69).

¹⁴¹ Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] São a mesma juventude que vão sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. [...] Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. [...]. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. [...] O que é que vocês querem? Eu vim aqui pra acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. [...]. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...]. Nós só entramos no festival pra isso. Não é, Gil? Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. [...] Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! [...]. Disponível em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>, consultado em 26/04/15.

¹⁴² MOTTA, 2000, p. 149.

banda de apoio para a cantora Gal Costa e, por acréscimo, desenvolvendo amizade com os demais tropicalistas, Gustavo Schroeter respondeu:

Foi aí que começamos a ter uma nova visão da música brasileira. Assimilamos aquilo [o tropicalismo] como uma coisa muito bacana, pois percebia-se uma modernização da música brasileira, uma mistura do *pop* e do rock internacionais com a musicalidade brasileira. Era um espírito *rock and roll*, de atitude roqueira. Aí vieram depois os Novos Baianos; e A Cor do Som também é fruto disso.¹⁴³

A atuação dos adeptos da Tropicália consistia, principalmente, na aplicação da paródia e da alegoria como modo de ligar formas da produção musical popular menos valorizadas àquelas consideradas de bom gosto pela intelectualidade e a classe artística dominante. Assim, com um marcado descompromisso com os modelos composicionais que vigoravam, podia-se agora misturar baião e bossa nova, bolero e rock, samba e música erudita. Com isto, gêneros menos valorizados como o próprio “iê-iê-iê”, ou aqueles considerados anacrônicos, como o bolero, o samba-canção etc. passavam a ser revalorizados por meio desta colagem em mosaico promovida pelo movimento. Como consequência, o tropicalismo acabava por expor, de forma diferente daquela proposta pela esquerda engajada, as velhas dicotomias de um Brasil rico e outro pobre, entre o norte e o sul, entre a modernidade e a tradição, entre a “elite” e o “povo”.

Imperioso notar que estes músicos têm seus caminhos abertos para a inserção no campo de produção musical pelo acúmulo de diferentes capitais que acabam se somando ao se encontrarem em Salvador, se esbarrando pela vida cultural da capital baiana ou orbitando em torno das atividades promovidas pela UFBA. Um dos primeiros capitais que podemos apontar é o conhecimento musical diverso das tradições brasileiras, especialmente aquelas mais preservadas da diluição da indústria fonográfica, por se localizarem fora do eixo RJ-SP. Ou seja, as tradições nordestinas, seu cancionário, suas diversificadas manifestações culturais invariavelmente acompanhadas pela música de origem folclórica. A versatilidade e a afinidade com diversas formas artísticas como as artes plásticas, a literatura, o cinema e o teatro completavam a formação destes artistas. Soma-se ainda a efervescência cultural da capital baiana e da vida acadêmica que possibilitavam o intercâmbio de agentes através de encontros e eventos oficiais da UFBA como o Seminário de Música promovido por Gilberto Gil sob a orientação do maestro Koellreutter.

¹⁴³ Entrevista concedida por Gustavo Schroeter no Rio de Janeiro em 05/10/15, exclusivamente para esta pesquisa. Schroeter foi o baterista da principal formação de A Bolha. Na década de 1970 trabalhou também com Moraes Moreira, Raul Seixas e Jorge Ben Jor, e é membro fundador do grupo A Cor do Som, que primava por mesclar chorinho, jazz e rock and roll. Todos os excertos citados são extraídos da entrevista.

Em pouco tempo, o grupo baiano construiu uma influente rede de relações no campo de produção artística do país, este sim, o maior capital acumulado pelos tropicalistas. A proximidade de agentes importantes, como Glauber Rocha, com quem Caetano havia trabalhado na seção de cultura do “Diário de Notícias”, em Salvador; com o ídolo maior, João Gilberto, e o reconhecimento por ele prestado ao talento do grupo baiano; a oportunidade do afastamento de Nara do espetáculo “Opinião”, dando lugar, por sua iniciativa, a Maria Bethânia, possibilitando que ela e o irmão, Caetano, viessem definitivamente para o Rio, angariando ainda a chance de Gal Costa, então Maria da Graça, gravar seu primeiro registro ao lado de Bethânia por uma grande gravadora; a montagem do musical “Arena canta Bahia”, de Augusto Boal, no TBC de São Paulo, que versava sobre a vida do cangaceiro Lampião, dando grande destaque ao grupo baiano; a aproximação de Caetano e os poetas concretistas de São Paulo, que lhe apresentam a obra de Oswald de Andrade, que serviria mais tarde de munição argumentativa para o cantor/ teórico do movimento; o importante encontro entre este grupo e o maestro Rogério Duprat e demais maestros do Grupo Música Nova, interessados em promover a popularização da música erudita por meio de sua mescla inovadora com a música popular e o *rock and roll*; a coincidência de interesses entre estes dois grupos, especialmente na ambição de atingir popularidade e o consequente retorno mercadológico e, por fim, o auxílio do produtor e empresário Guilherme Araújo, que possibilitou a inserção inovadora do grupo, fazendo-os frequentar espaços considerados inadequados por músicos da MPB, como os programas de auditório *à la Chacrinha*, por exemplo.

Por tudo isto, e pelo seu próprio carisma e despojamento, aliados à qualidade de suas composições, estes músicos acabam angariando a simpatia e o respeito de parte da intelectualidade e dos críticos musicais, facilitando seu acesso às mais altas esferas da produção musical do Brasil naquele momento, abrindo-lhes as portas dos festivais da canção, o que serviu para angariar exposição midiática em torno da controversa proposta musical destes agentes, bem como para a obtenção de importantes contratos com a gravadora Philips/CBD, de André Midani.

A utilização de guitarras elétricas na MPB hoje em dia é algo tão comum que contestá-la seria ridículo. Naquele tempo, no entanto, representou um passo adiante no processo evolutivo de nossa música. Obviamente, configurou um verdadeiro choque. O contexto histórico em que vivíamos permitiu que se identificasse nas guitarras um efeito da colonização americana, um abandono do ‘genuinamente brasileiro’, como se a eletricidade, por exemplo, pudesse ser mais americana do que brasileira¹⁴⁴.

¹⁴⁴ MACIEL, 1996, p. 199.

Além de promoverem uma atualização do campo da música popular brasileira com a deglutição da música *pop* especialmente o rock dos EUA, de Jimi Hendrix e Bob Dylan, ou da Inglaterra, dos *Beatles* e dos *Rolling Stones*, os tropicalistas reconfiguram o campo, dando-lhe nova dinâmica e subvertendo posições antes dominadas, que passam a receber algum reconhecimento. Falo, especialmente, dos agentes do “iê-iê-iê”, mais bem representados nas figuras de Roberto e Erasmo, que são paulatinamente alçados à condição, se não de músicos, ao menos de compositores respeitáveis¹⁴⁵.

Ao fim de 1968, a arena política voltaria a se impor agora com carga máxima sobre a classe artística e as liberdades civis. A censura prévia instituída pelo AI-5 iria cercear o trabalho de jornalistas, autores, compositores, professores, pesquisadores, editores, enfim, todos os que de alguma forma lidassem com a produção e a veiculação de informação, conhecimento ou expressão artística. Estavam instituídos poderes de exceção ao governo para punir qualquer um que fosse arbitrariamente considerado inimigo do Estado. Dentre outros poderes, o AI-5 permitia que o Presidente agisse em caráter excepcional, sem apreciação judicial, livre para intervir nos estados e municípios, cassar mandatos parlamentares, suspender direitos políticos dos cidadãos, decretar o confisco de bens considerados ilícitos, e suspender a garantia do *habeas-corpus*.¹⁴⁶ E com o Ato Suplementar nº38, o governo encerrava as atividades do Congresso Nacional por tempo indeterminado. Todos os poderes estavam agora na mão dos militares.¹⁴⁷

Em 27 de dezembro de 1968, Caetano e Gil são presos pela polícia militar em seus apartamentos em São Paulo. Não havia um motivo claro ou acusação formal para seu encarceramento. Não se declaravam de esquerda, nem praticavam uma oposição aberta ao regime. A subversão tropicalista situava-se mais especificamente em nível cultural. Mas a arbitrariedade estava prevista no AI-5. Segundo Dunn (2009) os tropicalistas passaram a chamar a atenção dos militares a partir do momento em que suas críticas irreverentes “à ordem oficial e ao bom gosto” ganhavam notoriedade¹⁴⁸.

Quando as atividades tropicalistas passam a ser veiculadas correntemente em seu programa “Divino Maravilhoso”, na TV Tupi, despertou-se um temor pela manutenção da convivência “harmônica” entre governo e população. Havia ainda rumores sobre uma maior politização dos *happenings* tropicalistas, o que aumentava a potencialidade subversiva do grupo e constituía

¹⁴⁵ DUNN, 2009; FAVARETO, 2007.

¹⁴⁶ Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>, consultado em 19/03/2015.

¹⁴⁷ SKYDMORE, 1998.

¹⁴⁸ DUNN, 2009, p. 172.

subsídios suficientes para sua prisão. Em seu livro “Verdade Tropical”, Caetano relata (ou gaba-se de) que no interrogatório após a prisão, um oficial militar alegava que a música tropicalista era mais subversiva do que a de protesto porque procurava “desestruturar” a sociedade brasileira¹⁴⁹.

Com a prisão e o subsequente exílio de Caetano e Gil, que embarcariam para Londres em meados de 1969, os holofotes se voltariam para Gal Costa e Tom Zé. O movimento tropicalista chegava ao fim, mas sua estética e orientação mercadológica ainda reverberariam por um bom tempo.

Capítulo 2: A Bolha e os elos perdidos do rock brasileiro

“O futuro da música brasileira está no rock¹⁵⁰.”

Uma nova configuração do campo de produção da música popular urbana se estabelecia no ano de 1969. Dentro do subcampo da MPB, os tropicalistas posicionavam-se em oposição à ortodoxia do grupo de Elis Regina e sua Frente Ampla do Samba (ou da MPB), forçando as barreiras composicionais por meio do incremento de materiais da música *pop* internacional no intuito de promover, segundo sua visão, a modernização da música popular brasileira. Assim, o *pop*, o rock e as guitarras elétricas seriam inoculados na carteira de insumos para a produção de música popular no Brasil.

Por outro lado, a fórmula jovenguardista havia chegado ao limite. A saber, em 1968 nada menos do que quatro programas de TV do gênero iam ao ar na mesma emissora, a TV Record de São Paulo: “Ternurinha e Tremendão”, com Erasmo e Wanderléa; “O pequeno mundo de Ronnie Von”, apresentado por este cantor, que lançou Os Mutantes; “Linha de Frente”, com “Os Vips”; e “O Bom”, com Eduardo Araújo. Em 1969, nenhum deles era mais exibido¹⁵¹. O “iê-iê-iê” abandonava a arena, não tendo conseguido se organizar e se estabelecer como contraponto ideológico efetivo à MPB, servindo-lhe, contudo, como modelo de atuação comercial que seria adaptado como estratégia de popularização da MPB em sua guinada mercadológica a partir de 1967-68.

A pesquisa de Marcelo Garson (2015) evidencia como a mídia e a indústria cultural, com o aval e conivência dos próprios agentes da *jovem guarda*, foram eficientes na construção de perfis

¹⁴⁹ VELOSO, 1997, p. 401.

¹⁵⁰ MIDANI, 2008, p. 131.

¹⁵¹ MEDEIROS, 1984.

dos ídolos capazes de gerar ao mesmo tempo: o distanciamento que proporciona a admiração; e a identificação que proporciona credibilidade e intimidade com os ídolos. Assim, os agentes da *jovem guarda* encarnavam, ao mesmo tempo que construíam, seus “tipos”, numa hierarquia mais ou menos estruturada e harmônica capaz de produzir autenticidade perante a audiência: o “Rei” Roberto, o “Tremendão”, a “Garota Papo Firme”. Este tipo de expediente seria adotado com eficácia por agentes da MPB, como Elis Regina, que encarnava a explosiva “pimentinha” e Geraldo Vandré, o cantor “revoltado”.¹⁵²

A MPB colhia os louros dos sucessos dos festivais de música popular televisionados, instâncias de consagração praticamente restritas ao gênero, prestigiadas pela crítica, pelo público e pelas gravadoras, que passam a priorizar seus investimentos e contratações num elenco de emepelistas. A canção da MPB encontra um formato mais equilibrado entre o incremento bossanovista e as tradições brasileiras, angariando preferência de público com um produto que se adequava à radiodifusão sem abrir mão por completo de seus objetivos de conscientização calcados na ideologia do “nacional-popular”. O sucesso da MPB pôde ser observado por sua capacidade de reprodução, atestada pela renovação de seu corpo de artistas que seriam rapidamente alçados ao sucesso graças aos Festivais Universitários da TV Tupi, realizados em quatro edições, de 1968 a 1971, e que revelaram nomes como Ivan Lins, Aldir Blanc, César Costa Filho, Gonzaguinha, Taiguara e Ruy Maurity. Eles viriam a constituir o que ficou conhecido na imprensa da época como o MAU, Movimento Artístico Universitário¹⁵³. Conforme a crítica Ana Maria Bahiana:

Talvez tenha sido a TV Tupi, do Rio, a primeira a isolar o universitário como classe autônoma dentro da massa de compositores. Com o Festival Universitário, [...], foram definidos os contornos dessa entidade. [...]. O compositor universitário, [...], era uma figura bem próxima do padrão: mais influenciado por Edu Lobo, Francis Hime, Sidney Miller e Chico Buarque, do que por Gil, Caetano ou Os Mutantes, mais chegado a violão do que a uma guitarra, uniformemente preocupado em “elevar o nível da música brasileira em todos os termos.”¹⁵⁴

Assim mesmo, com Gil e Caetano fora do país, as disputas simbólicas e também políticas entre Tropicalismo e MPB arrefecem. Até então Caetano havia se constituído como porta voz autorizado do grupo tropicalista, portador de um *habitus* capaz de expressar a ideologia de seu grupo. Caetano e o grupo baiano não guardavam os mesmos compromissos ideológicos de grande

¹⁵² GARSON, 2015.

¹⁵³ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/mau-movimento-artistico-universitario/dados-artisticos>, consultado em 18/12/15.

¹⁵⁴ BAHIANA, 1980, p. 165.

parte dos artistas originariamente radicados no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, manifestos nos objetivos de popularização do ideário do “nacional-popular” e de promoção de conscientização política das massas. Eles trataram de se desvencilhar deste compromisso objetificando-o como um retrocesso estético/ estilístico e contando, direta e indiretamente, com a aprovação de críticos, jornalistas, poetas e intelectuais, como Glauber Rocha, Augusto de Campos, Luis Carlos Maciel, Cacá Diegues e Nelson Motta, autor do pretenso “manifesto tropicalista”:

(...) começamos a imaginar uma festança para celebrar o movimento [Motta, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto e Gustavo Dahl em conversas num botequim de Ipanema]. Uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto, cafajestice e sensualidade, com nossa exuberância *kitsch*¹⁵⁵.

Caetano portava-se, portanto, como o profeta de Weber¹⁵⁶ que, como explica Miceli (2013), veiculava um novo discurso em oposição à doutrina estabelecida, a estética emepibista, o privilégio da função em detrimento da forma e o que ele classificou de policiamento da música popular brasileira¹⁵⁷. Ele assume a responsabilidade pela “assunção, mobilização e organização sistemática das reivindicações e interesses” daquele grupo que contestava, “por seu intermédio, a própria tradição dominante¹⁵⁸”, constituindo-se, portanto, em um exemplo típico-ideal de um agente social engajado na inovação e na mudança estrutural do campo de produção da música popular brasileira.

Na ausência de Caetano e Gil, o movimento tropicalista cambaleava acéfalo, sendo, em tempo, deglutido e agasalhado sob o acrônimo MPB. Este, sim, era o gênero que se sagrava, ao fim daquela década e por tudo o que foi demonstrado, como o grande vencedor simbólico do campo de produção da música popular no Brasil. Seus artistas se tornaram os mais prestigiados e, em tempos de AI-5, muito perseguidos e combatidos pela censura. Apesar de que, como demonstra Paulo Cesar Araújo (2002) e Nélio Rodrigues (2014), a censura não privilegiava o combate às letras da MPB, como pode querer fazer crer certa historiografia da música popular brasileira. A censura atingiu

¹⁵⁵ MOTTA, 2000, p. 170.

¹⁵⁶ Esta analogia entre Caetano e a figura de um profeta, mais precisamente o profeta de Weber, tem seu fundamento no texto de introdução à compilação de textos de Bourdieu “A economia das trocas simbólicas” organizado por Sérgio Miceli, já mencionado. Ali, Miceli remete à figura apresentada por Max Weber no clássico “Economia e Sociedade Vol I” (2009), no qual o profeta é caracterizado como o “portador de um carisma puramente pessoal, o qual, em virtude de sua missão, anuncia uma doutrina religiosa ou um mandato divino” (Weber, 2009, p. 303). Mas também alguém cuja missão consiste em doutrina ou mandamento, propagando a ideia por ela mesma e não por uma recompensa mundana imediata. Trata-se ainda de um “homem exemplar”, ou seja, que faz do exemplo sua tática de doutrinação. Caetano Veloso, pela hierarquia de líder que ocupava entre seus pares, pela sistematização e “coordenação do comportamento prático” (Ibid., p. 310) que propunha, portando-se como porta-voz autorizado de seu grupo e reivindicando uma nova ordem prática no campo de produção em que atuava, pode ser considerado, guardadas as devidas proporções, como este profeta weberiano.

¹⁵⁷ Em discurso proferido no III Festival Internacional da Canção em 1968, Caetano teria acusado a plateia e o júri de promover o policiamento da música popular brasileira.

¹⁵⁸ MICELI, 2013, p. LVI-LVII.

toda a produção cultural brasileira daquele período, incluindo nichos menos prestigiados pela crítica musical, como a produção de música “brega” ou “cafona” e o rock. Mas seus efeitos se tornaram mais notórios justamente naquele que era o gênero mais midiaticizado no momento, podendo levar a crer erroneamente que o exercício da combatividade ao regime militar na música popular se restringiu à parcelas de agentes da MPB. Tal ideia acabava por dotar de ainda mais capital simbólico o gênero que agregava cada vez mais as camadas intelectualizadas da sociedade, principalmente os universitários e artistas de outras searas.

O momento era propício para a ascensão emepibista também por motivos externos aos do campo de produção musical propriamente dito, notadamente em função da agitação política que caracterizou aqueles anos, com grave acirramento das manifestações populares como movimentos sindicalistas e estudantis por vezes organizados em guerrilhas armadas e com a desproporcional represália do governo ditatorial exercido pelo General Emílio Garrastazu Médici. O General compunha a chamada “linha dura” entre os militares de alto escalão. Os anos de seu governo (1969-1974) ficariam conhecidos mais tarde como “os anos de chumbo” devido ao recurso despuorado a expedientes como o sequestro, a tortura e o assassinato de civis envolvidos ou suspeitos de envolvimento com quaisquer movimentos contrários aos militares¹⁵⁹. Diante deste quadro e por seu histórico combativo, ainda que apenas poeticamente falando, a MPB se afigurava para uma parcela intelectualizada como uma das últimas expressões artísticas populares capazes de servir como válvula de escape e mesmo de contestação contra a situação opressora vivida pela sociedade, constituindo-se como “trilha sonora” da luta contra o regime.

Até aqui empenhei-me em demonstrar, por meio de um esforço de contextualização analítica, como se dá a gênese da representação social do rock no Brasil. Gênero estrangeiro, sem nenhuma relação com as tradições nacionais, que aporta no país no período considerado de maior efervescência política de nossa história, no qual a sociedade se polarizava politicamente entre uma esquerda nacionalista, que via no gênero a expressão de uma modernização conservadora e culturalmente subserviente, e entre uma direita conservadora que enxergava o rock como elemento portador de uma carga socialmente subversiva que poderia arrastar os jovens para a delinquência, as drogas, a libertinagem e a insubordinação. A representação social que caracteriza a produção de rock no Brasil naquele período constitui-se como sendo o resultado das disputas travadas no campo de produção musical popular, severamente constrangido pelo ambiente político, cujo “processo histórico das lutas entre classes e grupos sociais, responsável pela imposição de uma [...] matriz das

¹⁵⁹ SKYDMORE, 1988.

significações dominantes que compõem um arbitrário cultural [...] mascara tanto o caráter arbitrário de tais significações como o caráter arbitrário da dominação¹⁶⁰”. Tal embate “reflete” também, ainda que de forma transfigurada, a relação de disputa de classes entre agentes da MPB, notadamente representantes das parcelas de maior capital cultural e econômico da sociedade e os roqueiros jovenguardistas, majoritariamente oriundos de camadas baixas e médias da população.

Apesar de o fenômeno de popularidade da *jovem guarda*, seus agentes e idealizadores não foram capazes de articular um discurso coerente com a candente realidade política do país, tendo sido, por isso, publicamente cobrados por seus rivais emepistas, que ainda os acusavam da prática da mera diluição empobrecida da expressão musical original, o rock anglo-norte-americano, bem como pela ostentação de uma poética trivial, mundana e hedonista.

À parte de tudo isto, em meados de 1966 surge no Rio de Janeiro um outro grupo de jovens roqueiros que constituem o fulcro de meu objeto de pesquisa. Eles figuram como “elo perdido¹⁶¹” entre a *jovem guarda* e aquela que Dapieve (2000) chama de “terceira geração de roqueiros brasileiros”, chegando mesmo a se imiscuir na formação desta geração. Contudo, guardavam enormes contrastes com os *proto-rockers* e com os jovenguardistas, a começar por sua origem social. As informações obtidas sobre este grupo derivam das pesquisas de Nélio Rodrigues¹⁶², do trabalho de Hermano Vianna¹⁶³, de periódicos de época, como a Revista Rolling Stone versão brasileira, artigos de jornais, sites de memórias, entrevistas com agentes do meio, além de materiais como capas de discos, filmes, documentários, letras de canções, colunas sociais, críticas de discos e shows, crônicas jornalísticas e biografias.

Não é possível caracterizar tal grupo como pertencentes a uma mesma classe social devido à extensão do mesmo, nem pretendo afirmar genericamente que eram todos de camadas médias. Mas podemos dizer com segurança que eles guardavam em comum um *ethos* burguês característico da vida na Zona Sul carioca. Eram moradores de bairros como Leblon, Ipanema, Copacabana, Jardim Botânico, Flamengo, Catete, Botafogo e Humaitá. Os apartamentos da Zona Sul, outrora epicentros da bossa nova, passariam agora a acolher um movimento bem mais barulhento.

¹⁶⁰ MICELI, 2013, p. LIII.

¹⁶¹ Termo utilizado por Pedro Tinoco, blogueiro do site VejaRio para descrever o conjunto de bandas retratadas na obra de Nélio Rodrigues (Histórias secretas do rock brasileiro, 2014). Disponível em <http://vejario.abril.com.br/blog/solta-o-som/solta-o-som/elo-encontrado-na-genealogia-do-rock-nacional>, consultado em 26/05/2014.

¹⁶² RODRIGUES, 2009; 2014.

¹⁶³ VIANNA, 1987; Ver também: *Rascunho de possível capítulo de tese sobre o Rock Brasileiro* (1990). Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/rock-brasileiro-historia-1950-1980>. Acessado em: 28 out. 2015.

As influências musicais deste grupo iam muito além daquelas ostentadas por seus antecessores. Estes agentes não cresceram ouvindo ícones brasileiros da canção do rádio, a exemplo de Roberto e Erasmo. Não guardavam relação com as tradições musicais brasileiras e, ainda que mantivessem alguma admiração e identificação com a bossa nova, este gênero pouco informava sua formação musical. Os criadores da bossa não compunham o panteão de seus ídolos. Eles começam a se interessar por música ao ouvirem os *Beatles* e ao assistirem-nos pelo cinema no princípio de 1965. Naquele período o rock anglo-norte-americano estava já muito diversificado e popularizado, não se restringindo mais à influência dos fundadores como Chuck Berry ou Elvis Presley, ou mesmo aos roqueiros bem comportados, fabricados em série pela indústria americana à la Paul Anka e Neil Sedaka. Bandas como *The Animals*, *Herman's Hermits*, *Garry and The Peacemakers*, *Dave Clark Five*, *The Troggs*, *The Kinks*, *The Birds*, *The Yardbirds*, *The Who*, *The Beach Boys* e claro, *The Beatles* e *The Rolling Stones* passaram a nortear a cultura musical destes jovens, e em pouco tempo uma série de bandas “de garagem” surgia na Zona Sul carioca, emulando as originais estrangeiras.

Se nem todos eram ricos como os fundadores do *The Cougars*, cujos pais tinham dinheiro suficiente para mandá-los em longas férias para os EUA, a grande maioria tinha condições de adquirir instrumentos musicais, frequentar aulas de inglês, de canto e de música. Iniciando-se ainda muito prematuramente no ambiente musical, alguns com apenas treze ou quatorze anos de idade, pouco se importavam com os debates políticos e culturais em que a música brasileira estava engajada, e pouco se interessavam pelas objeções feitas ao *rock and roll* no Brasil. A falta de compromisso com o ambiente político nacional pode ser evidenciada pelos nomes escolhidos para as bandas: *The Cougars*, *Analfabites*, *The Bubbles*, *The Brazilian Bites*, *The Outcasts*, *The Beezoons*, *The Beggars*, *The Blackstones*, *The Hot Dogs*, *The Divers*, *The Crows*, *All Stars* etc. Bem como pelo repertório majoritariamente calcado em temas do rock e do *pop* internacionais. De pronto uma primeira e marcada diferença em relação ao grupo da *jovem guarda*: não se sobressaem nomes de indivíduos, o foco agora é nos conjuntos, no trabalho coletivo, onde todos estão envolvidos.

Este grupo começa se apresentando despretensiosamente em aniversários de amigos, festas das escolas onde estudavam ou em eventos temáticos com palcos improvisados das escolinhas de inglês, como a Cultura Inglesa. Alguns destes conjuntos de rock, como o *Outcasts*, eram compostos por integrantes de origem norte-americana que moravam no Rio àquela época em função das

carreiras de seus pais, empresários de multinacionais, diplomatas etc.¹⁶⁴ Eles acabavam por trazer e popularizar em primeira mão entre seus pares as mais recentes novidades do mercado fonográfico norte-americano, além, é claro, de revistas especializadas em música e instrumentos musicais. Isto acabava por fomentar um cenário de “devotos do rock”, cujo valor estava mesmo no exotismo, na raridade e na originalidade daqueles produtos, bem como no conhecimento específico do mercado internacional.

Sua produção musical, ao contrário daquela dos jovenguardistas, era baseada não na confecção de versões para as músicas mais populares do rock e do *pop* internacional que chegavam às rádios brasileiras, mas sim em copiar *ipsis litteris* os lançamentos mais recentes do rock internacional, ainda desconhecidos ou em fase de popularização no Brasil. A ausência de uma produção autoral se dá, em princípio, pela dinâmica interna deste nicho cuja concorrência é pautada pela busca e o domínio de um maior repertório possível de canções de rock originalmente estrangeiras. Obtinham mais prestígio aqueles que apresentavam em seus repertórios, além do domínio básico das canções de rock mais populares e cantadas no idioma original, as novidades mais recentes, conhecidas apenas por iniciados. Isto representava um esmero em pesquisa ou um acesso diferenciado à informação. A capacidade para a perfeita emulação dos vocais, da conformação em palco, dos trejeitos e dos trajes das bandas originais também contava como signo valorativo, contribuindo para a formulação de categorias de apreciação capazes de hierarquizar os conjuntos desta arena que já se afigurava como um subcampo do rock brasileiro.

O segundo fator que conformava sua produção mimética era a própria disposição de seu mercado consumidor: os bailes. À medida que estes conjuntos se consideravam aptos a se apresentarem em frente a um público, eles procuravam os clubes da Zona Sul a fim de animarem os bailes ali promovidos. Os bailes eram basicamente encontros sociais onde os jovens, mas não somente jovens, se reuniam no intuito de dançar e flertar ao som de bandas de *covers*¹⁶⁵. Portanto, o objetivo principal não era necessariamente ouvir música ou prestar atenção nos shows, uma vez que as músicas já são, em maioria, conhecidas do público até mesmo por sua execução nas rádios. Contudo, à medida que as bandas vão se aprimorando, ganhando notoriedade e reputação no circuito de clubes, ou “circuito de bailes”, por promoverem os bailes “mais quentes”, elas passam a figurar também como atrativo para os eventos. Em tempo, com a consolidação do mercado de

¹⁶⁴ RODRIGUES, 2014.

¹⁶⁵ Numa tradução livre, “banda de *covers*” ou apenas “banda *cover*” seria uma banda que cobre o repertório de outra(s) banda(s), executando os sucessos daquela(s), emulando-a(s).

bailes, os nomes de algumas das bandas passariam a ser o principal atrativo para um baile, pela garantia de um repertório que agradasse a maior parte do público e pela qualidade da apresentação.

Economicamente falando, estes bailes se tornaram uma grande fonte de renda para os clubes. No início as bilheteiras eram divididas entre direção do clube e as bandas. Era comum o fato de algumas bandas tomarem calote ou receberem uma quantia desproporcional à estimativa de público pagante. Este cenário propiciou o surgimento do empresário de bandas de baile: a figura de um adulto que agendava os shows com os clubes, combinava a participação na bilheteria, ou um cachê fixo, e zelava para que os jovens músicos não fossem de todo lesados nos contratos que firmavam com os clubes. Alguns destes empresários eram amadores, pais de algum(ns) dos membros das bandas que se responsabilizavam perante os outros pais por acompanhar os jovens, a maioria menor de idade, e trazê-los em segurança de volta para casa. Em depoimento a Nélio Rodrigues, Luiz Carlos, guitarrista da banda *Analfabites*, teria dito, “um adulto seria mais respeitado na hora de discutir contratos, estabelecer cachês, receber pagamentos. Nós éramos muito jovens para tratar disso e poderíamos ser enrolados facilmente”.¹⁶⁶

Mas em pouco tempo eles seriam substituídos por agentes profissionais que passam a viver da renda do agenciamento destas bandas e da bilheteria dos bailes. Eles passam inclusive a operar como promotores destes eventos, se iniciando pela função de produtores/ agitadores culturais. São os casos de pessoas como Luiz Andrade, Marinaldo Guimarães e Carlos Alberto Sion. Não raro suas produções incluíam a apresentação de mais de uma banda, podendo se pautar por um tema como uma noite em “Tributo aos *Beatles* e aos *Rolling Stones*”. Também se tornaria comum a presença de DJs (*Disk Jokeys*) que tocavam discos de rock antes e nos intervalos dos shows das bandas¹⁶⁷. Os mais célebres teriam sido o DJ *Big Boy* (Newton Alvarenga Duarte) e o DJ Ademir Lemos. Com a proativa atuação destes primeiros empresários do circuito de bailes, as agendas de shows destes jovens músicos estavam sempre cheias aos finais de semana e eles não tinham mais que se preocupar em batalhar espaços para se apresentarem. As finanças estavam mais organizadas e os jovens agora tinham a confiança de que receberiam uma quantia “justa” por suas apresentações, o que de fato nem sempre ocorria.

O cachê das apresentações tornava-se interessante para aquelas bandas que se destacavam no circuito, propiciando que elas investissem em melhores equipamentos de som, em instrumentos importados, em figurinos e em efeitos como luzes, máquinas de fumaça etc., o que tornavam as

¹⁶⁶ RODRIGUES, 2014, p. 16.

¹⁶⁷ Ibid, 2014; Ver também “*Big Boy Rides Again*”: <https://www.facebook.com/Big-Boy-Rides-Again-565152540194400/?fref=ts>, consultado em 21/01/16.

apresentações mais complexas, estabelecendo uma nova categoria de apreciação: a qualidade do equipamento de determinada banda. Os equipamentos, por sua vez, tinham seu valor atribuído primeiramente por sua condição de nacional ou importado, ficando os importados situados acima na escala de valor. Em segundo lugar, por se tratar de uma marca reconhecidamente utilizada por uma determinada banda objeto de culto.

Outra característica importante deste grupo que, ao menos nos primeiros anos de sua existência, os diferenciava dos jovenguardistas, ainda seus concorrentes, é o limitado comprometimento com a profissão de músico. Muitos destes jovens devotos do rock se insinuavam na carreira artística apenas por *hobby*, sem jamais abandonarem os planos de ingressar numa carreira profissional convencional, como a de médico, engenheiro, arquiteto ou advogado. Aliás, era comum que houvesse um acordo entre os pais e os jovens músicos, no qual só se podia ensaiar depois de cumpridas as horas de estudo pré-determinadas. Ou não se podia continuar na banda caso as notas na escola fossem baixas. Ou ainda, os jovens só tinham autorização para se apresentarem nos finais de semana, quando não há aulas¹⁶⁸. Portanto, seu relacionamento com a indústria cultural já nasce marginal. Não estavam irremediavelmente interessados em gravar discos, muito menos pela prática da caitituagem.

Em algum tempo estes conjuntos de devotados ao rock começavam a ostentar certas marcas de distinção, como “som mais alto ou mais pesado”, “apresentação com os melhores efeitos ou equipamentos”, “vocais mais afinados”, “repertório mais leve ou mais psicodélico”, “eles são mais *Beatles*”, “eles são mais *Stones*” etc. O ambiente destas bandas começava a se organizar relacionalmente e a se hierarquizar na medida em que as bandas se destacavam a) pela qualidade de suas apresentações; b) pela frequência com que se apresentavam, pois se uma banda fazia poucos bailes é porque ela tinha menor popularidade; c) por se apresentarem ou não e com que frequência em programas de rádio e TV; d) por já terem conseguido gravar um compacto ou não; e finalmente e) pelo status dos clubes onde se apresentavam. Mesmo assim, era desejável para uma banda que pretendia abarcar maior público, se apresentar num maior número de clubes, variando os locais de apresentação e incluindo a periferia e outras cidades do estado do Rio, pois assim “davam um tempo” e geravam expectativa no público de seu território de origem, a Zona Sul.

Havia, contudo, uma hierarquia de prestígios entre os clubes, estando os clubes da Zona Sul sobrepostos aos da Zona Norte. Os clubes de Zona Sul eram mais seletivos com a qualidade das bandas que ali se apresentavam, o que indica que também o era o seu público. Destacam-se o Clube

¹⁶⁸ RODRIGUES, 2014.

Caiçaras, o Monte Líbano e o Piraquê. “[...] grupos populares, como The Fevers, ligados à *jovem guarda*, também faziam bailes concorridos nos subúrbios, embora não tivessem penetração alguma nos clubes de elite da Zona Sul”¹⁶⁹. Segundo Rodrigues (2014), portanto, o público da Zona Sul, distanciava-se do apreço por conjuntos egressos do movimento *jovem guarda*, o que fazia, por conseguinte, que o acesso aos clubes daquela região estivesse vedado à maioria dos jovenguardistas.

O desapareço e a rejeição ao “iê-iê-iê” jovenguardista aparece também nas falas de um dos músicos devotos do rock entrevistado para esta pesquisa.

Eu achava o “iê-iê-iê” uma coisa atrasada. [...] Uma coisa... assim, musicalmente fraca, especialmente por causa das letras que eram muito água com açúcar. [...]. Nós os víamos com uma certa distância [...] porque principalmente no *The Bubbles*, a gente começou a aumentar muito o volume e a tocar coisas baseadas no *hard rock* inglês. A gente tinha essa influência muito grande e a *jovem guarda* era uma coisa mais leve, que não tinha distorção. E a gente veio com uma distorção pesada, né? Com essa forte influência dos *Rolling Stones* e do Jimi Hendrix”.¹⁷⁰

Ante o exposto, é possível verificar a complexificação do subcampo de produção de rock no Rio de Janeiro em fins da década de 1960. Enquanto a Tropicália mudava a história da música popular urbana introduzindo o rock nas altas esferas de produção musical brasileira, a *jovem guarda*, enquanto postulante de fundadora do rock brasileiro, sofria a concorrência localizada de um grupo de jovens a quem, por seu relacionamento de idolatria com o gênero musical estrangeiro, chamo de “devotos do rock”. Eles exibiam um viés ortodoxo em relação aos jovenguardistas no que entendiam como sendo a melhor forma de apresentar o rock e o melhor rock a ser apresentado. Assim, a *jovem guarda* se situava mais próxima do *pop*, e este novo grupo se alojava sob o signo do rock, o rock “legítimo”, não sua diluição *pop* aporuguesada promovida pelos jovenguardistas. Importante lembrar que devido às gravações do programa de TV Jovem Guarda serem realizadas, num primeiro momento, na sede da TV Record, em São Paulo, sua popularidade naquele reduto era consideravelmente maior do que no Rio de Janeiro.

Na concepção deste novo grupo, a fidedignidade na apresentação dos temas internacionais acrescidos de elementos como o peso (potência de amplificação e efeitos de distorção), a língua

¹⁶⁹ Ibid, p. 21.

¹⁷⁰ Entrevista concedida por Arnaldo Brandão no Rio de Janeiro em 18/06/15, exclusivamente para esta pesquisa. Brandão foi o baixista da principal formação de A Bolha. Na década de 1970 trabalhou também com, Raul Seixas e Caetano Veloso, e é membro fundador do grupo de pop-rock dos anos 1980, Hanói-Hanói. Todos os excertos citados são extraídos da entrevista.

inglesa bem falada, a exploração de canções pouco conhecidas do grande público, bem como sua maior habilidade instrumental os colocavam em um patamar de superioridade cultural em relação aos jovenguardistas. Na verdade, este grupo de novos roqueiros estava interessado em se manter imediatamente atualizado com o mercado produtor de rock, que tendia agora para a valorização do virtuosismo no manejo dos instrumentos, na execução das canções, na capacidade de improvisação, e no aumento do peso em função de uma busca incessante por maior qualidade e potência dos equipamentos de amplificação, já há algum tempo acrescidos de efeitos de distorção. Os devotos do rock exibiam, por conseguinte, um diferencial de capital cultural que servia como signo de distinção entre seu grupo e os jovenguardistas.

Dando mais consistência a este cenário, estavam figuras como os mencionados DJs *Big Boy* e Ademir Lemos. *Big Boy* foi um agente extremamente influente no cenário jovem do Rio de Janeiro. Graduado em geografia pela Faculdade Nacional de Filosofia e professor de geografia do Colégio de Aplicação da UFRJ, Newton Duarte (1943-1977), o *Big Boy*, foi convidado para participar da reformulação da Rádio Mundial – RJ, do grupo Globo, dirigida pelo jornalista Reinaldo Jardim, na qual teve dois programas diários, “*Big Boy*” e “Ritmos de Boate” e um semanal, “*Cavern Club*”, dedicado à veiculação exclusiva de músicas dos *Beatles*. Esta emissora se notabilizou por focar em um público “jovem”¹⁷¹. *Big Boy* era colecionador de música *pop* e rock internacionais, bem como de *blues* e *soul*. É reputado como promotor de uma inovação nas formas de apresentar e se dirigir ao público ouvinte de programas de rádio. Linguajar despojado, recheado de gírias e de bordões em inglês, como “*Hello, crazy people!*”, ele quebrou a maneira formal e empostada de locução de rádio estabelecida. Portava-se como fã, contando histórias e revelando dados pouco conhecidos a respeito dos músicos e bandas que executava, o que o aproximava de seu público ouvinte. Possuía boa condição financeira, pois frequentava a Europa e os EUA regularmente. Na Europa visitava as boates mais famosas, nos EUA, as casas de show mais badaladas, tudo para estar “por dentro” das novidades da música *pop* internacional e comprar discos não veiculados no Brasil com o fim de incluí-los em seus *set lists* dos programas de rádio. Também tinha amizade com um comissário de bordo que lhe trazia discos sob encomenda, expediente comumente adotado naquela época por aficionados em música internacional e até por grandes lojas de discos. Rapidamente montou uma coleção única que o fazia ser respeitado entre os radialistas. Conta-se que certa vez ele teria acampado na neve por quatro dias em frente à gravadora *Apple*, dos *Beatles*, em Londres, em 1967, no intuito de se encontrar com um de seus ídolos. Acabou conhecendo Paul McCartney e entrou para a seleta lista de DJs do mundo que recebiam as novidades dos *Beatles* um dia antes do

¹⁷¹ VIANNA, 1987.

lançamento oficial, o que aumentava a atratividade de seus programas e seu prestígio entre seus pares. Trabalhou também como colunista em jornais (principalmente em O Globo, coluna “Top Jovem”) e revistas (como a Revista *Pop* da Editora Abril) e, nos anos 1970, atuou como VJ (*video jockey*) na Rede Globo, exibindo *videoclips* de bandas de rock.¹⁷²

Seu parceiro, Ademir Lemos (194?-1998)¹⁷³, apesar de bastante ligado ao rock, é reputado como o discotecário impulsionador da *Black Music* no Brasil. Era DJ da boate *Le Bateau*, em Copacabana, no fim dos anos 1960, mas preferia ficar dançando na pista em vez de atrás da aparelhagem. Em 1971, produziu o disco da banda carioca de rock psicodélico Módulo 1000, “Não fale com paredes”, bem como o compacto de estreia da banda A Bolha em sua fase autoral. Escrevia uma coluna sobre música no jornal “Última Hora”, apresentou também um programa de TV na extinta TV Rio focado em *soul* e *funky music*. Ademir e *Big Boy* eram portadores de visão semelhante à dos novos roqueiros e promoviam estilos de rock convergentes com a apreciação deste grupo. Em 1970 os dois se associam na formulação dos “Bailes da Pesada”, eventos dedicados ao público adolescente que não podia frequentar as boates à noite. Aconteciam aos sábados à tarde na então choperia Canecão. Os bailes da pesada fizeram muito sucesso, reuniam mais de cinco mil jovens da Zona Norte e Zona Sul, e logo passaram a ser bisados nos subúrbios, nas adjacências do Rio de Janeiro e até mesmo fora do estado da Guanabara. Estes eventos constituem o germe da cultura de bailes discotecados por equipes de som e da popularização da *Black Music* no Brasil¹⁷⁴. Antes disso, entretanto, o perfil dos bailes ainda era marcadamente caracterizado pela apresentação de bandas de rock. Já se encontrava constituído um “circuito de bailes” articulado pelos diretores dos clubes e pelos empresários das bandas. A partir da consolidação deste circuito configuraram-se nichos de posições bem definidas entre as bandas que ali se digladiavam pela fama local, pela oportunidade de se apresentarem nos melhores clubes, pelos melhores cachês e para os melhores públicos, compostos por jovens mais familiarizados com a sonoridade que estes agentes representavam.

Duas bandas sobressaem como as mais requisitadas e de maior público no circuito: os *Analfabites* e *The Bubbles*. Pela escolha de seus repertórios e por sua forma de atuação no palco elas acabam polarizando a disputa, sendo reconhecidas como “aquela que é mais achegada aos

¹⁷² RODRIGUES, 2014 e <http://www.radioemrevista.com/historia/513-2/>, <http://truegroovy.blogspot.com.br/2009/07/big-boy-hello-crazy-people-o.html>, <http://www.radiorj.com.br/bigboy01.html>, Consultados em 10/12/15.

¹⁷³ Disponível em <http://blackbroder.blogspot.com.br/2010/10/ademir-lemos-o-pai-do-funk-brasileiro.html>, consultado em 10/12/15.

¹⁷⁴ VIANNA, 1987.

Beatles”, *Analfabites*, versus aquela que é “mais achegada aos *Rolling Stones*”, *The Bubbles*¹⁷⁵. Portanto, a segunda, se posicionando como adepta a um estilo de rock mais pesado e direto, com grande referência ao *blues* e ao rock clássico norte-americano, mais afeito a distorções, com atitude mais enérgica e sexualizada no palco. A primeira, como adepta do maior lirismo e sensibilidade dos *Beatles*, mais referenciados ao *pop* britânico, com grande ênfase nas harmonizações vocais, melodias e na psicodelia que constitui a segunda fase da produção desta banda. As duas bandas eram comercialmente representadas por Luiz Andrade, que fomentava a rivalidade entre os conjuntos atizando a participação de ambos os séquitos, o que garantia o comparecimento de um bom público aos bailes. Quando se apresentavam no mesmo palco o equipamento tinha que ser separado assim como seus camarins¹⁷⁶.

2.1 *The Bubbles/ A Bolha: de devotados do rock a ídolos do underground*

*“Dê um salto pra frente/
Não olhe pra trás”.*¹⁷⁷

Elegi a banda *The Bubbles* (A Bolha) para representar, por meio de sua trajetória uma miríade de outras bandas que emergem do movimento mimético dos devotos do rock para uma produção autoral que resulta no grande fracasso comercial do rock brasileiro dos anos 1970. Por vários motivos esta banda pode ser considerada um caso privilegiado dentre os casos desta família de conjuntos. São contemporâneos do movimento *jovem guarda*, tendo, inclusive se apresentado por duas vezes no programa de TV homônimo; são ícones do movimento local de devotos do rock, tendo se destacado durante um período como a principal banda do circuito de bailes do Rio de Janeiro; tomam contato com o Tropicalismo ao serem convidados pelo músico Jards Macalé, então produtor dos shows e discos de Gal Costa, para atuarem como banda de apoio de Gal em sua fase “roqueira”; viajam para a Inglaterra em 1970 para assistir ao famoso Festival da Ilha de *Wight* ao lado de Caetano, Gil, Gal Costa e Guilherme Araújo, onde tiveram a oportunidade de privar com os principais nomes do rock e do *pop* internacionais, chegando inclusive a promover um *happening* tropicalista no palco principal do evento a convite da produção do mesmo. A partir daí dão uma guinada em sua carreira, que passaria a ser pautada por temas autorais e cantados em português. Mudam o nome *The Bubbles* para A Bolha no intuito de angariar uma maior aproximação com o público brasileiro. Participam de dois Festivais Internacionais da Canção (FIC), angariando, num

¹⁷⁵ RODRIGUES, 2014.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Versos da canção “Um passo à frente” (1973) de A Bolha. LP *Um passo à frente* (Continental SLP – 10.102, 1973).

deles, o prêmio de “melhor banda do festival” pela escolha do público. Gravam um *long play* por uma grande gravadora brasileira, a Continental. E mesmo assim não conseguem se manter comercialmente ao longo da década de 1970, se separando em algumas ocasiões e encerrando definitivamente suas atividades em 1978.

Na verdade, pouquíssimas foram as bandas ou artistas do rock brasileiro que obtiveram, naquele período, algum reconhecimento comercial, ou seja, que se expressasse na venda de seus discos. Contudo, centenas de jovens se envolveram com a produção de rock autoral, formando outras centenas de bandas que, quando muito, tiveram uma rara oportunidade de registro em vinil junto a uma gravadora. Dentre as que obtiveram sucesso e reconhecimento imediato, a ponto de serem ainda hoje lembradas ou de ainda estarem em atividade, destacam-se Os Novos Baianos, Secos & Molhados, Rita Lee, Os Mutantes, Raul Seixas e, em menor escala, Sá & Guarabyra e O Terço. Não obstante, classificar tais nomes como “conjuntos de rock” ou “artistas de rock” pode ser bastante problemático. Eles podem ser considerados produtores de um som híbrido¹⁷⁸ entre MPB, rock e regionalismos. Outro “senão” desta lista está no conjunto Os Mutantes que, sem Rita Lee e abdicando das cores tropicalistas que caracterizaram sua primeira fase, enveredam-se por um estilo de rock mais hermético, o rock progressivo, e vão perdendo sua popularidade e prestígio de forma acelerada até seu desmantelamento, antes mesmo do fim da década de 1970.

Aqui reside o principal objetivo desta pesquisa: esclarecer porque um grande número de bandas formadas por músicos qualificados e que, não raro, produziam um trabalho autoral de qualidade composicional diversificada, podendo mesmo se equiparar ao que era feito por seus ídolos no exterior, a ponto de hoje serem objeto de culto de colecionadores espalhados pelo mundo, de terem suas obras relançadas em pacotes luxuosos, casos de Módulo 1000, A Bolha, Arnaldo Baptista e Os Mutantes; de receberem convites para reuniões nostálgicas das formações originais, de se produzirem programas/ documentários como os de Charles Gavin para o Canal Brasil; porque tal geração foi tão marginalizada não só pela crítica e pela historiografia, mas também pela indústria cultural de modo geral? Este desprestígio conduziu os agentes do rock a operarem em um ambiente nebuloso, onde tudo é feito de forma artesanal: produção, divulgação, comercialização, apresentação e difusão: *o underground*. Ali o trabalho era realizado de forma apaixonada (por amadores), e os resultados eram incertos, a ponto de pouquíssimos destes agentes terem sido capazes de se sustentar economicamente com a atividade de roqueiros.

¹⁷⁸ OLIVEIRA, 2011; BAHIANA, 2005.

Poucos foram também aqueles que obtiveram acesso a uma gravadora para o lançamento de um disco. E, no entanto, existe hoje um verdadeiro culto pelo trabalho destes agentes que se manifesta na realização de festivais que recriam o clima *hippie* e *underground* da época, como o Psicodália (SC) e Camping Rock (MG), chegando a causar estranheza o fato de tão pouca gente os conhecer, o que denuncia mais uma vez o caráter arbitrário da atual conformação da historiografia da música popular brasileira que ignora estes conjuntos, atuando na seleção do que era digno ou não de ser criticado, apreciado e finalmente agregado à história da música popular produzida no Brasil. Assim, como vimos demonstrando, erigiu-se uma história do rock feito no país prene em descontinuidades, fomentando a crença de que este gênero tem seu nascedouro no princípio dos anos 1980, com a geração BRock.

O rock brasileiro dos anos 1970 não é conhecido. As pessoas no Brasil tem uma noção errada de que tudo começou nos anos 1980. O rock começou de fato nos anos 1960 e teve uma importância gigantesca, transformadora, enraizadora e estruturante, começando nos anos 1970, e as pessoas não se dão conta disso. Foi o tempo de se plantar sementes, de se experimentar linguagens. Anos de tentativas e erros. Anos de busca de uma linguagem própria. De se aprender a tocar e a fazer shows. Aprender a empresariar, a gravar, a vender, a divulgar, a fazer e a acontecer. Há uma omissão muito grande nesse sentido. Há uma invisibilidade dos anos 1970¹⁷⁹.

Importa, portanto, angariar alguma visibilidade para este período a fim de esclarecer cientificamente as descontinuidades a que me refiro e o conjunto *The Bubbles* (A Bolha), me parece, pelos motivos acima elencados, exemplar para proceder ao descortinar dos meandros sócio-históricos que conformam a história dos primórdios do rock brasileiro.

O conjunto *The Bubbles* tem origem no apartamento do famoso radialista Cesar Ladeira e sua esposa a atriz Renata Fronzi. Cesar Rocha Brito Ladeira (1910-1969) se notabilizou por ser “a voz da Revolução”, já que em 1932 ele fazia inflados discursos contra o governo de Getúlio Vargas e a favor da Revolução Constitucionalista paulista na emissora Record. Graduado em direito, Cesar é considerado fomentador da formalização e da solenidade na locução de rádio, valendo-se de sua bela voz empostada e aplicando uma dicção perfeita, que evidenciava a pronúncia das letras R e S

¹⁷⁹ Entrevista concedida por José Emílio Rondeau em Copacabana, Rio de Janeiro em 05/10/15, exclusivamente para esta pesquisa. José Emílio Rondeau é fã de rock e jornalista. Na década de 1970 acompanhou as bandas de rock pelo circuito de bailes e de teatros do Rio de Janeiro, especialmente os shows de A Bolha, de quem era fã incondicional e amigo íntimo. Trabalhou no Jornal do Brasil, integrou a equipe de redatores do Jornal de Música ao lado de sua futura esposa, Ana Maria Bahiana e de nomes da crítica como Tárík de Souza, Ezequiel Neves, Antônio Carlos Buñel e Júlio Barroso. Na década de 1980 enveredou-se pela produção musical e direção de vídeo *clips* de bandas de rock, incluindo nomes como Legião Urbana e Picassos Falsos. É autor do livro, *Sexo, Drogas e Rolling Stones* (2006), ao lado do pesquisador Nélio Rodrigues, também entrevistado para esta pesquisa. Foi roteirista e diretor do longa-metragem “1972” (2006).

em função da baixa qualidade da radiodifusão. Assim ele se fazia entender melhor onde quer que fosse ouvido. Acabou por estabelecer um padrão ideal a ser seguido. A Revolução naufraga, César é preso e na cadeia escreve um dos primeiros livros sobre o rádio do Brasil, “Acabaram de ouvir”. Depois de solto, Cesar vai para o Rio de Janeiro a convite da Rádio Mayrink Veiga, na qual operou outra pequena revolução, dividindo a programação em blocos de quinze minutos e promovendo a formalização de contratos entre a rádio e suas estrelas, dentre elas Carmem Miranda, que a partir de então só podia cantar na Rádio Mayrink Veiga. Estas mudanças logo foram copiadas por outras emissoras, promovendo uma reorganização do universo das rádios, que contavam agora com seus elencos fixos¹⁸⁰.

Sua esposa era Renata Mirra Ana Maria Fronzi Ladeira (1925-2008), nascida na argentina, em função da carreira dos pais, atores de teatro que excursionavam por aquele país. Na infância cursou balé clássico no Teatro Municipal de São Paulo e estudou no colégio italiano Dante Alighieri. Estreou profissionalmente como atriz na companhia de Eva Todor em 1940. No Rio conheceu e se casou com Cesar Ladeira, com quem teve dois filhos, Cesar e Renato. Tornou-se conhecida por sua personagem Helena no seriado Família Trapo (1967-1971), da TV Record, onde atuava ao lado dos humoristas Jô Soares e Ronald Golias. Depois participou de humorísticos e novelas na Rede Globo, tendo atuado ainda em mais de trinta produções cinematográficas¹⁸¹.

Num apartamento em Copacabana o casal criou seus dois filhos, César e Renato Ladeira. Os pais gostavam de *jazz* e de Ray Charles, mas logo a vitrola passou a tocar os primeiros compactos dos *Beatles* lançados no Brasil. Em pouco tempo os garotos exigiam aulas de canto e de violão para copiar os cabeludos ingleses. Era preciso também investir em instrumentos e equipamentos para satisfazê-los, no que foram prontamente atendidos. Ao lado de dois amigos, o baterista Ricardo Roriz e outro Ricardo, improvisando um violão elétrico como baixo, começaram a se apresentar em festas nas casas de amigos. Logo integraram um baixista de verdade, Lincoln Bittencourt, que no futuro retornaria à banda para gravar o primeiro LP de A Bolha, em 1973. Em 1966, enquanto a *jovem guarda* vivia seu auge, os *Bubbles* se lançavam no mercado de bailes dos clubes cariocas, angariando, com suas apresentações enérgicas, os primeiros admiradores. Com a ajuda dos pais e sua boa penetração no universo do rádio e da TV, eles passaram a se apresentar com frequência em programas de auditório, incluindo o famoso “Jovem Guarda”. Ali ocorre um interessante episódio que marcaria o distanciamento entre estes dois polos de agentes representados pelos *Bubbles*,

¹⁸⁰ Consultado em 11/12/2015, disponível em: <http://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2014-09/cesar-ladeira-como-era-voz-da-revolucao-constitucionalista> e <http://www.dicionariompb.com.br/cesar-ladeira>.

¹⁸¹ Consultado em 11/12/2015, disponível em <http://www.dramaturgiainforma.com.br/renata-fronzi/>.

devotados ao rock, e os jovenguardistas e sua expressão *pop* mais diluída e adocicada do gênero *rock and roll*. Os *Bubbles* apresentaram um número em inglês, “*Wild Thing*”, dos *Troggs*, um som bem mais pesado do que o normalmente apresentado pelos artistas da *jovem guarda* perante seu auditório. Segundo Nelio Rodrigues (2014), a produção do programa não queria veicular aquele tipo de estilo de rock cantado em inglês e apresentado de forma mais enérgica. Jamais voltariam a se apresentar no “Jovem Guarda”. Ao longo de sua trajetória, *The Bubbles/ A Bolha* coleciona alguns reveses como este que, em tempo, se mostrarão determinantes para seu prematuro declínio de popularidade ou a não consolidação de sua posição entre o “*mainstream*” do rock nacional.

The Bubbles obtiveram sucesso, contudo, se apresentando em outros programas populares de TV, como na Excelsior, na TV Rio, Na TV Globo e TV Tupi. Com essa exposição midiática conseguida muito em função da condição influente de seus pais, passaram a receber uma série de convites para apresentações em clubes e rapidamente angariaram um status superior ao das demais bandas que concorriam no circuito de bailes cariocas, como corrobora o depoimento de Gustavo Schroeter, à época baterista em uma banda concorrente, *The Cougars*,

Eu entrei pro *The Cougars*, eles tocavam junto com os “Analfa” [*Analfabites*] e com os *Bubbles*. Tocávamos nas domingueiras do Monte Líbano que iam de 18:00 às 22:00h. Foi ali que eu comecei a conhecer, ver de perto os caras da banda da qual eu queria fazer parte. E eles passaram a me conhecer. Logo o César Ladeira saiu pra ser cineasta e em seu lugar entrou o Pedrinho Lima. E eu ficava mentalizando que um dia eu ia tocar nessa banda. Que essa era a banda da minha vida. [...]. Um belo dia o baterista deles [Johnny Telles] teve que sair obrigado pelos pais por problemas na escola, aí o Renato Ladeira me chamou e eu aceitei na mesma hora. [...]. Tive que me despedir do *Cougars*, que foi uma coisa muito emocionante pra mim, mas [tocar com *The Bubbles*] era o sonho da minha vida¹⁸².

O depoimento de Schroeter, mais do que evidenciar a posição de “super banda” do circuito de bailes em que *The Bubbles* se assentava, nos informa sobre duas importantes modificações na formação do conjunto. Além de sua própria entrada no lugar de Johnny Telles que já substituíra, por sua vez, o primeiro baterista, Ricardo Roriz, entra também o guitarrista Pedro Lima, no lugar do fundador, César Ladeira, que almejava a carreira de cineasta e logo arrumaria uma ponta para os rapazes aparecerem no cinema no filme “Salário Mínimo” (1970), de Adhemar Gonzaga, no qual César atuou ao lado de sua mãe como ator e como técnico¹⁸³. Antes de sair, contudo, César teve oportunidade de gravar um compacto com *The Bubbles*, em função de convite recebido pela pequena gravadora Musidisc. O disquinho foi tratado de forma displicente pela banda, que jamais se

¹⁸² Conforme nota 143, na p. 55 deste trabalho.

¹⁸³ Consultado em 15/12/2015, disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205219/creditos/>.

preocupou em divulgá-lo ou se informar sobre a distribuição e comercialização do produto. Segundo Renato Ladeira, isso era trabalho da gravadora, “a gente queria era tocar”¹⁸⁴. Renato tinha ainda quatorze anos quando saiu este compacto que continha duas versões, uma para “*Get Off My Cloud*” (“Porque sou tão feio”), dos *Rolling Stones*, e outra para “*Break It All*” (“Não vou cortar meu cabelo”), da banda uruguaia *Los Shakers*. Esta última em alusão ao fato de uns dos membros da banda terem sido expulsos do colégio onde estudavam por se recusarem a cortar o cabelo. Em entrevista concedida a esta pesquisa, Rodrigues disse que mesmo como fã da banda na época, ele não tomou conhecimento do lançamento desse disco e jamais teve a oportunidade de vê-lo em uma loja.¹⁸⁵

A mudança de formação acabou por mudar também o estilo do conjunto. Se antes o *Bubbles* se notabilizava pela harmonia vocal muito bem praticada por César, Renato e Lincoln, agora, com a chegada de Pedrinho e Gustavo, a banda ganhava peso, graças, principalmente, à acentuação “blueseira” e de influências como Hendrix e *Cream* trazidas pelo novo guitarrista. Em 1967, a banda já havia ido aos EUA em busca de melhores equipamentos, o que os colocava como tendo um dos mais potentes equipamentos para rock do Rio de Janeiro. Com toda essa qualidade e com a representação empresarial de Luís Andrade, fecharam contrato com a Choperia Canecão para atuarem como banda fixa da casa, todas as semanas. Porém, insatisfeito com os rumos mais pesados que a banda tomava, Lincoln abandona o barco, cedendo espaço para Arnaldo Brandão. Egresso dos *Easy Going Five* e do *The Divers*, Arnaldo trazia ainda mais peso e densidade ao som da banda. Ele tinha um primo que era secretário na embaixada brasileira em Londres, e antes de entrar no *Bubbles* ele foi passar férias na casa desse primo e aproveitou pra comprar um baixo *Vox* em formato de gota, exatamente igual ao que Bill Wyman, então baixista dos *Rolling Stones*, ostentava na época. Foi um grande *frisson* ao agregarem essa característica que os aproximava ainda mais de seus ídolos. Além da orientação musical e da fama que ostentavam de produzirem um rock mais pesado, mais identificado com os *Stones* do que com os *Beatles*, exibiam agora o marcante baixo dos *Stones* no palco, passando uma claríssima mensagem.

Esta foi sem dúvida a formação mais importante do conjunto, que passaria por algumas outras antes do fim. Foi com esta formação que eles se apresentaram diversas vezes ao lado d’Os Mutantes

¹⁸⁴ RODRIGUES, 2014, p. 49.

¹⁸⁵ Entrevista concedida por Nelio Rodrigues no Parque Laje, Rio de Janeiro em 18/06/15, exclusivamente para esta pesquisa. Nelio Rodrigues é biólogo por profissão. Aficionado por rock desde os anos 1960, tornou-se colecionador de discos e memorabilia. Especializou-se em Beatles, Rolling Stones e mais recentemente no rock brasileiro *underground*, produzido entre meados da década de 1960 e 1970. É autor dos livros *Os Rolling Stones no Brasil* (2000), *Sexo, Drogas e Rolling Stones* (2006), este ao lado do jornalista José Emílio Rondeau, também entrevistado para esta pesquisa, *Histórias Perdidas do Rock Brasileiro vol 1* (2009) e mais recentemente, *Histórias Secretas do Rock Brasileiro* (2014).

a partir de 1969 em shows no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os Mutantes eram o único conjunto que rivalizava em qualidade de equipamento e potência com os *Bubbles*, que, por sua vez, possuíam amplificadores Marshall e bateria Ludwig de dois bumbos, algo raro no Brasil. Eles passaram a ser reconhecidos por tocarem alto, “muito alto¹⁸⁶”, como fez questão de enfatizar Arnaldo Brandão diversas vezes em sua entrevista para esta pesquisa. Com esta formação, *The Bubbles* percorreu praticamente todos os clubes da cidade, da Zona Sul à Zona Norte, levando seu som alto e pesado também para as cidades do interior do estado do Rio, sempre muito festejados.

Sem a presença dos líderes da Tropicália, Gal Costa, tratada como musa do movimento, se aliou ao músico e produtor Jards Macalé no intuito de radicalizar ainda mais a experiência tropicalista. A artista se insinuaria pelo rock, mas para fornecer-lhe o peso adequado nas apresentações que divulgavam seus mais recentes trabalhos como solista, os discos homônimos Gal Costa, o primeiro de 1968 e o segundo de 1969, este último com a verve roqueira e psicodélica bem mais aguçadas, era necessário contar com o apoio de uma verdadeira banda de rock. Em uma de suas apresentações no Clube Monte Líbano, os *Bubbles* foram vistos por Jards Macalé. Impressionado com o desempenho dos jovens, Macalé teria convidado-os imediatamente para acompanhar a tour de Gal Costa, que seria marcada pelos shows da boate Sucata. Os rapazes aceitaram prontamente. Este movimento detonaria uma outra fase na vida da banda e lhe proporcionaria a maturidade e o capital que faltava para investir em uma carreira autoral.

A Gal estava numa fase roqueira de sua carreira naquela época, e o Jards Macalé era o produtor dela. Ele foi assistir a um show do Bubbles lá naquelas domingueiras do Clube Monte Líbano, porque ele estava procurando uma banda pra acompanhar a Gal. E ele adorou o show, nos fez o convite, a Gal adorou a idéia e ele nos convocou pra sermos a banda da apoio da Gal. The Bubbles e a Gal, era muito engraçado! Naná Vasconcelos na percussão e um trio de metal maravilhoso. Fizemos dois meses de apresentação numa boate chamada Sucata, na Lagoa [Rodrigo de Freitas], um porão muito bacana. Com produção cênica do Hélio Oiticica, nós nos apresentávamos por trás de uma rede de filó, num palco suspenso atrás da Gal e do Naná Vasconcelos e o show era produzido e dirigido pelo Jards Macalé. [...]. A gente achou tudo isso engraçado e bacana. A Gal já era reconhecidamente roqueira e a gente a respeitava. Ela era uma mulher maravilhosa e nos amava, nós ficamos super lisonjeados de tocar ao lado dela.¹⁸⁷

Como decorrência do sucesso da temporada com a Gal veio o convite para participarem das gravações de seu próximo LP, *Legal* (Philips – 1970). Em sua coluna social no caderno de cultura

¹⁸⁶ Conforme nota 170 na página 67 deste trabalho.

¹⁸⁷ Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

do “Jornal do Brasil” na edição de 31 de maio de 1970, Zózimo afirmava que era o show mais importante que ele tinha visto até o momento naquele ano. E sobre a participação do *Bubbles*, cito:

Mas sensacional mesmo, além da própria Gal e de Naná, que chega em determinados momentos do espetáculo a roubar parte da cena da cantora, é a música dos *The Bubbles* [sic], um conjunto jovem, de 18 anos de idade em média, o melhor som *pop* que já ouvi no Brasil. É verdade que o som dos *The Bubbles* [sic] chega por vezes a abafar a voz de Gal, mas é tão bom que ninguém se importou muito. As músicas, algumas novas e outras conhecidas, mas renovadas pelos seus arranjos, são em sua maioria de Caetano, Gil e Luiz Gonzaga, quer dizer, excelentes.¹⁸⁸

No estúdio da Philips, entretanto, o sucesso da dobradinha *Bubbles* e Gal não se repetiu. Os garotos realmente tocavam muito alto. O que, como relatou Arnaldo Brandão, baixista do *Bubbles* naquele período, incomodava a própria Gal, seu empresário, Guilherme Araújo, o produtor, que também havia produzido os tropicalistas, Manoel Barenbein e o arranjador, Chiquinho de Moraes.

O Barenbein ficava puto da vida porque a gente tava tocando alto. Ele entrava no estúdio e abaixava o amplificador. A gente ia lá e aumentava. No meio disso tudo a gente ia queimar fumo [fumar maconha] nos corredores ou na escada, como todo prédio comercial tem aquela escada. E a gente era pego e denunciado pra direção o tempo todo. E isso deu um problemaço. Sei que a gente foi dispensado do estúdio e chamaram pro nosso lugar um guitarrista argentino [...]. Dispensaram nossa gravação e regravaram tudo. O próprio Macalé acabou concordando com o Barenbein e dispensou a gente da gravação. Quer dizer, essas coisas a gente vai ficando meio puto. Porra, na hora de gravar a gente não vai poder gravar?!¹⁸⁹

Novo revés para Os *Bubbles*. Mesmo com o sucesso das apresentações ao lado de Gal, o som que produziam não era considerado adequado para acompanhá-la no estúdio. Os depoimentos e os dados colhidos sobre esse episódio me levam a concluir que o fato de terem sido pegos mais de uma vez fazendo uso de maconha nas imediações do estúdio serviu, na verdade, apenas como desculpa para dispensarem a banda. A maconha era algo fartamente utilizado no meio artístico, como atesta Midani (2008). O fato é que para os agentes encarregados da produção do LP de Gal, manter a banda no estúdio seria assumir o risco de obter um resultado final que fosse considerado anticomercial. O trabalho de Gal Costa flertava abertamente com o rock, mas, na visão dos “homens

¹⁸⁸ Jornal do Brasil edição de 31 de maio veiculada junto com a edição de 01 de junho de 1970, caderno B, coluna de Zózimo, página 03. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700601&printsec=frontpage&hl=pt-BR>, consultado em 15/12/15.

¹⁸⁹ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho. Ver também RODRIGUES, 2014.

de gravadora”, não deveria se resumir a isso. Os membros do *Bubbles* também agiram de maneira intransigente, “éramos jovens, roqueiros, cabeludos, maconheiros e não aceitávamos nos enquadrar, entrar no esquema protocolar do estúdio. A gente não aceitava entrar no jogo, baixar a cabeça¹⁹⁰”.

Contudo, com uma boa quantia de dinheiro acumulada em função dos bailes e do cachê da temporada com Gal Costa, Arnaldo convida aos demais membros da banda para viajarem para a Inglaterra no intuito de assistir ao Festival da Ilha de *Wight*. Arnaldo era ávido leitor de jornais, de cadernos de cultura e de revistas e tabloides ingleses que chegavam meio atrasados nas bancas de Ipanema. Os que ele se lembra de ler eram principalmente dois: o *New Musical Express* e o *Melody Maker*. Foi por meio deles que ele se informou sobre o evento da Ilha de *Wight* e, decidido a ir a qualquer custo, convidou o resto da banda.

Tratava-se de um evento aos moldes do Festival de *Woodstock*, que reunia o melhor do rock e do *pop* internacionais em uma gigantesca estrutura na Ilha de *Wight*. Oficialmente o evento tinha duração de quatro dias, indo da quinta feira, vinte e seis, ao domingo, trinta de agosto de 1970. Entretanto, havia uma programação extraoficial que começava já na terça-feira, na qual se apresentavam pequenas bandas locais em equipamentos mais modestos e de forma despretensiosa para o público de *hippies* que iam chegando e montando seus acampamentos. Este foi o caso da trupe dos *Bubbles*, que viajaram sem seu líder Renato Ladeira, que havia ficado de castigo pelo mal desempenho escolar. Mas acompanhados de Gal Costa, que convenceu Guilherme Araújo a deixá-la viajar com os meninos com a condição de cumprirem uma pequena escala de shows que ele havia convenientemente agendado em Lisboa. Assim, antes de chegarem à ilha britânica, fizeram duas gravações para a TV portuguesa e uma apresentação no Teatro Monumental Lisboa, de onde era transmitido o programa de Raul Solnado¹⁹¹. Caetano Veloso, sabendo da ida de Gal para a Europa, tratou de comparecer a esta sua apresentação no Teatro Monumental, e de lá seguiram juntos para a Inglaterra.

Na ilha britânica foram recebidos por uma pequena comunidade de jovens brasileiros que orbitavam em torno do núcleo de Caetano e Gil. Entre eles destaca-se Cláudio Prado, descrito por Arnaldo Brandão e Nélio Rodrigues como oriundo de família paulistana tradicional, agitador cultural e ativista da esquerda nacionalista. Cláudio morava em um grande apartamento no qual ostentava a bandeira do Brasil e uma enorme coleção de instrumentos de percussão. Seu apartamento era também frequentado por amigos da França e da Holanda e outros artistas exilados

¹⁹⁰ Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

¹⁹¹ Segundo o próprio Gustavo Schroeter, Raul Solnado era uma espécie de Raul Gil da TV portuguesa daquele tempo.

como o brasileiro Jorge Mautner. Cláudio fornecia ácidos lisérgicos para o resto do grupo e adotava um estilo de vida *hippie*. Ao chegarem todos no festival e se instalarem, deram início a uma roda de música com violões e muita percussão. Gustavo havia levado um gravador portátil e registrava toda esta função. Como foram um dos primeiros grupos a chegar e a hastear uma bandeira brasileira entre as barracas, tornaram-se um ponto de referência no camping. Logo começou a se formar uma plateia em torno dos improvisos do “*brazilian group*”, como ficaram conhecidos. Na quarta feira à noite, véspera da abertura oficial do festival, Cláudio Prado desaparece levando consigo o gravador de Gustavo. Horas depois retorna efusivo ao acampamento do grupo, “vocês vão abrir o festival amanhã, tocando no palco principal.” Gustavo e os outros ficaram atônitos, achavam que se tratava de uma brincadeira. Cláudio contou, no entanto, que havia procurado a produção do evento e os informado de que aqueles artistas que aglomeravam uma pequena multidão em torno de seu acampamento eram exilados do Brasil, que, em função da opressão do regime militar arbitrariamente implantado, não tinham o direito de se expressar e produzir sua arte no seu próprio país. Cláudio mostrou-lhes as fitas gravadas por Gustavo. Sensibilizados com a história e interessados no som produzido pelo grupo, a produção do evento os convidou para atuarem como grupo de abertura do festival. Algo um tanto informal, improvisado e extraoficial. Mas subiram ao palco principal e se apresentaram durante aproximadamente quarenta minutos para toda a plateia do evento. Foi uma apresentação digna de um *happening* tropicalista que lhes rendeu nota no tabloide inglês *Melody Maker*, “que se referiu aos músicos (e agregados) como o *Brazilian Group*”¹⁹², o único elemento acústico a se apresentar nos quatro dias de programação oficial do evento¹⁹³. Imagens e áudio desta apresentação estão contidos, ainda que apenas um pequeno trecho, no documentário “Tropicália” (2012), de Marcelo Machado.

Por conta desta apresentação, o grupo passou a ter acesso liberado às primeiras fileiras diante do palco principal, o que lhes possibilitou assistir bem de perto a artistas como Jimi Hendrix em sua última apresentação, já que viria a falecer poucos dias depois; também a última apresentação do *The Doors* em sua formação original, ainda com seu vocalista e fundador Jim Morrison; o grupo *Taste* ainda com Rory Gallagher na guitarra; *Procol Harum*, *The Who*, *Free*, *Supertramp*, *Cactus*, *Sly & The Family Stone*, *Ten Years After*, Miles Davis, *Chicago*, *Moody Blues*, *Jethro Tull* e Leonard Cohen, apenas para citar os mais famosos¹⁹⁴. Na volta, ainda havia fôlego para uma escala em Paris, onde puderam assistir aos *Rolling Stones*.

¹⁹² RODRIGUES, 2014, p. 56.

¹⁹³ Conforme nota 143 da p. 55 deste trabalho.

¹⁹⁴ Disponível em <http://www.ukrockfestivals.com/iow1970menu.html>, consultado em 16/12/15.

Esta pequena temporada na Europa, ao lado de Gal e dos tropicalistas exilados, e tendo a oportunidade de assistirem a praticamente todos os artistas mais importantes do cenário do *pop* e do rock internacionais, seus maiores ídolos, funcionou como divisor de águas em suas ambições artísticas. Não fazia mais sentido tentar apenas reproduzir *pari passu* o que estes grandes nomes criavam. Eles almejavam agora criar também.

Quando a gente voltou da Ilha de Wight a gente voltou com uma idéia na cabeça. Até quando vamos ficar imitando esses caras? Era hora da gente desenvolver nosso repertório autoral e em português e aí tínhamos que mudar o nome. Não podia mais ser *The Bubbles* e nem apenas traduzir o nome, se não ficaria ‘Os Bolhas’ [risos]. Então ficou “A Bolha”. A Bolha tem uma profundidade e representa um monte de coisas¹⁹⁵.

Difícil foi convencer o empresário Luiz Andrade da decisão dos *Bubbles* de começar do zero novamente. [...] experimentar novos sons, [...], cantados em português, rejeitando tudo que haviam conquistado com muito sacrifício e esforço, parecia um risco desnecessário. [...]. Para Arnaldo, a adoção de um nome inteiramente distinto seria o ideal, pois romperia de vez com a imagem de banda *cover* que eles agora enxergavam como ultrapassada¹⁹⁶.

Arnaldo também revela ter encontrado bastante resistência em Renato Ladeira, que se posicionou ao lado do empresário Luís Andrade e, de início, não aceitou bem a ideia da mudança de nome, gerando uma primeira rusga mais séria entre os dois¹⁹⁷. Contudo, concomitantemente à decisão dos “bolhas”, operava-se uma importante mudança no subcampo do rock carioca, fomentando um novo arranjo de posições e hierarquias. Infestado por conjuntos egressos da *jovem guarda*, como Os *Vips*, Os *Fevers*, Renato e Seus *Blue Caps*, Jerry Adriany, etc., os bailes, mesmo aqueles realizados nos clubes de maior prestígio, começaram a perder sua força como instâncias de consagração para este grupo de jovens que queria justamente se distanciar do público consumidor de *jovem guarda*. A ascensão de bandas como Os Mutantes, O Terço, Módulo 1000, e o próprio *Bubbles*, conformam um novo status até então não obtido por nenhum outro conjunto ou artista filiado ao rock no Brasil: o status de “banda de rock” em oposição ao de “banda de baile”. Isto não significa que tais bandas abriram mão de tocar em bailes, afinal, eles continuavam sendo sua principal fonte de renda. Mas agora, sua orientação era outra: passavam a impor um repertório diferenciado, quando não recheado de músicas autorais, eram apresentadas canções menos conhecidas ou mais pesadas, ou mais herméticas. O que muitas vezes causava conflito entre a

¹⁹⁵ Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

¹⁹⁶ RODRIGUES, 2014, p. 114.

¹⁹⁷ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

expectativa dos artistas e a do público de bailes. Rapidamente estes artistas perceberam que os bailes não eram o melhor ambiente para apresentarem suas novas intenções e ambições artísticas. Trataram, portanto, de buscar novos espaços para se apresentarem.

O primeiro show da Bolha após voltarem da Ilha de *Wight* foi anunciado com certa má-fé pelo empresário Luís Andrade. A banda iria se apresentar no Tamoio Esporte Clube, em São Gonçalo. Andrade mandou confeccionar uma enorme faixa e pendurou-a na porta do clube, “A volta do conjunto *The Bubbles* da Ilha de *Wight*”¹⁹⁸. A expectativa do público era reencontrar sua banda favorita de *covers* e ouvir aquele velho repertório recheado de músicas de Jimi Hendrix, *The Who*, *Beatles*, *Stones*, *Grand Funk Railroad* e *Led Zeppelin*. Cinco mil pessoas se aglomeraram no ginásio do clube. Mas o que ouviram foi A Bolha desafiando seu novo repertório, que continha apenas músicas autorais recém escritas e ensaiadas, todas em português. Do alto do palco os artistas foram vendo o público se retirar até restar somente sua fiel *entourage* composta por amigos, namoradas, e um seleto grupo de seguidores.

Diante da rejeição do público e da insatisfação do empresário e do diretor do clube, A Bolha percebeu que tinha de retroceder e passariam daí em diante a mesclar suas músicas ao repertório antigo de *covers*, para, dessa forma, obter aceitação e conseqüentemente a popularização de suas canções. Entretanto, A Bolha não era a única banda de rock que desejava se emancipar dos bailes e obter reconhecimento por sua produção autoral. Outros músicos que orbitavam em torno do Instituto Villa-Lobos também se queixavam da falta de ambientes adequados para a apresentação de seus trabalhos. Nesse momento, figuras como Carlos Alberto Sion e Marinaldo Guimarães emergem como importantes agentes no sentido de prospectar ambientes para a apresentação dessas bandas. Sion era um jovem de classe média, morador de Copacabana, estudante de bateria do Instituto Villa-Lobos e baterista de um pequeno conjunto de devotos do rock. Ele conseguiu fazer com que espaços alternativos fossem abertos para a apresentação dessas bandas. Um desses espaços, talvez o primeiro, foi a “Sala Corpo e Som”, no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Depois os teatros começaram a se abrir em horários alternativos como as chamadas “sessões da meia noite”, normalmente às segundas-feiras. Destinavam-se ao rock, portanto, os horários de menor prestígio dessas casas, o que limitava o volume e a faixa etária do público que os prestigiava. Contudo, as bandas acabaram encontrando os ambientes adequados para extravasarem sua criatividade reprimida nos bailes. Elas acabaram adotando uma estratégia que chamo de “dois públicos, dois shows”. Nos shows dos teatros, majoritariamente localizados na Zona Sul, portanto,

¹⁹⁸ RODRIGUES, 2014, p. 116.

ambientes mais elitizados, o repertório destas bandas era mais autoral. Já nos bailes, realizados em clubes por toda a cidade, portanto, ambientes mais populares e menos formais, as bandas apresentavam um repertório com maior número de *covers* e deixavam aquelas faixas mais herméticas de fora das apresentações. De acordo com o depoimento de Schroeter, “O público que frequentava teatro era diferente do público de bailes, principalmente por causa da questão geográfica. Você vai tocar no Teatro Ipanema e não vai vir gente lá de Madureira. A gente, em teatro, tocava principalmente pra Zona Sul¹⁹⁹”. Para Arnaldo Brandão, contudo, os bailes continuavam sendo muito bons, mas com restrições:

no nosso caso era muito bom, não pra tocar música progressiva, porque o pessoal do baile quer dançar. Música progressiva a gente tocava mais na sede da UNE. A gente fez vários shows na sede da UNE. Fizemos ali vários shows com o Módulo 1000 e essas bandas de rock mais autoral, fizemos vários shows assim no MAM²⁰⁰.

Os bailes continuavam, como exposto, sendo ambientes propícios para os *covers* e para angariar receitas. Entretanto, aos poucos, os bailes vão ficando reduzidos aos clubes da Zona Norte, enquanto na Zona Sul estabelecia-se a cultura de shows em diferentes ambientes, como a sede da UNE, os Teatros, o MAM, o próprio Instituto Villa-Lobos, algumas boates/ “inferninhos” etc. Com o trabalho de agentes como Carlos Alberto Sion, que acabou tão envolvido com a produção de shows que viria a se tornar em pouco tempo um importante produtor da música brasileira, estabelecia-se, especialmente para o público Zona Sul o conceito de “concerto de rock”. No concerto, diferentemente do que ocorre nos bailes, e, à semelhança do que ocorre em espetáculos de música erudita, a plateia está interessada em assistir à apresentação musical. O público comparece já com outra orientação, de modo que a fruição não se dá tanto pelo corpo através da dança, mas também pela mente, por meio do repertório autoral e hermético que exige a cumplicidade do público para o engajamento no espetáculo. Talvez por isso, mas não somente, o uso de drogas psicoativas e alucinógenas²⁰¹ fosse tão representativo nestes ambientes, visto que funcionariam como catalisadores para a fruição do espetáculo. Isto é algo novo até este momento em se tratando de rock no Brasil.

Por isso é que as bandas com algum talento e pretensões autorais preferiam se apresentar nestes espaços e não nos bailes, mesmo não podendo abrir mão da receita dos últimos. Luís

¹⁹⁹ Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

²⁰⁰ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

²⁰¹ "Substâncias ou drogas psicoativas são aquelas que modificam o estado da consciência. Os efeitos podem ir desde uma estimulação suave causada por uma xícara de café ou chá até aos efeitos profundamente modificadores produzidos por alucinógenos tais como o LSD, e algumas classes de plantas que podem produzir perturbações na percepção do tempo, espaço e de si próprio" (SEIBEL, S.D. & TOSCANO, Jr., 2001, p. 1-6) .

Andrade, o principal empresário do circuito de bailes, com sua visão comercial e pragmática, e também no interesse de manter seu próprio bolso cheio do dinheiro que faturava na Zona Norte, desejava manter a agenda de seus conjuntos repleta de shows em bailes naquelas cercanias. Ele conseguiu fazer isso com a banda *Analfabites*, outrora principal concorrente de A Bolha. Agora reconhecidamente uma “banda de baile”, com espaços de apresentações reduzidos aos clubes da Zona Norte carioca graças à sua incapacidade de produzir um repertório autoral bom o suficiente para figurarem entre aquelas que se apresentam nos teatros da Zona Sul. Perguntei a Gustavo Schroeter sobre este estigma de “banda de baile” que se abateu sobre o *Analfabites*, e do qual a Bolha conseguiu escapar,

É, o “Analfa” não fazia shows em teatros como a gente. Fazíamos shows pra um teatro Ipanema lotado de gente. E não pegamos esse rótulo de “banda de baile” em parte por conta do repertório que a gente tocava, pela postura, a *performance* e pela produção autoral. O “Analfa” só tocava em clubes com outras bandas²⁰².

Imperioso notar que quando se fala em teatros lotados está se falando em pequenos públicos, pois são casas que variam entre duzentos e seiscentos e poucos lugares, muito diferente dos clubes que abrigavam shows para multidões de milhares de pessoas. Por isso a abismal diferença de renda entre um ambiente e outro e, conseqüentemente, o interesse do empresário em mantê-los atuando no lucrativo circuito de bailes.

Entretanto, com o status angariado junto ao público da Zona Sul como banda de rock autoral, A Bolha continuava frequentando os bailes no subúrbio sem que tal prestígio fosse abalado. Apresentações deste conjunto no subúrbio passaram paulatinamente a adquirirem o status de um “*show*”, não mais de um “baile”. Sobre esta fase, Arnaldo Brandão comentou:

O nosso repertório era muito específico, a gente não tocava mais as músicas que tocavam no rádio, isso era função do *Analfabites*, a gente só tocava aquilo que a gente gostava e aquilo que a gente gostava não tocava na rádio, mas tinha público, né?²⁰³

Os shows da Bolha, portanto, se emanciparam parcialmente da pressão de um público que queria dançar os sucessos do momento, as mais tocadas do rádio. Eles angariaram capital suficiente para impor de forma vertical o seu repertório. Arnaldo complementa: “a gente não fazia o baile, a

²⁰² Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

²⁰³ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

gente fazia o show da Bolha, com nosso som, nosso equipamento, as pessoas ficavam estarecidas, boquiabertas. O pau quebrava²⁰⁴.”

Nessa época A Bolha foi vista por Raul Seixas, que se impressionou com a capacidade técnica e a qualidade sonora dos shows do conjunto. Raul era, àquele momento, produtor da gravadora CBS e estava trabalhando com o cantor Leno, jovenguardista, egresso da dupla LÍlian e Leno. O cantor queria justamente desvincular sua imagem da *jovem guarda*, adotando uma postura mais experimental e declaradamente roqueira. Por isso se aliou a Raul Seixas e sua ideia de trazer A Bolha como banda de apoio. Os garotos participaram da gravação de quatro músicas daquele álbum que seria intitulado “Vida e obra de Johnny MacCartney”. Entretanto, por entender que o resultado final era “anticomercial”, o disco não foi liberado pela CBS, só vindo à tona por iniciativa do próprio Leno na década de 1990. A Bolha colecionava, portanto, mais um impedimento na divulgação de seu trabalho, que não seria o último.

No Festival de Guarapari – ES, o Guarapastock, ocorrido entre 11 e 14 de fevereiro de 1971, A Bolha emprestou seu equipamento para a organização e entraram num acordo diferenciado, cujos termos fogem à memória dos entrevistados, quanto ao cachê da banda. Contudo, ante o amadorismo da organização, vários artistas convidados e anunciados deixaram de se apresentar devido à falta de pagamento antecipado pelos shows. A Bolha, entretanto, subiu ao palco e honrou seu compromisso sem nada receber em troca. Não sem os protestos de Arnaldo sobre o forte policiamento e a coação dos militares para com os artistas:

[...] a situação do país era muito difícil. Nesse Festival de Guarapari, por exemplo, antes de entrar no palco a gente era revistado pela polícia! Pô, eu, artista, subindo no palco e ter que ser revistado pela polícia?! Então pra queimar um baseadinho era uma dificuldade enorme, tinha que ser escondido, as pessoas iam em cana, [...], era difícil. Era uma situação limite²⁰⁵.

No mesmo ano de 1971 a TV Globo formatou um novo programa musical sob a direção de Nelson Motta, o Som Livre Exportação. Segundo Bahiana, “a Rede Globo, atenta às novidades farejou um bom produto e inventou um programa para o pessoal do MAU: Som Livre Exportação”.²⁰⁶ Após três meses de apresentação do programa que era semanal e tinha como apresentadores Elis Regina [sempre ela] e Ivan Lins, o programa passou a ser gravado ao vivo a partir de janeiro de 1971, visitando algumas cidades do país. Contudo, a TV Globo não possuía equipamentos potentes o suficiente para o tamanho dos eventos que eram para públicos de milhares.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ BAHIANA, 1980, p. 164.

Tiveram que recorrer à Bolha. A banda emprestou seu equipamento, provavelmente o mais potente do país, e foi convidada para se apresentar, mas o resultado final veiculado pela emissora em rede nacional não agradou ao grupo,

O Nelson Motta tava ligado àquele movimento universitário e eles começaram a fazer um programa na Rede Globo chamado Som livre Exportação, [...]. Então o que eles faziam? Ali naquele teatro da Globo antiga, aqui no Jardim Botânico, eles botavam naquele teatro onde o Chacrinha reinou por muito tempo, não era o Teatro Fênix, não... Era um outro teatro que tinha lá na Globo e pegou fogo. A gente montava o nosso P.A.²⁰⁷, a gente abria com nosso som pesado, multidão lá vendo a gente e depois entrava o Gonzaguinha, Fagner, Ivan Lins, Elis Regina, e na hora do programa ir ao ar a gente não ia. Pô, gravamos cinco programas, bicho! Nunca botaram a gente no ar! Eles usavam nosso equipamento e não falavam nada especificamente pra gente, foi uma das maiores crueldades^{208 209}.

Em suas entrevistas, Arnaldo Brandão e Gustavo Schroeter falam com grave pesar sobre este assunto, pois a visibilidade que eles poderiam ter alcançado com a veiculação de suas apresentações em rede nacional era muito grande e poderia ter mudado a história do conjunto. Este episódio demanda maiores pesquisas, pois pode indicar o posicionamento dos produtores do show, dos diretores da rede de TV e até mesmo de seus patrocinadores. Aparentemente, não era desejável, naquele momento, aliar a imagem do show, ou a imagem da Rede Globo, ou dos patrocinadores do programa ao estilo de música representado pelo conjunto A Bolha. Não se pode aventar a hipótese de que a edição desprivilegiou o conjunto em função do tempo disponível na grade de programação da emissora para a exibição do programa em cadeia nacional, pois foram nada menos que cinco apresentações, todas editadas. O que leva a crer que era algo realmente direcionado ao grupo ou ao estilo por ele representado.

Não obstante, em vinte e quatro de setembro de 1971, A Bolha participa do VI FIC, Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo. Apresentaram-se perante um público estimado em quinze mil pessoas no ginásio do Maracanãzinho, onde defenderam a composição de Geraldo Carneiro e Eduardo Souto Neto, intitulada “18:30”. Segundo os autores, o intuito de sua composição era “acentuar a integração da música popular brasileira com o chamado

²⁰⁷ P.A. – *Public Address*, refere-se às caixas de som cuja intenção principal é o som destinado ao público.

²⁰⁸ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

²⁰⁹ No sítio oficial, cujo endereço é WWW.MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM, há uma seção sobre este programa que conta a história e nomeia participantes e organizadores. Há também um vídeo minidocumentário com imagens do programa em questão. A Bolha não é citada em nenhum momento: entretanto, no vídeo disponível Os Mutantes, ainda com Rita Lee, aparecem em depoimento e em ação no palco. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/som-livre-exportacao/formato.htm>, consultado em 18/12/15. Existem, contudo, imagens e áudio de uma das apresentações de A Bolha neste programa de TV que aparecem no filme/ documentário Som Alucinante (1971), de Carlos Augusto Oliveira.

underground”²¹⁰. A banda foi ovacionada de pé, recebendo o troféu de melhor banda do certame pela escolha do público. Entretanto sua composição não figurou entre as finalistas o que, para Gustavo Schroeter, teve gosto de boicote.

Ganhamos o prêmio de melhor banda do FIC de 1971 e a música não foi pra final, talvez houvesse um boicote ao rock aí. Aquela música é muito impressionante. A versão que a gente fez deixou os autores boquiabertos. Fomos ovacionados pelo público e, no entanto, a música não passou²¹¹.

A Bolha chegou a participar do VII e último FIC em 1972, com a canção “Liberdade Liberdade”, de autoria do argentino Oscar Torales, mas sem repetir o “sucesso” da edição anterior. Essas participações, no entanto, renderam um contrato com a Top Tape para o lançamento de um compacto que trazia “Sem Nada”, uma composição original de Pedro Lima, guitarrista da banda, e a música aclamada no VI FIC, “18:30”. O compacto foi produzido pelo DJ Ademir Lemos que, segundo Arnaldo Brandão, deu toda a liberdade que a banda precisava no estúdio para produzir o som à sua maneira²¹².

De acordo com Arnaldo Brandão, no verão de 1972, A Bolha, vivendo então o auge de sua popularidade, foi procurada para uma grande matéria para a recém criada revista *Rolling Stone* brasileira. A revista surgiu no Brasil por iniciativa dos empresários americanos Michael Killingbeck, Stephane Gilles Escate, Steve Banks e o inglês Theodore George. Todos estavam radicados no Brasil e haviam conseguido a concessão dos direitos para a exploração do nome da revista americana no país. Eles queriam se lançar no jornalismo contracultural e fundaram uma firma de produções gráficas, a Camelopard. Incumbiram Luís Carlos Maciel da missão de ser o editor-chefe da revista, por sua atuação em colunas de teor contracultural como a “*Underground*”, do Pasquim²¹³. Para aquela que seria a primeira edição da revista foi feita uma extensa entrevista com A Bolha, bem como a cobertura de shows da banda e acompanhamento do trabalho diário dos artistas. A matéria tratava justamente das dificuldades do grupo “em busca de afirmação no mercado musical daquela época”²¹⁴. A equipe da revista prometera estampar uma foto da Bolha como chamada principal, na capa da revista. Entretanto, a revista que saiu nas bancas trazia na capa Caetano Veloso e a matéria com A Bolha em seu interior, no centro. Arnaldo se confessou bastante desapontado, com a sensação de ter sido sabotado.

²¹⁰ RODRIGUES, 2014, p. 124.

²¹¹ Conforme nota 143 na p. 55 deste trabalho.

²¹² Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

²¹³ OLIVEIRA, 2011.

²¹⁴ Ibid, p. 75.

Eles fizeram uma entrevista enorme com A Bolha e prometeram a capa pra nós, mas na hora “h” botaram o Caetano [rindo sem graça]... foi uma outra decepção também, mas foi besteira isso. Mas foi uma matéria enorme que ele [Luís Carlos Maciel] e a Ana Maria Bahiana fizeram conosco. [...]. Está na primeira *Rolling Stone* brasileira.²¹⁵

Não obstante, o sucesso que A Bolha fazia no Rio era muito grande e o resultado com a matéria na *Rolling Stone* foi positivo. O momento, contudo, era de hermetismo na produção do rock internacional, que se verificava na complexidade e grandiloquência das obras de bandas de destaque, como o *Pink Floyd*, *Yes*, *Emerson Lake and Palmer*, *Genesis*, *Gentle Giant*, *King Crimson* etc. Estas bandas desenvolviam uma sonoridade que se ligava à música erudita e ao *jazz*. As bandas nacionais não ficaram imunes a esta tendência que se verifica na sonoridade que passa a ser adotada por bandas contemporâneas de A Bolha, como Os Mutantes, O Terço e Módulo 1000. Temas mais longos, com improvisos e a farta utilização dos sintetizadores caracterizam a produção de uma parcela de roqueiros brasileiros daquele período. Não fora diferente com A Bolha. Eles sempre estiveram alinhados com as últimas tendências dominantes no mercado produtor internacional, tendo sua produção diretamente afetada por esta nova sonoridade. Arnaldo, no entanto, começou a sentir uma enorme disparidade entre sua habilidade como baixista e a dos músicos destas bandas que eles tentavam copiar, fosse na apresentação de *covers* ou na produção original de músicas, como “Desligaram os Controles”, de autoria do próprio Arnaldo. O músico sentia que a idolatria de seus fãs era desmerecida em função de sua pouca destreza no instrumento. Some-se a isto as disputas com o líder Renato Ladeira, em torno do direcionamento artístico da banda. Arnaldo queria um som mais direto, mais *pop*, com ampliação do uso da percussão, e de ritmos brasileiros incrementando a produção autoral do conjunto. Renato, por sua vez, estava mais interessado no experimentalismo, no uso dos recursos tecnológicos mais modernos, como os sintetizadores, e no rock progressivo. Alguns atritos em função de disputas amorosas entre os dois, bem como o exagero no uso de drogas, como LSD, álcool e maconha, estavam prejudicando o relacionamento do grupo. Renato Ladeira se mostrava incomodado também com a constante presença da namorada de Arnaldo nos ensaios e demais momentos de intimidade da banda. Pelas diferenças acumuladas, bem como pela vontade de se aprimorar como baixista, Arnaldo deixa a banda logo após o carnaval de 1972.

A Bolha se viu desestruturada e teve sua agenda de shows paralisada por um bom tempo. Por isso e por não obterem apoio para se apresentarem em teatros com seu projeto autoral, entraram em atrito com o empresário Luís Andrade, se desvencilhando dele e abrindo mão da agenda de shows

²¹⁵ Conforme nota 170 na p. 67 deste trabalho.

que ele disponibilizava para o conjunto. A banda integra um novo baixista, Marcelo Sussekind, mas foram esparsos os shows em 1972. Em 1973, a convite do produtor artístico Fabian Ross, A Bolha consegue um contrato com a Continental para gravação de seu primeiro LP, simbolicamente intitulado “Um Passo À Frente”. Segundo os músicos, a ideia era a de transmitir uma mensagem de evolução, demonstrada pela inclusão de temas “modernos” e elaborados calcados no rock progressivo. Marcelo deixa a banda antes das gravações, dando lugar ao retorno do antigo baixista Lincoln Bittencourt. O disco tem uma sólida produção, contando inclusive com a participação do músico emepista e jazzista Luiz Eça (1936-1992), do Tamba Trio, ao piano, e Íon Muniz na flauta e sax. O produto final chega às lojas em maio de 1973, com um acabamento especial, capa dupla e com fotos coloridas dos quatro músicos no interior. Este LP marca, entretanto, o declínio da banda. Segundo Renato Ladeira

O álbum “Um Passo à Frente”, de 1973, marca a mudança da banda para um som mais progressivo. **Nós não pensávamos em fazer música para vender discos, a gente queria era fazer o nosso som.** Talvez por isso, aliado à divulgação ineficiente da gravadora, que o álbum não tenha acontecido²¹⁶.

A fala de Renato deixa transparecer que a banda sabia que estava produzindo um trabalho no mínimo de difícil comercialização. Basta atentarmos para temas longos como “Um passo à frente” (09:05 minutos) e “Razão de Existir” (10:00 minutos) para entendermos a difícil veiculação dessas músicas em rádios brasileiras, que privilegiavam músicas com média de três minutos de duração. Em entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa o jornalista, escritor, produtor musical, roteirista e diretor de cinema, que à época foi fã e seguidor do conjunto A Bolha, José Emílio Rondeau, confessou considerar o momento da gravação do LP “Um Passo à Frente” como sendo

o pior momento da banda, porque eles tinham encontrado uma identidade que tinha um pouco de progressivo também naquele compacto de 1971 com “Sem Nada” e “18:30” que é matador e depois começam a ir pra uma coisa mais viajandona [sic] e se perderam também, a exemplo dos Mutantes²¹⁷.

Fabian Ross assume o empresariamento da banda, mas não obtém sucesso e a agenda da banda segue praticamente vazia ao longo do ano de 1973. Para agravamento da situação, Renato decide se mudar com sua esposa e filha recém-nascida para a pequena cidade de Itaboraí, onde monta um

²¹⁶ Entrevista de Renato Ladeira para o sítio virtual WWW.JOVEMGUARDA.COM.BR, consultado em 18/12/15, disponível em <http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-a-bolha.php>, grifos meus.

²¹⁷ Conforme nota 179 da p. 72 deste trabalho.

novo estúdio para ensaios. Essa decisão prejudicou os demais membros da banda que tinham que enfrentar um longo deslocamento para ensaiar. Com a falta de perspectivas de shows pela frente, os demais membros do conjunto precisavam se ocupar para se manter financeiramente. O baixista Lincoln era estudante de medicina na UFRJ e passou a tocar na noite ao lado do pianista Luiz Carlos Vinhas. O baterista Gustavo Schroeter passou a integrar a banda Veludo, também de rock progressivo e de vida curta. Além disso, Gustavo trabalhava esporadicamente para Raul Seixas e Moraes Moreira, o que o levou a fundar a banda A Cor do Som, esta sim com uma promissora carreira ainda hoje em atividade.

Reorganizada por Renato e Pedro Lima, agora com Léo César, egresso do *Analfabites* que se desmantelara, e com o retorno de Marcelo Sussekind no baixo, A Bolha tentava se reerguer. Adquirem uma nova e moderna aparelhagem trazida mais uma vez dos EUA, e com o auxílio do agora empresário e produtor Carlos Alberto Sion, participam em sete de junho de 1975 do concerto intitulado “II Temporada de Rock e Música Progressiva no Teatro Tereza Rachel”²¹⁸. Mas os espaços para apresentação das bandas de rock encontravam-se, agora, mais restritos do que nunca, pois os bailes, como demonstra a pesquisa de Hermano Vianna (1987), passaram já nessa época a não comportarem mais as bandas de rock. O som mecânico reproduzido por DJs e suas equipes de som tomaram os espaços antes predominantemente destinados aos conjuntos de rock, propagando a *soul music* e dando início ao movimento *Black Rio*. Renato é convidado para integrar e gravar com a banda gaúcha Bixo da Seda, que experimentava alguma popularidade no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, abandonando sua própria banda. Pedro Lima e Marcelo Sussekind prosseguem com o calvário de A Bolha. Reintegram Lincoln Bittencourt e adicionam o baterista Sérgio Herval, futuro integrante do grupo Roupas Novas. Assim conseguiram atravessar o ano de 1976, com shows esparsos em São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro e cidades do interior²¹⁹.

Com tanta persistência acabam conseguindo um contrato para a gravação de um novo LP desta vez pela Phonogram. O disco foi produzido por Pedrinho da Luz, jovenguardista, egresso dos *Fevers*. A banda aproximou sua produção do som da *jovem guarda*, gravando músicas de Roberto e Erasmo, de Carlos Imperial e de Eduardo Araújo, ícones do “iê-iê-iê”. O próprio título do LP, evidenciava tal aproximação: “É Proibido Fumar” (Polydor – 1977). O restante dos temas foram levemente adocicados, constituindo um produto diametralmente oposto ao LP anterior. Numa estratégia comercial para levantar o nome da banda e tentar fazer com que suas músicas tocassem nos bailes e nas rádios, Pedrinho da Luz convenceu os músicos da Bolha a dividirem os direitos

²¹⁸ RODRIGUES, 2014.

²¹⁹ Ibid.

autorais de suas canções com determinados DJs. Assim, como os DJs seriam co-autores das músicas, detendo partes de seus direitos autorais, seria de seu interesse forçar sua divulgação e popularização. Apesar de inteligente, a estratégia não surtiu efeito, e o disco virou mais uma relíquia do rock brasileiro da década de 1970.

Não conseguindo levar a cabo seu projeto de rock autoral e com a premente necessidade de sobrevivência, os músicos de A Bolha aceitam o convite de Erasmo Carlos para atuarem como músicos de apoio de sua turnê de 1977, o que daria alguma sobrevida à banda. Ao lado de Erasmo, A Bolha percorreu várias cidades brasileiras, abrindo os shows e depois servindo como banda de apoio para um dos poucos jovenguardistas que se manteve fiel ao rock em toda sua trajetória. Mas findada aquela turnê, no segundo semestre de 1977, a dura realidade se abateu novamente sobre o conjunto. Sem contrato com qualquer gravadora, sem novos shows agendados, com um disco recém lançado que não tocava nas rádios como se esperava, A Bolha não tinha condições de manter sua dispendiosa estrutura. Em vinte e oito de janeiro de 1978 a banda encerrou suas atividades da mesma forma como havia começado em 1966, fazendo um baile, desta vez no Clube Esportivo Mauá, em São Gonçalo, RJ²²⁰.

Interessante notar que estes músicos dedicaram suas carreiras em busca de uma produção mais conforme com o rock produzido no exterior, investindo na aquisição dos mesmos equipamentos utilizados por seus ídolos e mantendo-se sempre atualizados com as últimas tendências do mercado produtor externo. Comportamento que se opunha à diluição do rock promovida pela *jovem guarda*, que se voltava para uma produção massificada. Por sua reconhecida qualificação, os músicos de A Bolha se sobressaíram como expoentes entre tantos outros que imitavam os roqueiros estrangeiros, angariando confiança e prestígio para incorporarem seu repertório autoral em seus *set lists*. Dentre as tendências de sonoridades que se apresentavam no mercado internacional, acabam se interessando mais pelo hermetismo do rock progressivo, ainda que conjugando-o com o *hard rock*. Esta “escolha”, aliada à atitude de desprestigiar os bailes do subúrbio, que se materializa no rompimento com o empresário Luís Andrade, podem ter sido fatores cruciais no encolhimento de seu público, cada vez mais restrito. Fatores internos, como a saída do baixista Arnaldo Brandão, também contribuem para a desestruturação da banda. Arnaldo funcionava como um contrapeso a Renato Ladeira. Enquanto Renato tendia ao experimental, Arnaldo tendia às sonoridades de apelo *pop*. Posições que causavam um desgaste entre ambas lideranças. Contudo conquistam a oportunidade de gravarem por uma *major*, a Continental, mas

²²⁰ Ibid.

sem o reconhecimento esperado, e com o conjunto completamente desfigurado, encontram-se reduzidos a coadjuvantes de um antigo ídolo jovenguardista. Tocar ao lado de Erasmo não seria nenhum demérito, mas expõe a fragilidade do rock brasileiro produzido nos anos 1970 que, com raras exceções sobreviveu àquela época.

2.2 Aspectos estruturais: a crítica e o discurso acerca do rock brasileiro – puristas X hibridistas; *underground* X *mainstream*

*“Eu falei baixo, me machuquei/
Agora vou tentar outra vez/
E se eu não canto o meu baião/
Vocês irão falar que dancei”²²¹*

Ao longo da década de 1960 o debate crítico acerca da produção musical brasileira foi fortemente estruturado pelo ambiente político e pelas ideologias que daquela arena advinham e informavam o campo artístico. A própria produção musical do referido período erigiu-se em torno da reflexão sobre a importação de gêneros exóticos ou da renovação da música brasileira com base no manancial de tradições regionais reconhecidamente identificadas como nacionais. Conforme demonstrei no Capítulo 1, estes debates se iniciam com o advento bossanovista e a “subversão” do samba por meio da incorporação de elementos da música norte-americana, especialmente o *jazz* e o *cool jazz*. Deflagra-se desde então o embate crítico a que nos referimos. De um lado os folcloristas, cultores das tradições musicais brasileiras identificadas principalmente com o samba e o choro²²², tendo em José Ramos Tinhorão, seu maior representante. De outro, os jovens músicos de camadas privilegiadas da população carioca, majoritariamente instalados na Zona Sul do Rio de Janeiro e inventores da bossa nova por meio da apropriação de elementos exóticos para uma reelaboração do samba sincopado.

Este embate avança com a dissidência de parte dos produtores da bossa nova cada vez mais identificada com o *jazz*. Em busca de uma maior nacionalização do novo gênero, jovens músicos como Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo investem-no com elementos composicionais do “morro” e do sertão nordestino, reduzindo a verve jazzística que o caracterizava. Tal movimento

²²¹ Versos da canção “Não sei não” do grupo O Terço, lançada no LP “Mudança de tempo”, pela gravadora brasileira Copacabana, por seu selo sugestivamente intitulado “*Underground*”. (Mudança de Tempo, Underground, COLP-12201, 1978). Uma alfinetada na crítica que queria formatar o rock produzido no Brasil pela imposição de um formato hibridista?

²²² FERNANDES, 2011.

corporifica o fundamento da canção engajada nacional que ganharia tónus com a instalação do governo militar por meio do Golpe de 1964, dando azo à canção de protesto.

Neste mesmo período, contudo, estabelecia-se no Brasil um novo fenômeno de popularidade na esfera musical, também oriundo de um gênero estrangeiro dedicado ao consumo de massa, o *rock and roll*. Aqui o rock é diluído por meio de versões para os originais produzidos nos EUA, na Itália e na Inglaterra, e com baladas românticas de grande apelo entre o público jovem. A expansão do rock no Brasil ocorreu de forma mais ou menos organizada²²³ por meio de publicitários aliados à TV Record de São Paulo que veiculava o programa “Jovem Guarda”. Some-se a isto o fenômeno da beatlemania, que passava a informar e a formatar a cultura *teenager* em praticamente todo o mundo ocidental.

O rock brasileiro, pejorativamente tratado por iê-iê-iê, tomou de assalto os espaços da moderna música popular brasileira, sendo, por um período, mais executado nas rádios e batendo em audiência televisiva os programas dedicados aos gêneros nacionais. A crítica musical se encontrava dividida entre a denúncia de um suposto retrocesso estilístico da música popular brasileira, que tendia a abandonar as aquisições modernizadoras trazidas pela bossa nova e, por outro lado, a acusação de alienação hedonista e diluição musical promovidas pelos jovenguardistas, alinhados à “mera tradução” de um gênero intruso e “potencialmente subversivo”. Outros verificavam na *jovem guarda* uma aproximação com o despojamento e com a proposta modernizadora oferecida pela bossa nova, apesar de sua fragilidade instrumental, enquanto que, por outro lado, os defensores da música popular brasileira identificavam-na como forma eficaz de resistência à colonização cultural norte-americana supostamente subsidiada pelo governo militar, por meio da conscientização política proporcionada pela poética emepibista. Alguns dos nomes que denunciavam o retrocesso da MPB e exaltavam o despojamento da *jovem guarda* são os, já mencionados, Augusto de Campos, Júlio Medaglia e o próprio Caetano Veloso. De outro lado, se posicionavam os emepibistas engajados, Carlos Lyra, Elis Regina, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e nomes do jornalismo e da crítica, como Juvenal Portella, Antônio Beluco Marra, Flávio Macedo Soares e outros.

O campo musical e os valores que informavam produtores (artistas) e produtores de discurso a seu respeito (jornalistas/ críticos) passa a operar como tradutor do embate político-ideológico estabelecido na esfera do campo político nacional. Como consequência, o discurso de parte da crítica musical também tendia a legitimar a produção engajada e a desprestigiar, por meio da

²²³ GARSON, 2015.

negação ou da excomunhão, toda aquela produção que não se engajava num posicionamento político, ideologicamente estabelecido. Assim é que gêneros como o rock e a música “cafona”²²⁴ são rebaixados às posições subordinadas do campo de produção musical, angariando espaço restrito na historiografia da música popular brasileira. E, por outro lado, gêneros como o choro e o samba, reconhecidos como manifestações genuinamente populares por sua origem desvinculada da indústria cultural ou por sua ancestralidade, ganham, por meio da arbitrariedade discursiva, o estatuto de bastiões da cultura legitimamente nacional²²⁵.

Contudo, conforme demonstrado no primeiro capítulo, o embate discursivo e as acusações de alienação ou de elitismo que servem a ambos os polos opostos do campo de produção musical da música popular no Brasil, a saber, emepistas engajados e parcela da crítica versus produtores de “música jovem” (foco deste estudo), mais do que representar o embate ideológico do campo político adjacente, “refletiam” de maneira transfigurada, a luta de classes que se afigurava numa sociedade marcadamente desigual, entre representantes de uma “elite cultural e econômica” *versus* agentes de camadas inferiores da sociedade inseridos no campo de produção musical.

Não obstante, entram em cena os festivais de música televisionados que, em tempo, se afiguravam como legítimas instâncias de consagração restritas aos artistas produtores dos gêneros populares “genuinamente” nacionais. A fórmula dos festivais, competições seriadas apresentadas diante de um público que se organizava tal como torcidas de futebol²²⁶, deu novo ímpeto à produção de música popular, com ênfase em pesquisas de gêneros regionais como a toada, o baião e a marcha, que seriam revestidos por uma linguagem mais urbanizada, calcada no samba em sua versão modernizada pelos bossanovistas, revelando novos talentos e celebrizando nomes já consagrados. Agentes como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, dentre outros, emergiam como responsáveis pela formatação daquilo que se afigurou sob a sigla MPB. Os festivais reconduziram o “gênero” ao sucesso, fazendo minguar a popularidade da turma da *jovem guarda*, cujo acesso àqueles palcos foi vedado, o que ocasionaria, ainda que indiretamente, sua literal extinção em 1969.

Os certames serviram, contudo, para revelar ao Brasil uma nova geração de talentos desvinculados dos músicos do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, e que propunham uma síntese entre a modernização advinda da *pop music* internacional, representada pelo *rock and roll*, e a música popular brasileira de todos os tempos. Num procedimento composicional antropofágico, os

²²⁴ ARAÚJO, 2002.

²²⁵ FERNANDES, 2011.

²²⁶ ALBIN, 2003.

tropicalistas, de maneira mais ou menos intuitiva, mais ou menos programática, deglutiam o rock sob a perspectiva “terceiromundista”, enfatizando as raízes do cancionero popular brasileiro e latino-americano. Para tanto, contaram com o auxílio de uma escola de músicos de formação erudita, o Grupo Música Nova, com o apoio instrumental de roqueiros como Os Mutantes e os *Beat Boys*, bem como com o aceno de bossanovistas do quilate de uma “Nara Leão” e de reconhecidos poetas concretistas. Sua intervenção “anárquica” ganhou a simpatia de amplos setores artísticos e críticos, promovendo a reinterpretação da crítica sobre o fenômeno *pop*, sobre a música de consumo massificado e sobre a relação arte x mercado de consumo. Além disso,

o tropicalismo, quase como um agente externo, dava início a um novo capítulo na história do rock brasileiro. [...] O tropicalismo [...] foi um movimento artístico de grande influência no panorama da música popular brasileira universitária [...]. Essa música deixa, pouco a pouco, de ter preconceito contra o rock (que passa a ser misturado a ritmos tão variados como o baião e o samba) – as guitarras elétricas e os sintetizadores passam a ser um lugar comum em todos os discos²²⁷

A Tropicália serviu, portanto, para demonstrar, e mesmo impor, novos valores ao campo de produção de rock no Brasil: os valores da produção autoral de um rock “sério”, feito em português; e da inovação com base em elementos da cultura musical brasileira, em oposição à diluição melosa do rock promovida pela *jovem guarda*. Mas, mesmo com a incorporação de elementos advindos do rock e do universo da música *pop* como possibilidade composicional para músicos de MPB, a dissidência permanecia. O rock, como foi demonstrado, sai de cena no fim dos anos 1960 com uma representação social que o relegava à posição de gênero subalterno, afeito a um público alienado, desligado dos debates políticos tão fundamentais para os emepistas. A MPB se renova por meio do MAU (Movimento Artístico Universitário), que cai imediatamente nas graças da mídia ansiosa por explorar o possível surgimento de um novo “Chico Buarque”. O rock, sem um programa de televisão que o promovesse abertamente como ocorrera na época do “Jovem Guarda”, perde visibilidade. Os líderes da Tropicália, acusados de anarquistas e subversivos, são expulsos do país, deixando para trás um vácuo discursivo de oposição à mensagem dominante e quase hegemônica da MPB.

Nos grandes centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, surge uma nova leva de roqueiros, verdadeiros cultores do gênero importado a quem chamei de devotos do rock. Seu “movimento” nasce desapegado das referências tradicionais da canção brasileira. Opõem-se à diluição e à tradução promovida pelos jovanguardistas. Procuram reproduzir fidedignamente o rock

²²⁷ VIANA, 1990, s/p.

em sua forma e linguagem originais, investindo cada vez mais recursos em equipamentos que garantissem qualidade e potência. Articulam-se em um circuito de bailes que ocupava os clubes das capitais e em pouco tempo passariam a preencher o “vazio” deixado pela *jovem guarda* e pelo tropicalismo, especialmente após o exílio de Gil e Caetano.

Como meros reprodutores, no entanto, seu trabalho raramente chamava a atenção da crítica que, na melhor das hipóteses, elogiava a capacidade técnica de alguns representantes deste universo. Contudo, muitos desses músicos, à medida que amadurecem, passam a explorar sua capacidade composicional, gerando duas vertentes de produtores: puristas e hibridistas. Estes eram termos comuns no linguajar da crítica especializada em música naqueles anos²²⁸. Acionar esta terminologia já é um ato classificatório que responde mais às necessidades de rotulação dos jornalistas do que corresponde à realidade do subcampo de produção de rock no Brasil. Não é tarefa fácil enquadrar uma banda plenamente sob uma das duas categorias. Mas pode-se verificar polos de posições de um lado e de outro. No âmbito purista, um bom exemplo pode ser a banda paulistana *Made in Brazil*. No lado mais extremo do hibridismo, podem-se acomodar os Secos & Molhados e/ou os Novos Baianos, ou ainda Os Mutantes em sua fase tropicalista.

Tais categorias nativas são, por natureza, imperfeitas e imprecisas permitindo e ocasionando injustiças com certos conjuntos enquadrados sob uma ou outra. Elas serviriam melhor como uma “orientação” momentânea para determinadas bandas, do que como uma classificação permanente para as mesmas. Exemplar é o caso da banda Novos Baianos: seus primeiros trabalhos têm orientação purista, contudo o trabalho que os consagra, *Acabou Chorare* (1972), é de orientação hibridista. Os Mutantes, ao contrário, foram de um franco hibridismo em seu começo de carreira sob a influência tropicalista, a um purismo absoluto em seus últimos trabalhos. Portanto, é bom ter em mente que as bandas que tratarei aqui como puristas ou como hibridistas não podem ser taxativamente e definitivamente classificadas como tais, mas são alocadas assim por demonstrarem ao longo de suas carreiras uma orientação mais ou menos alinhada com um ou outro desses rótulos nativos.

Segue-se, por conseguinte, que os puristas estavam mais interessados em criar rocks em português, mas com as mesmas características daquele rock produzido em seu ambiente de origem, Inglaterra e EUA, fosse na linguagem psicodélica e/ ou progressiva, fosse na linha do *hard rock*, evitando a apropriação por meio do recurso a elementos tradicionais da música popular brasileira. Um modelo típico ideal de puristas pode ser configurado no caso do conjunto apresentado na seção

²²⁸ BAHIANA, 1980.

anterior deste mesmo capítulo, A Bolha. Contudo, talvez o melhor exemplo de puristas extremos seja mesmo o *Made in Brazil*, que segue na ativa até os dias atuais com um rock totalmente desvinculado de tradições musicais brasileiras. Outros exemplares mais populares de puristas no rock brasileiro da década de 1970 foram as bandas O Peso, Bixo da Seda, Casa das Máquinas, Patrulha do Espaço, Os Mutantes, em sua fase pós-tropicalista, e, em certa medida, o Som Nosso de Cada Dia etc. Estes conjuntos constituíam a ala mais radical e ortodoxa dentre os roqueiros daqueles anos. Tal radicalismo, pelo qual Os Mutantes se enveredariam, é recorrentemente elencado como sendo uma das causas do afastamento de Rita Lee do grupo. Anos mais tarde ela teria dito: “Não curto roqueiro radical. É uma gente muito fechada, muito preconceituosa... sei lá. São tão radicais e preconceituosos quanto os radicais da MPB. Não gosto nem de uns nem de outros.”²²⁹

Já os hibridistas, trabalhando à maneira tropicalista, interessavam-se em se apropriar daquela manifestação *pop* para criar um som com características que mesclavam influências nacionais como o samba, o frevo, o baião, o chorinho ou a viola caipira com a dinâmica do rock clássico, do *hard rock*²³⁰, do rock psicodélico²³¹ ou do rock progressivo²³². São reputados, entre outros feitos, pela criação do que ficou conhecido como “rock rural”, no Brasil. Aí se destacaram Sá, Rodrix & Guarabyra, e também o grupo O Terço. Compõem a categoria que mais se sobressaiu no cenário musical dos anos 1970 entre os produtores de rock, nem sempre podendo ser classificados como tais. Sem dúvida, angariaram maior espaço midiático e vendas mais expressivas que os conjuntos de

²²⁹ Ibid. p. 97.

²³⁰ *Hard Rock* (ing. lit.: rock pesado) O *hard rock* é um gênero musical mais pesado do que o rock convencional e que se aproxima da sonoridade do *heavy metal*. Em alguns momentos no fim dos anos 60 e começo dos 70, ambos praticamente se confundiam, no entanto, no decorrer das décadas seguintes a diferença entre eles deixou de ser sutil. O *hard rock* mantém um certo suíngue em suas canções e evita os longos solos de guitarra e o constante uso de *riffs*, que são marcas registradas do *heavy metal*. Fortemente influenciadas no início pelo *rhythm'n'blues* e com ênfase na sonoridade da guitarra em alto volume, as canções do *hard rock* ampliaram as estruturas melódicas do rock, principalmente na segunda metade dos anos 60 com os trabalhos de grupos como *The Who* e *Small Faces*. Nas décadas seguintes destacaram-se como expoentes do gênero bandas como *Aerosmith*, *Guns'n'Roses* e *The Cult*. Disponível em <http://lazer.hsw.uol.com.br/hard-rock.htm>, consultado em 14/01/16.

²³¹ Rock Psicodélico se origina por influência de sonoridades da cultura musical indiana, incorporando sonoridades acústicas à produção tradicional do rock clássico e do *blues*. Soma-se a isto a farta utilização de equipamentos de distorção como pedais do tipo *wah-wah*, muito difundido por Jimi Hendrix, bem como cravos e sintetizadores. Este rock pode se encontrar representado em trabalhos dos *Beatles*, *The Who*, *Procol Harum*, Jimi Hendrix, *The Doors* e *Pink Floyd*, e no Brasil com Os Mutantes, Equipe Mercado e Som Imaginário. Ver também: <http://humanoides.com.br/musica/afinal-o-que-e-rock-psicodelico/>, consultado em 14/01/2016.

²³² Rock progressivo é um estilo musical surgido na Inglaterra no fim dos anos 1960 que mesclava música *pop* e rock com outros gêneros de harmonia mais complexa, a música clássica, o *jazz* e até aspectos do folclore celta. Para isso servia-se ao máximo da tecnologia disponível e exigia-se grande proficiência dos instrumentistas. Na sua essência, o som progressivo extrapolava o formato canção em músicas com longos trechos instrumentais, muitas vezes compondo os chamados “álbuns conceituais”, discos que contavam uma história ou possuíam alguma ligação temática entre suas faixas. O álbum “*Tommy*” (1969) do grupo *The Who* pode ser um bom exemplo, bem como “*Tarkus*” (1971) de Emerson, Lake and Palmer. O auge deste estilo pode ser localizado no ano de 1970. Sua repercussão no Brasil é um pouco tardia estando melhor representado nos trabalhos do grupo Os Mutantes a partir de 1974 com o disco “Tudo Foi Feito Pelo Sol” (1974) e subsequentes. Ver também: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-rock-progressivo>, consultado em 14/01/16.

orientação purista (especialmente o “fenômeno” de vendas e de exposição midiática, Secos & Molhados), se caracterizando como um “grupo” de agentes que melhor soube se adequar às necessidades da indústria cultural, do mercado consumidor e dos agentes legisladores do campo de produção, os críticos. A categoria “hibridistas” é ainda mais fluida que a anterior. Muitos são os artistas que podem aqui ser enquadrados. Uns com viés emepibista, tais como Walter Franco, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Zé Ramalho etc. Outros com viés roqueiro, como Zé Rodrix, O Terço, Raul Seixas etc. A presença de artistas e grupos de ambas as categorias na grande mídia era, salvo exceções, muito limitada. A chamada “imprensa careta” (jornais de grande circulação como “Jornal do Brasil”, “Estado de São Paulo” e “O Globo”) não guardava espaços para criticar os também parcos lançamentos do rock tupiniquim daqueles anos.

Existia o Júlio Hungria²³³ que tinha uma coluna de música popular no Jornal do Brasil ali pelo começo dos anos 1970 e de vez em quando ele dava umas notinhas do tipo “O Terço vai se apresentar em tal lugar...” ou, “Lançamento do álbum do Módulo 1000...” ele elogiou muito o disco do Karma²³⁴ (1972) [...]. Mas o rock naquela época era... Ninguém no Brasil dava importância, ninguém fazia uma resenha séria. Se saísse um disco do Edu Lobo, pô, tinha uma resenha gigantesca no jornal, feita por um cara sério. Se saía um disco de uma banda de rock, no máximo se dava uma notinha. Não tinha quem falasse sobre rock. O rock não era tratado como música séria no mercado brasileiro²³⁵.

A juventude experimentava naquele mesmo momento a vivência da contracultura difundida pelo movimento *hippie* iniciado anos antes (1966/67) no estado da Califórnia – EUA. “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 [contracultural] norte-americano²³⁶”. O movimento tinha o intuito de promover formas alternativas de relações sociais, fundamentava-se em preceitos da cultura oriental, pregando a não violência, a liberalização sexual, a emancipação feminina, o respeito e a preservação do meio ambiente, um novo estatuto para a

²³³ Júlio Hungria (1938-2015) começou a atuar profissionalmente no início dos anos 1960 como produtor de discos da Philips e da EMI/ Odeon. Graduado em direito pela PUC-RJ, foi colunista de “O Pasquim” e crítico de música no “Jornal do Brasil” entre 1967 e 1974. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/01/1574255-julio-hungria-1938-2015---um-dos-pioneiros-da-midia-digital-no-brasil.shtml>, consultado em 14/01/16.

²³⁴ Karma, banda formada pela primeira dissidência de O Terço, cujo fundador, Jorge Amiden, se desentende com o restante da banda. Ele queria um som mais acústico e os outros membros queriam se insinuar pelos caminhos do *hard rock* e do progressivo. Ao sair, ele forma a banda Karma ao lado do baixista Alen Terra e do violonista Luiz Mendes Junior, contando ainda com o apoio do baterista convidado Gustavo Schreoter, de A Bolha. Ver também: <http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=4867>, consultado em 14/01/16. Bandas como Karma, O Terço (em sua primeira formação), Os Mutantes (na fase tropicalista) Os Novos Baianos e O Som Imaginário (banda que acompanhava Milton Nascimento) é que justificam a afirmação do jornalista Arthur Dapieve de que “a terceira leva do rock brasileiro botara suas manguinhas de fora e o fez, surpreendentemente, aliada de tal forma à [...] MPB que, durante certo tempo, não dava pra dizer quem era o quê. Era tudo tropicalismo” (DAPIEVE, 2000, p. 14).

²³⁵ Conforme nota 181 na p. 75 deste trabalho.

²³⁶ OLIVEIRA, 2011, p.92 apud SCHUKER, 1999, p. 79-80

juventude, com mais voz e autonomia dentro da sociedade e, dentre outras coisas, uma postura de “negação da ideologia desenvolvimentista”²³⁷, portanto, do capitalismo como sistema econômico estabelecido. Daí a valorização do indivíduo, do hedonismo, da loucura e da ascensão a estados alterados de consciência por meio do uso de drogas psicoativas. Instituições sociais como a família e o casamento monogâmico também entravam na pauta de discussões destes jovens²³⁸.

Este movimento foi catalisado de forma tardia no Brasil por agentes como os poetas tropicalistas José Carlos Capinam e Torquato Neto, ou Luís Carlos Maciel, autor da coluna “*Underground*” (1969-1971) no jornal ipanemense de limitada circulação, mas de grande repercussão, “O Pasquim”. A coluna divulgava movimentos alternativos que eclodiam no mundo e temas como o romantismo, o surrealismo, marxismo, existencialismo sartreano; no intuito de explicar o embate Ocidente x Oriente, a opção pela vida em comunidades alternativas, a revolução sexual, os *hippies*, a antipsiquiatria etc. Mas a coluna é suspensa quando Millôr Fernandes assume o cargo de editor-chefe. Logo o jornal assumiria tonalidades mais conservadoras, começando uma campanha satírica contra os tropicalistas, que seriam tratados pelo veículo como “os baihunos”²³⁹. Antes de assumir o editorial da revista *Rolling Stone* brasileira, Maciel tentaria a promoção de outras publicações, como o jornal “Flor do Mal”, com apenas cinco números editados. Esta publicação tinha caráter poético e totalmente alternativo. Seu objetivo era dar voz a poetas vanguardistas e demais artistas que não encontravam espaço na mídia tradicional. Contava com o apoio de artistas, poetas, escritores e intelectuais como Rogério Duarte, Torquato Neto, Antônio Bivar, Waly Salomão, José Simão, Joel Macedo, Tite de Lemos, entre outros. Em contraste com a imprensa formal “Flor do Mal” era completamente caligrafado, contando para isso com uma equipe de calígrafos. Seu público alvo

“uma meia dúzia” de gatos pingados, geralmente chamados de “loucos”, “*hippies*”, “desbundados”, entre outros estereótipos de quem não era apenas contra, mas também que não queriam participar do estabelecido, ansiando inventar seu próprio meio de expressão²⁴⁰.

Outra fonte de imprensa alternativa foi a revista paulista “O Bondinho”, do jornalista Sérgio de Souza (1934-2008), “um editorial distribuído na rede de supermercados Pão de Açúcar”²⁴¹, que chegou à tiragem de setenta e cinco mil exemplares e era recheada de entrevistas com

²³⁷ WISNIK, 2005, p. 27.

²³⁸ Disponível em <http://journalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>, consultado em 14/01/16.

²³⁹ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/1/a-primeira-versao#imagem0>, consultado em 30/09/15.

²⁴⁰ Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/flordomal.htm>, consultado em 14/01/16.

²⁴¹ Disponível em <https://caminhosdojornalismo.wordpress.com/jornalistas-que-fizeram-historia-no-seculo-xx/sergio-de-souza-noturno/>, consultado em 14/01/16.

personalidades da época com foco nas artes, teatro, música, cinema e comportamento. Segundo o próprio editor, em depoimento ao organizador do livro sobre a publicação, Sérgio Cohn²⁴², “a revista possuía dois tipos de leitores: os *hippies*, que não tinham casa, e os guerrilheiros, que não podiam ter casa²⁴³”.

Os veículos acima elencados têm em comum a efemeridade. Nenhum deles durou muito mais do que um ano em circulação, e vários são os fatores que explicam tal fato. A forte censura promovida pelo governo militar; a característica preponderantemente amadora e anticomercial destes produtos; a inabilidade administrativa de seus editores; e, principalmente, o desinteresse de anunciantes em tomar parte em veículos de mídia que se dirigiam ao público jovem, ou seja, de menor poder aquisitivo; ou por considerarem inadequado atrelar sua marca a uma publicação de caráter iminente contracultural, visto que a representação social mais comum do fenômeno da contracultura na sociedade burguesa do Brasil era de incompreensão por seu exotismo e por seu caráter não conformista que trazia em seu bojo um ideário “subversivo”, “marginal” e “desagregador”²⁴⁴.

Ante o exposto, pode-se inferir haver apenas uma pequena parcela da juventude brasileira em sintonia com as temáticas abordadas e, no formato como eram abordadas, por estes efêmeros veículos. As publicações elencadas falavam para jovens das classes médias, universitários ou não, majoritariamente habitantes de grandes centros urbanos e que divergiam do restante da população em seus apetites culturais e seus anseios por formas mais libertárias, descontraídas e atualizadas de expressão. Era somente ali que se abordava o rock brasileiro e o comportamento jovem contracultural²⁴⁵.

E como demonstra Oliveira (2011) em sua tese de doutoramento sobre a crítica profissional ao rock brasileiro, com a chegada da revista *Rolling Stone* abriu-se um maior espaço para o comentário, resenha de shows e eventos de rock, e a crítica a discos lançados por bandas nacionais.

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

²⁴² Livro intitulado “Bondinho”, publicado em 2009 pela Azougue Editorial, conforme notícia o <https://memoriaseletricas.wordpress.com>.

²⁴³ Disponível em <https://memoriaseletricas.wordpress.com/2011/05/30/101/>, consultado em 14/01/16. Ver também https://www.facebook.com/revistabondinho/photos_stream.

²⁴⁴ OLIVEIRA, 2011.

²⁴⁵ Ibid.

o “*underground*”, e também no cultivo de certo hedonismo caracterizador do público para qual era dirigida a publicação idealmente²⁴⁶.

Rolling Stone testou os limites do público contracultural do Rio de Janeiro. Inicia sua distribuição com a modesta tiragem de vinte e cinco mil exemplares que, ao longo do ano de 1972, veio sendo reduzida até alcançar em sua última edição, em janeiro de 1973, a diminuta marca de dez mil unidades colocadas em circulação. Números que nos possibilitam vislumbrar, em certa medida, a dimensão da população de jovens interessados ou iniciados sobre os temas e assuntos trazidos à tona por este tipo de publicação. Pelos mesmos motivos acima elencados, especialmente a falta de anunciantes, o tabloide *Rolling Stone* teria prematuro fim, sendo logo substituído por uma publicação de maior peso e de envolvimento bem mais superficial com a contracultura, a revista *Pop* (1972-1979), da editora Abril.

Ezequiel Neves (1935-2010) pode ser apontado como o primeiro crítico de música especializado em rock brasileiro, sendo, no mínimo, o primeiro a obter notoriedade, fazendo-se presente em quase todos os veículos da mídia impressa brasileira voltada para o público jovem ao longo da década de 1970, tais como “*Rolling Stone*”, “*Pop*”, “*Jornal da Música*”, “*Pipoca Moderna*”, “*Somtrês*” e outros. Ator, jornalista, bibliotecário, produtor musical e crítico, Ezequiel é de Belo Horizonte – MG. Filho de pai cientista, desde muito jovem se interessaria pelo campo das artes, se envolvendo com a vida cultural da capital mineira ao lado de figuras como Affonso Romano de Sant’Anna, Jonas Bloch e Fernando Gabeira. Teve contos publicados já entre 1956-58. Interessado por artes cênicas, Neves logo se transferiria para São Paulo, onde chegou a atuar pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e pela companhia de Cacilda Becker. Fã de *jazz* e bossa nova passou a se interessar mais por rock ao tomar contato com o primeiro trabalho da banda californiana *The Doors*, no fim dos anos 1960, o que o leva a escrever sobre música no “*Jornal da Tarde*”, edição vespertina do “Estado de São Paulo”. Foi daí que surgiu o convite de Luís Carlos Maciel para que Ezequiel fosse coeditor da *Rolling Stone* brasileira, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1971. Logo, Neves seria contratado como produtor musical da Som Livre, onde trabalharia com Cauby Peixoto, Elizeth Cardoso e lançaria Cazuza e o Barão Vermelho. Com Cazuza é coautor de letras para “Por que a gente é assim?”, “Codinome beija-flor” e “Exagerado”.²⁴⁷

Este personagem foi agente fundamental na difusão do rock e da contracultura no Brasil. Sua atuação se confunde entre a produção de textos críticos e a produção musical, promovendo eventos

²⁴⁶ Ibid, p. 95.

²⁴⁷ OLIVEIRA, 2011. Ver também em <http://oglobo.globo.com/cultura/morre-no-rio-produtor-jornalista-ezequiel-neves-descobridor-de-cazuza-2982175>, consultado em 18/01/16.

de rock, participando ativamente, mas de forma intermitente, como corista da banda de *hard rock* paulistana *Made in Brazil*, escrevendo letras de música e produzindo-a em estúdio. Ele é testemunha de um período no qual tais agentes tinham sua profissão ainda não reconhecida, e seu escopo de atuação muito variado. Isto pode ser verificado também por meio da trajetória de outro importante jornalista/ crítico/ produtor/ apresentador/ agitador/ músico/ letrista, Nelson Motta, que na década de 1970, além de atuar como uma espécie de VJ²⁴⁸, apresentando vídeos de bandas do rock internacional na Rede Globo, promoveu ao menos dois eventos relevantes para a cena do rock brasileiro o “*Hollywood Rock*” (1975), que tomou lugar no campo do Botafogo, Zona Sul carioca; e o “*Som, Sol e Surf*” (1976), na praia de Saquarema, RJ. Tais constatações contribuem para o entendimento de que a divisão de trabalho no universo do rock era precária, informando o grau de amadorismo e de permeabilidade entre as funções. Isto indica se tratar de um ambiente apenas semiprofissionalizado, no qual agentes com alguma autonomia e maior prestígio envidavam esforços no sentido de promover o rock, mesmo que tais iniciativas estivessem além de suas atribuições ordinárias.

A crítica que lidava com o rock no Brasil na década de 1970, pelos motivos elencados acima, pode ser descrita como amadora. Alguns se envolviam mais diretamente com o rock, retirando qualquer isenção de seus comentários publicados. Esse não chega a ser o caso de agentes como Ana Maria Bahiana, que até se assume roqueira²⁴⁹, e Tárík de Souza. Mas não se pode dizer o mesmo de outros como Nico Pereira de Queiroz, Joel Macedo e Okky de Souza, afora os já mencionados, Neves e Motta. Além do escopo mal definido da profissão e do tom contracultural exibido por alguns desses críticos, que pode ser evidenciado pelo uso de gírias oriundas do universo jovem e da constante utilização de expressões da língua mãe do rock, o inglês, as críticas sobre o rock brasileiro nos periódicos voltados para o público jovem eram, acima de tudo, raras²⁵⁰. Isto é reflexo da escassa produção de discos de rock de bandas brasileiras no referido período, o que leva os críticos a produzir textos com base na apreciação de apresentações ao vivo das bandas brasileiras.

Como se poderá observar, ainda não foi possível encontrar críticas positivas ou negativas ao trabalho do grupo por mim analisado, A Bolha, que pudessem ser aproveitadas nesta dissertação. Apenas matérias jornalísticas noticiando o trabalho do conjunto, a nova sonoridade com a chegada do guitarrista Pedro Lima, o entra-e-sai dos músicos, a estabilidade da formação com Arnaldo no

²⁴⁸ VJ, *video jockey*, profissional que apresenta vídeos em programas de TV. Expressão identificada com a apresentação de *video clips* musicais. Os primeiros VJs brasileiros foram Nelson Motta e depois *Big Boy*. A profissão ficaria popularmente conhecida nos anos 1980 por meio da programação da MTV americana.

²⁴⁹ BAHIANA, 1980.

²⁵⁰ OLIVEIRA, 2011.

baixo e Gustavo na bateria, o trabalho com Gal Costa, a viagem para o festival da Ilha de *Wight*, a mudança de nome, *The Bubbles* para A Bolha etc.²⁵¹ Isto pode ser explicado pelo fato de que à época do lançamento de seu primeiro compacto simples com o nome A Bolha, em 1971, a revista *Rolling Stone* ainda não existia. Não existia também nenhum outro espaço na mídia convencional que demonstrasse interesse em noticiar e criticar de forma séria o trabalho do grupo. Quando sai o LP, em maio de 1973, a *Rolling Stone* já havia encerrado suas atividades. A revista que supria o universo jovem, a *Pop*, guardava muito pouco espaço para a crítica de rock brasileiro, apesar de contar com qualificada equipe de jornalistas. Era uma publicação que focava mais em imagens do que em texto, além do espaço ser dividido entre diversos assuntos de interesse de um público jovem mais amplo, cuja faixa etária se estendia dos quinze aos vinte e cinco anos. Versava, portanto, sobre temas como motocicletas e carros, viagem/ turismo, moda jovem, comportamento, surfe/ esportes, artes, cinema e música popular em geral, não privilegiando artistas de rock, mas, quando o fazia, eram os roqueiros estrangeiros os que mais figuravam em suas páginas. Esta revista era editada pelo Grupo Abril e tinha ampla difusão, com tiragem de cem mil exemplares por mês, não sendo, portanto, voltada ao público roqueiro e contracultural, apesar de se apropriar flagrantemente da estética deste universo, e sim para o jovem urbano de classe média²⁵². Com relação ao segundo LP de A Bolha, “É proibido fumar” (Polydor – 1977), parece que o momento era severamente inoportuno para o rock, que concorria, no mercado jovem, com o avanço da *black music*, da *discothèque* das Frenéticas, do reavivamento da música instrumental e do choro, e dos nordestinos *pop*, o que resultou na não apreciação de seu álbum por críticos de peso. Some-se a isto a fama herdada pelo conjunto desde seus tempos de banda *cover* (*The Bubbles*), de (re)produtores de um rock via importação, o que pode ter contribuído para o não interesse da crítica em avaliar o conjunto.

Ante o exposto, a análise da crítica musical ao rock brasileiro, e seu amadurecimento ao longo da década de 1970, será baseada em textos sobre artistas do rock nacional, de orientação purista e hibridista, que tiveram seus trabalhos, discos ou apresentações ao vivo apreciados pela crítica. Isto, de forma alguma, diminui o valor ou a acuidade desta pesquisa, visto que o conjunto A Bolha foi escolhido como um representante, modelo típico ideal de uma geração de bandas que enfrentaram semelhantes condições e restrições no exercício de suas atividades e na produção de sua arte. Em tempo, será possível ainda observar a diferença de tratamento que se destinava aos conjuntos de orientação purista e aos hibridistas, e como o discurso da crítica em relação ao rock brasileiro dos

²⁵¹ A BÔLHA: o rock no 3º mundo. ROLLING STONE, 1972, n. 1, p. 14-16.

²⁵² OLIVEIRA, 2011.

anos 1970 guarda similaridades estruturantes com o que fora construído primeiro contra a bossa nova, e depois contra o tropicalismo.

Fui ver o Rock Ebó²⁵³ no Teatro de Bolso e me esbaldei. Compreendi também porque o Luís Carlos [Maciel] 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 desbundante**. [...] O baixista Luciano **é também uma parada!** Ele ama Jack Bruce [baixista dos ingleses do *Cream*] 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!²⁵⁴

Esta crítica sobre o show do grupo Rock Ebó, em 1972, produzida por Ezequiel Neves exemplifica bem o que venho argumentando. O uso de expressões e gírias oriundos do universo jovem é justamente uma forma de aproximação com este público. Mas, por vezes, o uso excessivo do recurso podia deixar trechos do texto beirando ao *nonsense*. A apropriação de terminologia do inglês era corriqueira nos textos dos primeiros anos de Neves como crítico. Por vezes indica a falta de vocabulário específico em português para tratar de aspectos valorativos, analíticos e classificatórios do gênero *rock and roll* e vertentes. Pode demonstrar ainda, que já havia familiaridade dos consumidores com este vocabulário, que a importação de termos já estava pulverizada entre o público alvo do crítico. No caso acima, entretanto, o termo “*heavíssimo*”, aportuguesamento da palavra “*heavy*” (pesado), poderia ser substituído sem nenhuma perda de sentido por “*pesadíssimo*”, mas a opção do crítico se deu, provavelmente, no intuito de caracterizar seu texto, dando um estilo único, descontraído e “*cool*”, de tonalidades contraculturais que seria uma marca reforçada pela marota adoção de pseudônimos ao longo de sua carreira. Neves assinaria colunas e textos “críticos” sob a alcunha de Zeca Jagger, Angela Dust ou Zeca Zimmerman. Note-se que a crítica é positiva, elogiosa e, mesmo não havendo deixado nenhum registro gravado de seu trabalho, sabe-se que se tratava de um som híbrido, de uma tentativa de assimilação e síntese entre rock e cultura musical brasileira, o que ia mais ao encontro da apreciação da crítica em geral que tendia a reconhecer como “*inovação*” todas as iniciativas de “*hibridização*”. Os textos de Ezequiel

²⁵³ Rock Ebó, banda obscura e de curta duração, formada pela esposa do bossanovista Marcos Valle, Ana Maria Valle, vocalista, que se uniu a músicos baianos para produzir um som inovador, repleto de percussão, misturando rock e ritmos baianos no princípio dos anos 1970. Podeira ser classificada como pertencente à vertente de roqueiros hibridistas. Ver também http://ricardoschott.blogspot.com.br/2014/06/quarenta-momentos-em-que-macumba-virou_16.html, consultado em 18/01/16.

²⁵⁴ OLIVEIRA, 2011 p. 85 apud. NEVES, 1972, n.31, p.2 grifos meus.

Neves foram sempre marcados pela irreverência e pelo sarcasmo²⁵⁵, algo que ele também busca na apreciação das bandas de rock, sempre desmerecendo a seriedade excessiva com que alguns músicos do gênero levavam sua produção, especialmente os que se enveredaram pela complexidade e o hermetismo do rock progressivo no Brasil.

A grande vantagem do *Made [in Brazil]* sobre as demais bandas de rock nativo, no entanto, é 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 eles²⁵⁶.

Esta crítica ao show do *Made in Brazil*, intitulado “*Massacre*” (1977) expõe a expectativa do crítico em relação a uma banda de rock brasileira. Despreensão; apelo pop, de produção para pronto consumo; dançante e que promovesse enérgica interação com a plateia. Ao contrário de como ele via os shows do grupo Os Mutantes, desde 1973, achegados ao rock progressivo, considerado, como demonstra o texto, anacrônico, ultrapassado e de interação limitada com um público que deveria receber aquela informação de forma passiva. É preciso, contudo, informar que o *Made in Brazil* contava com a efetiva participação deste crítico como corista, produtor e eventualmente como letrista, o que coloca sua apreciação em xeque. Ou seja, enquanto crítico/músico ou músico/crítico, tal como fora Caetano Veloso, no passado, Ezequiel queria impor sua visão de como deveria ser produzido o rock no Brasil, usufruindo da dupla posição de expectador e de agente produtor e, valendo-se de seus prestígio e inserção no meio contracultural para disseminar a idéia do que seria o “bom rock brasileiro”.

Concorria para a condição “amadora” da crítica “especializada” em rock no Brasil, segundo Oliveira (2011), o fato de o país se encontrar fora da rota dos grandes shows das bandas de rock internacional. Fosse pelo isolamento cultural imputado pelo governo militar, pela falta de expressividade do mercado de consumo jovem, ou pela falta de público para shows de rock no país, ou ainda, pela alegada “debilidade da estrutura empresarial brasileira no tocante a espetáculos”²⁵⁷. No que tange, mesmo que de esguelha, ao rock, o Brasil, ao longo da década de 1970, recebeu

²⁵⁵ OLIVEIRA, 2011, p. 83.

²⁵⁶ OLIVEIRA, 2011 p. 116 apud DUST, 1977, n. 55, p. 7 (grifos meus). Aqui Ezequiel Neves assina com o uso do pseudônimo Angela Dust.

²⁵⁷ BAHIANA, 1980, p. 150.

apenas os shows de James Brown (1973), Alice Cooper (1974), Rick Wakeman (1975) tecladista egresso do *Yes*, e a banda *Genesis* (1977). As raras e esparsas apresentações de grandes nomes do rock pode ter contribuído para o amadurecimento retardado da crítica em relação à cobertura de eventos neste formato.

Deste modo, a crítica “especializada” adentrava a década de 1970 com um discurso estruturado pelos embates ocorridos no campo de produção musical da década anterior. Pautando sua análise em torno dos mesmos pares de oposição: importação/ tradições, engajamento/ alienação, afirmação/ subserviência ou nas palavras de Ana Maria Bahiana, “conteúdo/ forma, participação política direta/ revolução estética, busca de raízes/ assimilação e síntese de elementos externos”²⁵⁸. É justamente o uso destas sedimentadas estruturas discursivas que faz gerar os termos puristas e hibridistas, com a prevalência dos segundos no apreço da crítica, uma vez que a intervenção tropicalista já havia criado o precedente de valoração por meio de sua produção musical e discursiva em torno da produção de caráter híbrido. Conforme poderei demonstrar, o rock produzido no Brasil daqueles anos, à exceção dos medalhões recorrentemente aqui mencionados, foi criticado quanto à criatividade, à capacidade de produzir algo de forma original sem o mero recurso à importação. Pode-se verificar, contudo, que o discurso da crítica ao longo da década de 1970, no que tange ao tratamento dispensado ao gênero *rock and roll*, também carecia de originalidade dada sua tributação aos modelos críticos estabelecidos anos antes no tratamento da bossa nova, da *jovem guarda* e do tropicalismo.

Para ficar apenas com exemplos da crítica de Ezequiel Neves e demonstrar como ela se pautava pelo discurso previamente construído vejamos mais dois exemplos:

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**²⁵⁹;

O rock tupiniquim, a julgar pelos dois últimos lançamentos do gênero, Não fale com paredes, do Módulo Mil [sic] e No País dos Bauretz [sic], **vai de mal a pior**. O disco do Módulo não resiste nem mesmo a uma análise superficial. [...] a única coisa que sabem fazer é **caricaturar grupos ingleses também muito ruins como o *Black Sabbath* e o *Uriah Heep*. Os 32 minutos de duração de Não fale com paredes equivalem a uma lição de como não fazer som *heavy***. O caso dos Mutantes é diferente [...], estão correndo

²⁵⁸ BAHIANA, 2005, p. 43.

²⁵⁹ OLIVEIRA, 2011, p. 86 apud NEVES, 1972, n. 23, p.2 grifos meus

um sério risco: **têm plena consciência do seu talento mas não sabem como domá-lo. E isso os joga ao encontro da dispersão.** Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa No País dos Bauretz²⁶⁰ [sic].

As críticas de Ezequiel expõem sinteticamente todo o manancial argumentativo da crítica brasileira em relação ao rock aqui produzido na década de 1970: a crítica ao investimento na sonoridade progressiva (“muito complicado”) no caso de O Terço; para a questão da emulação que bandas brasileiras presumidamente operavam em relação ao som produzido fora do país por bandas como *Black Sabbath* e *Uriah Heep*, no caso do Módulo 1000. E, já para Os Mutantes, o recado estava na questão instrumental, no excesso de virtuosismo que já vinha sendo demonstrado neste que viria a ser o último disco a contar oficialmente com a participação efetiva de Rita Lee. A mencionada “dispersão” pode se referir ao abandono da causa tropicalista e do humor que tanto caracterizou as primeiras produções da banda em função de uma guinada estética para o “hermetismo” do rock progressivo.

Se desmembrarmos a crítica de Ezequiel em categorias analíticas encontraremos dois pontos fundamentais:

- 1 – crítica à complexificação e à erudição do rock brasileiro;
- 2 – crítica ao recurso à importação e à emulação do rock anglo-norte-americano.

A primeira crítica já se abatera sobre a bossa nova no início da década de 1960 quando a influência do *jazz* estava, segundo seus críticos, sobrepujando os elementos nacionais do gênero híbrido. Tanto que motivara a canção de Carlos Lyra, “Influência do *Jazz*”²⁶¹, cuja letra discorre sobre a iminente morte do samba em face da exacerbada diluição ora apontada. Na visão um tanto fatalista de Ezequiel, e como dissera o próprio, “a julgar pelos dois últimos lançamentos do gênero, [o rock tupiniquim ia] de mal a pior”, em virtude também de uma complexificação oriunda da investida em um modelo de rock “exótico”, o progressivo.

O segundo apontamento crítico de Ezequiel Neves já havia sido empregado também contra bossanovistas no decênio anterior. Para Tinhorão (2010) o isolamento geográfico, aqui já referido,

²⁶⁰ OLIVEIRA, 2011, p. 86 apud NEVES, 1972, n. 8, p.2 grifos meus

²⁶¹ Pobre samba meu/ Foi se misturando se modernizando, e se perdeu/ E o rebolado cadê?, não tem mais/ Cadê o tal gingado que mexe com a gente/ Coitado do meu samba mudou de repente/ Influência do jazz/ Quase que morreu/ E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu/ Que o samba balança de um lado pro outro/ O jazz é diferente, pra frente pra trás/ E o samba meio morto ficou meio torto/ Influência do jazz. Trecho da letra da canção “Influência do Jazz” de Carlos Lyra, disponível em <https://www.lettras.mus.br/carlos-lyra/181776/>, consultado em 23/05/16.

da primeira geração carioca do pós-guerra levava ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens **completamente desligados da tradição musical popular** da cidade [...]. Esse divórcio, [...], iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, [...], resolveu **romper definitivamente com a herança do samba popular**, para modificar o que lhe restava de original, o próprio ritmo. [...] os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, [...] para realizar como amadores aquilo que os músicos de *boîte* já faziam para ganhar a vida, **imitando os americanos** [...].

Aqui Tinhorão dispara contra os jovens fundadores da bossa nova por seu não comprometimento com as origens populares do samba o que os leva a orquestrar soluções cerebrais para sua execução, calcadas em recursos do *jazz* americano. O sarcástico Ezequiel acusa o grupo Módulo 1000 de “caricaturar” bandas famosas do rock inglês, desabonando sua conduta e rotulando sua obra como uma “lição de como não fazer som *heavy*.”

Como bem observa Oliveira

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 adeptos da cultura rock, tiveram LPs recebidos com frieza ou ressalva por parte de seus críticos²⁶².

Contudo, o trabalho mais importante do grupo Novos Baianos, “Acabou Chorare”, (Som Livre – 1972), que após uma curta, porém marcante convivência com João Gilberto, assume-se definitivamente como representantes de uma linhagem hibridista de rock, é assim apreciado por Ezequiel Neves

[...] 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!** [...] ²⁶³

A elogiada brasilidade atribuída pelo crítico ao álbum advém do recurso ao choro, ao samba e à bossa nova exercitados pelo grupo, alegadamente influenciado por João Gilberto. Outro elemento tributário deste efeito seria a farta utilização da percussão com base em instrumentos característicos do samba, como o pandeiro, a cuíca e o cavaquinho. Portanto, fica patente a boa receptividade deste

²⁶² OLIVEIRA, 2011, p. 87.

²⁶³ OLIVEIRA, 2011, p. 90 apud NEVES, 1972, n. 28, p.2 grifos meus

crítico em relação ao trabalho de bandas, como Rock Ebó e Novos Baianos, e seu empreendimento sintético entre rock e elementos da cultura musical popular brasileira.

Outra importante personagem do universo da crítica musical brasileira da década de 1970 era a então iniciante, Ana Maria Bahiana. Conseguiu emprego na edição brasileira da *Rolling Stone* ainda em 1972, cuidando da seção de cartas dos leitores e depois das críticas dos leitores. Nesse mesmo ano ela concluiria a formação em jornalismo pela PUC-Rio. Ela que nascera em 1950, portanto, bem mais nova que seu colega e mentor Ezequiel, atuaria na publicação “Rock a história e a glória”, na “Revista *Pop*”, e no “Jornal de Música”. Fundaria o magazine “Pipoca Moderna”, ao lado de seu marido, o também jornalista graduado pela mesma PUC, José Emílio Rondeau, além de escrever para os mais importantes veículos do país, como “Jornal do Brasil”, “O Globo”, “Folha de São Paulo” e “Estado de São Paulo”. Em suas crônicas, entrevistas e críticas, as asserções sobre o rock reforçam as mesmas estruturas discursivas a que temos nos referido. “Digerir e não digerir, entender e copiar. Para o rock no Brasil é esse o impasse”.²⁶⁴

Em 1975, sai o álbum “Pelos Caminhos do Rock” (RCA-Victor – 1975), do jovenguardista Eduardo Araújo. Ali Eduardo se afasta da sonoridade da *jovem guarda*, e junto a sua banda, propõe uma modernização de seu som, promovendo a reestilização, por meio de versões roqueiras, para clássicos da MPB, como “Construção”, de Chico Buarque de Holanda, e “Na baixa do sapateiro” de Ary Barroso, aproximando-as da estética do rock progressivo. Numa crônica sobre o rock brasileiro, Ana Maria Bahiana tece comentários sobre o disco:

Mas em nenhum momento do álbum parece-lhes [a Eduardo e sua banda] ter ocorrido a **ideia de criar, de inventar, de retirar da forma conhecida os dados do improvável, do insólito. Os blues e os rocks parecem pastiches de blues e rocks de verdade.**²⁶⁵

Ainda neste mesmo texto, Ana Maria comenta o terceiro álbum da cantora Rita Lee, o segundo ao lado de sua nova banda Tutti Frutti e o primeiro por sua nova gravadora, a Som Livre, de João Araújo, “Fruto proibido” (Som Livre – 1975).

[...] Rita ainda cai com muita facilidade na **armadilha da fórmula-feita**. A maior parte do tempo não são “informações de microfonia etc.” que são ouvidas, mas, sim, esquemas rítmicos e melódicos já fartamente conhecidos no repertório do rock internacional. **Nada de novo, em suma.**²⁶⁶

²⁶⁴ BAHIANA, 1980, p. 73.

²⁶⁵ Ibid, p. 73, grifos meus.

²⁶⁶ Ibid, p. 74, grifos meus.

Novamente o criticismo à cópia, à importação sem o registro da deglutição pela invenção com base nos recursos composicionais reconhecidamente originários das tradições da canção popular brasileira. Mais adiante, Ana Maria relata ter sido abordada por um estudante da USP, roqueiro, que teria se queixado da crítica musical brasileira que, segundo o próprio, “vivia exigindo do rock um sabor de banana”, e ainda, que a crítica “não tinha preparo técnico para julgar o rock”.²⁶⁷ Ela argumenta que, para outros, em oposição, o rock seria “um espinho espúrio encravado na alma brasileira” e que, no seu entendimento, não deveríamos considerá-lo nem uma coisa nem outra, nem banana, nem espinho. Deveríamos buscar entendê-lo.²⁶⁸

Este livro de Bahiana ao qual me reporto, foi já muito debatido no meio acadêmico. Ele se afigura como uma coletânea de crônicas a respeito da música e de agentes produtores da MPB no Brasil ao longo dos anos 1970. Com o sugestivo título “Nada será como antes – MPB nos anos 70”, a crítica procede por uma seleção que pode ser interpretada como uma triagem daquilo que houve de mais relevante, em sua visão, no campo de produção musical da década de 1970. Não é coincidência que na sua “seleção”, em meio aos consagrados Chico Buarque, Caetano Veloso, Cartola, Hermeto Paschoal, Milton Nascimento e quejandos, os únicos elementos provenientes do rock brasileiro são os repisados nomes de Secos & Molhados, Novos Baianos, Os Mutantes, Raul Seixas; e seus rebentos: Rita Lee, Arnaldo Baptista, Ney Matogrosso, Pepeu Gomes e Moraes Moreira, todos podendo ser enquadrados em boa medida na categoria “hibridistas”, juntamente com os nordestinos *pop* também lembrados pela autora: Fagner, Alceu Valença, Zé Ramalho etc. Outros nomes dignos de menção e análise e que, de fato, compuseram a vigorosa segmentação mercadológica que caracterizou aquela década, seriam Sidney Magal, Peninha, As Frenéticas e os músicos que configuravam o já mencionado MAU. Ficam de fora, portanto, os “puristas” de A Bolha, *Made in Brazil*, Som Nosso de Cada Dia, Bixo da Seda, Joelho de Porco, Módulo 1000, O Peso, Apokapypsis, Moto Perpétuo; Casa das Máquinas etc.; bem como todos os representantes da música sertaneja e da música considerada “cafona”, de Valdik Soriano, Reginaldo Rossi, Nelson Ned e demais artistas populares aparentados a estes estilos. Representantes do pagode como Martinho da Vila e Beth Carvalho também não “couberam” nesta seleção: o que dizer então dos produtores do “Samba Jóia” como Benito de Paula, Antônio Carlos & Jocaí e Agepê?

Os esforços de artistas que se dispuseram a empreender a síntese do gênero importado, o rock, com informações de origem nacional foram sempre valorizados por Bahiana

²⁶⁷ Ibid, p. 75.

²⁶⁸ Ibidem.

[...] 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) Guarabira [sic] de fundir os instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, o roque com o rasqueado e o baião, numa forma que foi chamada, por algum tempo, de *rock rural*. Da forma como é enunciado, o *rock rural* repercute pouco, deixando como únicos sinais visíveis de sua presença o trabalho futuro da dupla Sá & Guarabira [sic], remanescente do trio original, e o interesse maior dos músicos essencialmente roqueiros do grupo O Terço – que trabalhava com o trio e a dupla – em se aproximar de formas **mais acústicas e menos copiadas**²⁶⁹.

A jornalista louva, sem grande entusiasmo, a tentativa de síntese e as heranças “mais acústicas e menos copiadas” deixadas pela iniciativa da dupla Sá & Guarabira na formação do trabalho do grupo O Terço. Ela completa

No Festival Internacional da Canção de 1972 alguns sinais puderam ser distinguidos mas, como o LP “Acabou Chorare” [Novos Baianos], passaram despercebidos. Presenças de estreantes como Fagner, Walter Franco, Raul Seixas indicam que existe uma geração que, **embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começava a produzir novas formas de música.**²⁷⁰

A crítica, neste texto reflexivo sobre a música popular da década de 1970, valorizava o esforço pela síntese e pela inovação, confirmando os nomes achegados ao rock que conquistariam o direito de figurar na história da música popular brasileira segundo os critérios estabelecidos pelo corpo crítico ao qual ela se filiava: Novos Baianos, Sá & Guarabira, Raul Seixas, Fagner, e mais timidamente, Walter Franco e O Terço.

A seleção e a exclusão promovida por esta autora diz muito a respeito da historiografia da música popular brasileira, de como ela se constituiu, com base em quais critérios de apreciação, mormente aqueles oriundos do discurso e do estilo de consumo das classes médias e burguesas dos grandes centros, flagrantemente achegadas à bossa nova, à MPB e a gêneros de consumo elitizado, como o *jazz* representado na música instrumental: o discurso dos dominantes. As asserções da crítica musical em relação ao rock também se mantinham, ainda na década de 1970, atreladas às concepções esquerdistas vinculadas ao ideário do “nacional-popular”, ecoando a ideologia da década anterior que se constituiu contra a importação cultural, apontando-a como signo de submissão e alienação e tendo no rock a perfeita representação da combatida aculturação. É justamente essa hipótese que desejo comprovar. É justamente contra esse tipo de seleção e de

²⁶⁹ BAHIANA, 2005, p. 55 grifos meus.

²⁷⁰ Ibidem, grifos meus.

arbítrio quanto à conformação do gosto popular e da história da música popular que se levantam pesquisas como a de Paulo Cesar Araújo (2002), para quem a própria Ana Maria Bahiana faria, anos mais tarde, um *mea-culpa* parcial, endossando sua iniciativa.

A enorme falha que, felizmente, veio a ser suprida duas décadas depois pelo livro *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo César Araújo: os anos 70 são o tempo da cristalização, eclosão e disseminação do que viria a se chamar “brega” ou “cafona”, a música **ultrapopular** nascida da tradição do pop com os mais diversos temperos multirregionais, fronteiriços e pan-nacionais do Brasil. [...] Entendo por que não o incluí [o domínio da música brega]: **ele não fazia parte do meu universo consciente. Não havia sido treinada, intelectual e esteticamente, para registrar sua existência** – e não registrei²⁷¹.

Bahiana expõe precisamente o caráter arbitrário que constitui a apreciação crítica a que vimos nos referindo. O discurso da crítica, de maneira geral, “tem como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, [...]”²⁷² Foi desta forma que os agentes dominantes do campo de produção da música no Brasil, dentre eles os críticos, detentores do poder de legislar, de classificar, de categorizar (*kategorein* = acusar publicamente²⁷³), ocupantes das faixas economicamente superiores da sociedade, bem inseridos nos meios de comunicação de maior alcance, bem como nas rodas sociais “formadoras de opinião, valeram-se, e ainda se valem, destes poderes para determinar qual era (é) a boa música popular, digna de ser consumida e apreciada, digna de ser comentada, criticada e relatada, digna de ocupar ou não um lugar no panteão de ídolos da história do campo de produção musical, independentemente de seu alcance mercadológico, visto que, exatamente o grupo de artistas acusados de “ultrapopulares” constituía, àquela época, a faixa dos maiores vendedores de discos do país e que de fato sustentavam as possibilidades de investimento das grandes gravadoras em seus artistas “de catálogo”, ou seja, aqueles cujas obras podem apresentar vendagem reduzida no curto prazo, porém constante ao longo dos anos, remetendo prestígio às próprias gravadoras.²⁷⁴

Fica exposto também como o caráter econômico, componente do capital específico do(s) artista(s) e de seu público, é determinante para a apreciação de suas obras. Os “ultrapopulares” falavam de maneira geral para a camada da população também “ultrapopular”, da qual geralmente se originavam, o que os colocava em desvantagem pela atenção e o reconhecimento da crítica, normalmente alinhada à elite cultural para quem produz seus discursos, revelando a face

²⁷¹ BAHIANA, 2005, p. 39 grifos meus.

²⁷² BOURDIEU, 2005, p. 330.

²⁷³ BOURDIEU, 2005, p. 332.

²⁷⁴ MIDANI, 2008.

transfigurada do embate de classes que se arrola no campo do discurso sobre a produção musical. Tal procedimento pode ser observado até mesmo nas páginas contraculturais da *Rolling Stone* brasileira pelas palavras de seu mais proeminente crítico, o ferino e irreverente Ezequiel Neves

Os Brutos Também Amam (!!), de Agnaldo Timóteo inaugura um gênero que a gente poderia chamar de “cafonália cósmica”. [...] 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**²⁷⁵.

O crítico exerce seu poder de nomear (“cafonália cósmica”), qualificar (“Só sei que a canção é muito ruim”) e categorizar (“Ele sabe para quem está cantando”), alocando ou reforçando a já estabelecida alocação do artista em causa na posição subordinada em que se encerra no campo de produção da música popular brasileira graças à qualidade de seu público consumidor que, como pressupõe Ezequiel, não está apto a consumir uma produção mais elaborada, mais conforme o padrão de gosto do crítico e de seu público leitor. De lambujem, ainda dispara uma ameaça para a dupla de compositores Roberto e Erasmo (“eles deveriam se cuidar”), ícones da *jovem guarda*, cuja reputação como compositores havia ganhado *status* por meio da recém-operada intervenção tropicalista.

Contudo, a segunda metade da década de 1970 testemunharia o esvaziamento da cultura de rock no Brasil. A limitação do espaço para apresentações de bandas de rock se asseverou com o domínio do som mecânico nos bailes, advindo daí a preferência deste público por estilos de música cada vez mais dançantes, o que se materializou na ascensão da música negra, o *soul*, o *funky*²⁷⁶, a *discotèque*. A música mecânica oferecia uma série de vantagens aos organizadores dos bailes. Era mais barato do que pagar uma ou mais bandas; não havia preocupação em controlar o repertório, a qualidade do baile era garantida por uma pré-seleção por meio das fitas gravadas; a praticidade do equipamento que não envolvia instrumentos e toda a complexidade técnica inerente à montagem de palco para uma banda que prime por um mínimo de qualidade; o número de prestadores de serviço, portanto, passava a ser reduzido.

As manifestações contraculturais também davam sinais de esgotamento, sua estética já havia sido amplamente integrada à máquina capitalista, vide o sucesso editorial da Revista *Pop*, cuja

²⁷⁵ OLIVEIRA, 2011, p. 84, apud NEVES, 1972, n. 23, p. 2 grifos meus.

²⁷⁶ Tal como se grafava.

diagramação, as fontes e a linguagem eram retiradas do universo contracultural; ou os famosos comerciais de Os Mutantes gravados para a Shell; ou a contratação de Rita Lee como garota propaganda da Rhodia Têxtil. Fato é que na segunda metade dos anos 1970 a desgastada imagem da contracultura perdia força, enquanto na Inglaterra eclodia o movimento punk, que questionava justamente a complexificação e a elitização da produção de rock daquele país, bem como o ingênuo apego *hippie* à ideia de mudar o mundo. Em oposição aos castelos de mármore erguidos por bandas grandiloquentes e exibicionistas tais como *Yes*, Emerson Lake and Palmer, *Genesis*, Pink Floyd, a estética *punk* pregava a simplicidade, o retorno aos três acordes básicos do rock, o reforço da mensagem, da função em detrimento da forma. Suas apresentações traziam apenas os músicos e sua reduzida aparelhagem sobre o palco em oposição aos efeitos de luz, de lasers, de fumaça, de vídeo e as dezenas de toneladas de equipamentos e profissionais envolvidos na montagem dos espetáculos das bandas de rock progressivo. Portanto, no exterior, o domínio do rock também era afetado pelo questionamento dos *punks* e pela popularidade da *disco music*. O que significa dizer que os ídolos dos roqueiros brasileiros já não eram unanimidade lá fora. Aqui, como lá, o mercado fonográfico se diversificava e se profissionalizava.

Desde 1974 o governo militar, “desgastado pelo esvaziamento da cultura nacional” em decorrência do AI-5 e da censura, passou a promover o samba como “linguagem musical nacional” no intuito de angariar uma “imagem mais simpática ao povo²⁷⁷”. Martinho da Vila, Clara Nunes e Beth Carvalho são alçados a ídolos nacionais. “Sambistas da velha-guarda, fundadores das escolas de samba até então anônimos para o grande público, como Cartola, Donga, Monarco, Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara, conseguiram gravar seus primeiros LPs²⁷⁸”. No rastro deste fenômeno as gravadoras despejam sambistas de questionável valor como Benito di Paula, Luiz Airão e Agepê, e o “samba de gafieira” conquista a classe média. O mesmo vale para o choro, que passa a ser sistematicamente promovido pelos órgãos oficiais, como a prefeitura do Rio de Janeiro, reativando também, com o apoio do Clube do Choro, criado em 1975 por Paulinho da Viola, a paixão por este gênero que andou marginalizado desde o surgimento da bossa nova²⁷⁹. Havia ainda o interesse das instâncias governamentais em fazer popular um gênero desprovido de letra, portanto, não censurável.

O choro tornou-se tão popular que passou a ser comum a inclusão de peças deste manancial nas apresentações de bandas de rock progressivo como Vímana, Som Nosso de Cada Dia e Os

²⁷⁷ AUTRAN, 2005, p. 71.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ FERNANDES, 2011 e AUTRAN, 2005.

Mutantes, à exemplo do que já faziam os Novos Baianos e, em sua esteira, a novíssima A Cor do Som, que contava com ninguém menos que Gustavo Schroeter, ex-baterista de A Bolha nas baquetas, além de ex-partícipes dos Novos Baianos e do grupo que acompanhava Moraes Moreira em sua carreira solo.

Dando maior adensamento ao cenário atuavam os músicos herdeiros da bossa nova, oriundos do MAU, Ivan Lins, Gonzaguinha, Aldir Blanc, concorrendo por espaço com o “pessoal do Ceará” e/ ou os “nordestinos *pop*”, Fagner, Belchior, Amelinha, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo etc., a música dançante das Frenéticas e os novos fenômenos de popularidade, Sidney Magal e Peninha²⁸⁰, afora a sempre execrada, mas sempre presente e “ultrapopular”, música “cafona” de Odair José, Reginaldo Rossi e congêneres.

Por tudo isto o mercado se tornaria deveras adverso para os conjuntos de orientação purista, incapazes de conceber uma sonoridade inovadora e sintética como queria a crítica e como impunha o mercado.

Radical em sua idolatria pelo modelo importado, fechado num grupo reduzido de consumidores – como atestam as vendas 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 ideias, de rumos a seguir, autocríticas, por problemas financeiros, também, já que um grupo de rock exige uma aparelhagem caríssima, importada, e as gravadoras se mostravam insensíveis ao rock feito no Brasil, como produto; e o público, que chegara a formar pequenas multidões de 2 mil espectadores em festivais ao ar livre como o Dia da Criação, em Caxias, em outubro de 1972, começa a desertar.²⁸¹

Neste ambiente de extrema complexificação, onde se estabelecia o poder das grandes gravadoras multinacionais, em detrimento das nacionais, justamente aquelas que mais ofertaram oportunidades ao rock brasileiro, casos da Continental, da Copacabana, da Som Livre e da antiga CBD, emerge uma nova publicação voltada exclusivamente para o universo da música. Trata-se da revista “Música” (1976-1983). Novamente recorrerei à pesquisa de Oliveira (2011), que mapeou a grande maioria das publicações relacionadas à música e ao rock brasileiro dos anos 1970 até os anos 2000, com especial enfoque à crítica “especializada” em rock.

²⁸⁰ BAHIANA, 2005.

²⁸¹ BAHIANA, 2005, p. 54-55.

“Música” era uma publicação destinada a um público mais específico, o que condiz com a complexificação e profissionalização do mercado a partir da segunda metade da década de 1970. Isto se dava também em função do modelo econômico adotado pelo governo militar entre 1968 a 1973, anos do chamado “milagre econômico”, cujas consequências foram um grande incremento do mercado de trabalho nos centros urbanos de maior porte, porém com destacado arrocho salarial, o que propiciou o ingresso de um maior número de jovens e mulheres (mão-de-obra menos valorizada) no mercado de trabalho. O fenômeno também se explica pelo interesse de empregadores por uma mão-de-obra mais submissa e de menor capacidade organizativa, bem como no esforço das famílias trabalhadoras por um incremento da renda familiar, culminando com uma elevação no padrão de consumo. Só então é que os jovens (entre 14 e 24 anos) passam de fato a compor o mercado de consumo de discos.²⁸² Este fator seria determinante para o mercado de música jovem, o que contribui para o entendimento de porque o rock (gênero majoritariamente voltado para o setor jovem) só se torna fenômeno de massa no Brasil no início dos anos 1980, que é quando estes fatores estão sedimentados e a indústria percebe a pujança deste novo consumidor. Note-se que em 1971, segundo dados divulgados por André Midani, à época diretor da Philips-Phonogram, os compradores de discos no Brasil tinham, em média, mais de trinta anos, “ao contrário do que ocorria em nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa entre os 13 e 25 anos²⁸³”.

Dentro deste contexto, a revista Música não se propunha a ser uma revista exclusiva do segmento jovem. Não se voltava para questões comportamentais da juventude, mas, sim, para amantes, colecionadores, instrumentistas e técnicos de som. Portanto, a revista tinha a intenção de trazer testes e avaliações de instrumentos disponíveis no mercado nacional, os mais novos lançamentos da indústria, equipamentos de som para ambientes domésticos e profissionais, e aulas teóricas para músicos com cifras de sucessos da música nacional e internacional. Listas de preços médios de equipamentos, noticiários das gravadoras e críticas sobre lançamentos do mercado fonográfico também estavam na pauta. A revista não era direcionada exclusivamente para o rock, ao contrário: tratava também de gêneros como o *jazz*, o choro, MPB e samba, sendo editada pela “Imprima Comunicação e Editora”, a mesma que se popularizou pela publicação do método de aprendizado que trazia sucessos cifrados, a revista “Violão-Guitarra”.

²⁸² ABRAMO, 1994.

²⁸³ OLIVEIRA, 2011, p. 99 apud MORELLI, 2009, p. 87.

Esta publicação marcadamente atenta aos aspectos técnicos concernentes à produção e à execução musical trouxe um novo formato de avaliação e crítica, mais focado na *performance*²⁸⁴ artística e no apuro técnico, o que significou, em termos práticos, um avanço qualitativo da apreciação crítica musical no Brasil. A partir de seu sétimo número a revista passou a trazer suas críticas assinadas, prática não muito comum em outras publicações da época. O que pode contribuir para comprovação do amadurecimento da crítica e da valorização do crítico como profissional.

No conjunto dos números desta publicação (45 no total) analisados por Oliveira (2011) encontrou-se apenas quatro críticas a lançamentos de discos de rock, o que pode ser mais um indício do enfraquecimento da produção de rock brasileiro, que coincide com o desmantelamento de várias bandas de rock setentistas ao longo do último triênio da referida década²⁸⁵, pondo fim ao rock *underground* brasileiro. Os lançamentos criticados foram “Jack, o Estripador” (RCA-Victor – 1976) da banda *Made in Brazil*, sobre o qual se disse: “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**, [...]”²⁸⁶, crítica sem assinatura. Já sobre o disco “Mudança de Tempo” (Copacabana Discos – 1978), do grupo O Terço, foi dito:

[...] um trabalho criativo, perfeccionista ao extremo, que por várias vezes, chega a ser monótono e cansativo. [...] 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**. [...] Tanta preocupação pela música, todos se mostrando ótimos músicos, mas pecando pelo **excesso de técnica**²⁸⁷;

Sobre “Babilônia” (Som Livre – 1978), de Rita Lee, a crítica da revista disse ser “um bom, mas **ultrapassado** elepê da nossa corista de rock²⁸⁸. Por fim, sobre o LP homônimo da banda Joelho de Porco, (Som Livre – 1977), o segundo de sua carreira, a revista assim se posicionou:

“[...] o disco traz boa produção, bom ritmo, mas em poucos momentos pode-se ver as qualidades do Joelho de Porco. O baterista pouco faz além de simples acompanhamento. O mesmo acontece com o guitarrista, que abusa dos pedais. Enfim, um disco melhor cuidado

²⁸⁴ 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” (OLIVEIRA, 2011, p. 129, nota 176, apud DOURADO, 2008, p. 249)

²⁸⁵ O conjunto O Peso tem fim em 1977; Os Mutantes encerram suas atividades em 1978, mas só anunciam seu fim em 1979; A Bolha encerra suas atividades em 1978, junto com Vímana, Veludo, Terreno Baldio, Casa das Máquinas e o Som Nosso de Cada Dia; O Terço apesar de intermitentes regressos nas décadas seguintes se desfaz em 1979 ao lado do Bixo da Seda;

²⁸⁶ OLIVEIRA, 2011, p. 140, apud MÚSICA. *Made in Brazil* – Jack, o Estripador, 1976, n.2, p 40, grifos meus.

²⁸⁷ OLIVEIRA, 2011, p. 141, apud VARELA JÚNIOR, 1978, n.23, p 32-33.

²⁸⁸ OLIVEIRA, 2011, p. 141, apud VARELA JÚNIOR, 1978, n.23, p 19.

e mais cansativo. O anterior, certamente, possui mais peso e mais garra além de faixas bem melhores [...] ²⁸⁹.

Percebe-se a pouca receptividade aos lançamentos do rock nacional. Persistem as cobranças por inovação e pelo despojamento da prolixidade, materializada na repreensão ao “excesso de técnica”. Entretanto, quando a inovação se apresenta, no caso de O Terço e seu “Mudança de Tempo” (1978) a leitura da crítica é de que se trata de um som “nem brasileiro, nem importado, apenas um meio termo sem qualquer definição”. E a quem cabe definir, senão aos críticos? Abordagens críticas como esta expõem o caráter conservador, elitista e parcial, que se revela na forma como são tratados os fãs de rock: “sacerdotes do fútil e da alienação”, acusações semelhantes àquelas dispensadas aos fãs e produtores de “música jovem” na década de 1960. Tal como se manifestou Elis Regina em 1966, quando volta de uma temporada de férias pela Europa e encontra o país tomado pelo modismo do “iê-iê-iê”:

De volta ao Brasil eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê iê iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam [...]. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. ²⁹⁰

Pode-se inferir, mais uma vez, como se mantinham intactas as injunções que estruturavam o pensamento crítico e a argumentação dos agentes deste metiê. A pecha de fúteis e alienados dispensada a produtores e fãs do rock jovenguardista é transmitida como herança, por meio dos legisladores do campo, os críticos, aos produtores e fãs do rock setentista brasileiro. Note-se que tais acusações são especialmente manipuladas quando se dirigem aos fãs do conjunto de ascendência purista mais radical, *Made in Brazil*, indicando sua posição de extrema subordinação na apreciação da crítica do periódico em questão.

Já para a cobertura de shows ao vivo, presente em maior número que a crítica a lançamentos de discos de rock na revista Música, os textos ganhavam em complexidade. As análises faziam menção aos instrumentos, à *performance*, à equipe técnica, por vezes nomeando seus integrantes. Juízos de valor aparecem mais discretamente, deixando a crítica mais isenta porque mais voltada para quesitos técnicos, como se pode ver nesta crítica não assinada de uma apresentação ao vivo da banda O Terço, em 1976.

²⁸⁹ OLIVEIRA, 2011, p. 141, apud VARELA JÚNIOR, 1977, n.21, p 32.

²⁹⁰ GARSON, 2015, p. 277, apud *Intervalo*, 27/03/1966

O grupo O Terço estreou seu novo show, “Casa Encantada”, [...]. O Terço demonstrou em suas apresentações uma dinâmica de palco perfeita, com 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 ideias, 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. [...] ²⁹¹

Entretanto, apenas um ano depois a revista sobe o tom contra este grupo por meio de um de seus críticos mais atuantes, que chegou a figurar por um tempo como editor da publicação, Rafael Varela Júnior. Ao comentar um show conjunto de Os Mutantes e O Terço ele teria dito entre outras coisas,

São incríveis as surpresas que nos revelam 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 com as guitarras, conseguiu manter em pé o nome do grupo. E, junto ao Terço, fizeram um verdadeiro banquete dos mendigos. [...] Quem acompanha o trabalho dos Mutantes sabe que Serginho está se aprofundando no som erudito do Genesis, 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 trilham o mesmo caminho que os levou ao sucesso, com Sá & Guarabira [sic]. Sem a parceria destes dois, Sérgio Hinds ²⁹² prefere cantar poucas palavras e executar longos solos ao mais puro estilo “*head-rock*” ^{293 294}.

A crítica que, de maneira geral, se voltava insistentemente contra o rock progressivo, parecia detectar, no entanto, o que os grupos de rock brasileiros teimavam em não perceber: a moda do rock progressivo havia passado. Seu auge, no exterior, havia se dado no princípio da década de 1970, vigorando no máximo até 1976, quando eclode o movimento *punk*. As bandas brasileiras estavam enfrentando dificuldades para adequar seu repertório à nova realidade, não acatando o fim da contracultura, o que os fazia soar anacrônicos, perante a crítica e ao público cada vez mais reduzido em suas apresentações. Sem referenciais, os músicos de rock dos anos 1970 bateram em retirada, passando a trabalhos solo ou a servir como acompanhantes de artistas da MPB, casos de Guilherme

²⁹¹ OLIVEIRA, 2011, p. 131, apud MÚSICA. O Terço, 1976, n. 2, p. 8.

²⁹² Vocalista, guitarrista solo e líder da banda O Terço.

²⁹³ Trocadilho com a expressão inglesa *hard-rock*. *Head-rock* seria um tipo de música feita para a cabeça, para se ouvir e não para se dançar. Exatamente o surrado rock progressivo a que estas bandas estavam tão intimamente vinculadas.

²⁹⁴ OLIVEIRA, 2011, p. 136 apud VARELA JÚNIOR, 1977, n.9, p. 8-9.

Arantes que deixa o progressivo do Moto Perpétuo de lado; Sérgio Dias, depois de se desligar dos Mutantes; Flávio Venturini, que depois do Terço passa pelo 14 Bis e inicia carreira solo; Arnaldo Brandão, que integra banda de Caetano Veloso; músicos do Bixo da Seda, que passam a acompanhar as Frenéticas etc. O projeto de rock pela via *underground* no Brasil chegava ao fim, do mesmo modo como começara a década de 1970, à margem. O sentimento que os roqueiros dessa geração sentiam em relação ao “atraso” da *jovem guarda* seria muito parecido com o sentimento da geração de roqueiros da década de 1980 em relação aos conjuntos de orientação purista de 1970, como deixa claro o panfleto de Renato Russo, ainda membro do Aborto Elétrico, em 1981: “Não queremos ser anônimos. Ser *underground* em 81 é coisa de subdesenvolvido²⁹⁵”.

Entretanto, publicações como a revista *Música* tendiam a valorizar, como também o faziam os demais críticos aqui analisados, o esforço dos “hibridistas” na formulação de uma linguagem brasileira para o rock. A simpatia da crítica deste veículo aos Novos Baianos é indisfarçável:

E o teatro estava lotado, prova que o conjunto tem fãs conscientes do **bom trabalho que sistematicamente apresentam**. [...] 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. [...] **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 musical²⁹⁶.

O crítico valoriza neste grupo exatamente o que parece faltar nos roqueiros “puristas”, o padrão profissional, o uso da percussão, a inserção de elementos como o choro (que naqueles dias estava “com tudo”), e a questão do balanço, que deixava o show animado, dançante. Este sempre pareceu ser um elemento importante na avaliação crítica que repetidamente se posicionava contra o tipo de produção de rock que exigisse uma postura contemplativa da plateia. Tal assepsia encontra eco nas palavras de Wisnik, ao justificar a não formação de um público interessado em música erudita no Brasil,

[...], o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado

²⁹⁵ MAGI, 2011, p. 65.

²⁹⁶ OLIVEIRA, 2011, p. 133 apud VARELA JÚNIOR, 1977, n.14, p. 16.

da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho, a festa²⁹⁷.

Este fator está em conformidade com o fato das bandas de rock perderem o interesse em se apresentar nos bailes, bem como a plateia dos bailes ter perdido o interesse pelas bandas de rock. Os bailes eram ambientes de festa e dança e as bandas de rock autoral do início dos anos 1970 estavam interessadas em um som não necessariamente vinculado à fruição pela dança, demonstrando os primeiros sinais de descompasso entre a expectativa dos produtores e a de seu público, bem como da crítica, que, por meio de seu discurso, ia elegendo aqueles que atendiam seus critérios de apreciação arbitrariamente construídos, avalizando a entrada de uns para a história da MPB e designando o descenso de outros aos porões do *underground*.

Para Luíz Carlos Maciel, fomentador e testemunha do movimento contracultural no Brasil, os jovens cabeludos do período pós-tropicalista buscavam aquele ambiente alternativo, era ali que se reconheciam, se localizavam, pela diferença com os quadrados, os caretas,

O negócio era ser alternativo, marginal, ter mesmo cara de bandido, [...] o mercado era um dos pináculos da caretece. [...] Essas bandas preferiam a admiração de seu (restrito) público a um possível “prestígio” no showbiz a custo de concessões que consideravam uma ignomínia. Escolhiam a marginalidade como condição de uma pureza existencial que era sua conquista. Pode-se dizer que eram malditos por opção²⁹⁸.

CONCLUSÃO: *um passo à frente para a história social do rock brasileiro*

O principal intuito deste trabalho era descobrir e demonstrar os motivos pelos quais o rock brasileiro produzido na década de 1970 é tão pouco lembrado, pra dizer o mínimo, pela historiografia, pela crítica, pela mídia e até mesmo pelo conhecimento subjacente ao senso comum de ouvintes, fãs e apreciadores de música popular brasileira em geral ou de rock brasileiro em específico. Há uma certa noção pulverizada entre a sociedade de que o rock brasileiro por excelência é aquele produzido na década de 1980, inclusive conhecido popularmente por “rock nacional” ou BRock. Portanto, urgia a necessidade de compreender como um gênero que alcançou o elevado patamar de popularidade ao longo da década de 1960 por meio da *jovem guarda* e da beatlemania, tivesse sido impopular o suficiente para ser lembrado somente por figuras de produção “híbrida”, não totalmente alinhadas ao *rock and roll* tal como era produzido originalmente nos centros difusores, Estados Unidos da América e Inglaterra, ao longo da década de 1970. São nomes

²⁹⁷ WISNIK, 2005, p. 29.

²⁹⁸ Texto de Luíz Carlos Maciel originalmente publicado na revista Veja edição de novembro de 1987. Disponível em <http://www.revistalola.com.br/cultura/malditos-opcao-445239.shtml>, consultado em 22/01/16.

como os de Raul Seixas, Os Mutantes e Rita Lee, Os Novos Baianos, Moraes Moreira e Pepeu Gomes, Secos & Molhados e Ney Matogrosso, Sá & Guarabyra, e, quiçá O Terço que compõem os conjuntos e artistas que são normalmente mencionados e lembrados para descrever a produção de rock brasileiro dos “anos de chumbo”.

Para entender para onde foi o rock no Brasil do referido período, foi preciso empreender uma reconstrução do momento imediatamente anterior. Busquei, então, reconstituir a forma como o rock chega e é recebido no Brasil, bem como o ambiente ideológico no qual ele se insere. Foi possível entender o fenômeno de popularidade do programa de TV “Jovem Guarda”, que não poderia ser explicado apenas pela força dos aparelhos de televisão ainda em fase de popularização naqueles meados de 1960. De fato, houve a semeadura de um ambiente propício ao surgimento do rock por meio de agentes aqui chamados de *proto-rockers* brasileiros e por agentes relacionados à mídia televisiva, radiofônica e impressa, como Carlos Imperial, Jair de Taumaturgo e Antônio Aguillar. Pude demonstrar que por diversos fatores o rock que inicialmente se populariza no Brasil era calcado na tradução de baladas dançantes, versões para sucessos da indústria fonográfica norte-americana, interessada em obter o controle da produção do gênero, promovendo sua domesticação por meio da seleção de artistas “bem comportados” em oposição aos libidinosos e escandalosos fundadores do gênero, *Little Richard*, *Fats Domino*, *Chuck Berry*, *Elvis Presley*, *Jerry Lee Lewis* e *Bill Halley*. Assim surgem nomes lapidados pela indústria cultural como *Neil Sedaka* e *Paul Anka*, cujos repertórios eram impostos pelas gravadoras que encomendavam canções suavizadas de rocks para que tais artistas cantassem. Esse procedimento parece ter se repetido com grande êxito no Brasil, vide o sucesso de nomes como *Carlos Gonzaga*, *Sérgio Murilo*, *Demétrius*, *Ronnie Cord* e os mais célebres *Tony* e *Celly Campelo*.

Importa atentar-se para o fato de que, como bem aponta *Marcelo Garson* (2015), a indústria cultural e os meios de comunicação envidaram esforços para a conformação de uma imagem da juventude no Brasil ao longo da década de 1960, que passava pelos signos da cultura jovem internacional, em especial o *rock and roll* e as guitarras elétricas, mas também pela moda, a linguagem recheada de gírias próprias, e um estilo de vida calcado na liberdade de consumo. Mas tais investidas teriam sido infrutíferas sem a ativa participação de agentes que serviram como modelos de atuação destes papéis moldados pela indústria cultural como sendo a representação do jovem brasileiro. É o caso dos jovenguardistas que alcançaram um *status* de celebridade graças à sua atuação e à incorporação de um *habitus* forjado em consonância com o desenvolvimento sócio-cultural experimentado pelo mundo ocidental naquele momento.

A Jovem Guarda representou a tradução mais bem acabada do universo *teenager* feito no Brasil: ao redor do consumo musical se buscou construir um estilo de vida jovem em que o hedonismo fosse sua marca característica [...].²⁹⁹ O status de celebridade dependia da maneira como cada artista encenava e dava credibilidade a seu personagem, constantemente renovando, frente ao público, o interesse em sua imagem. Por mais que se tratasse de uma ficção, seus impactos eram reais nas trajetórias artísticas individuais.³⁰⁰

Impactados pelo advento bossanovista, que trouxe novas possibilidades para o canto e para a composição, bem como pelos próprios desenvolvimentos do campo de produção do rock na América do Norte que geraram o *twist* e a *surf music*, emerge esta safra de roqueiros brasileiros que timidamente começa a balancear versões com composições autorais mais identificadas com a realidade urbana dos jovens das faixas sociais médias da população dos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, falo obviamente de Roberto e Erasmo. O primeiro, principalmente, já havia angariado sua cota de fama quando os *Beatles* estouraram no Brasil. Momento ideal para agentes do mercado investirem na febre do rock, até então tratado como modismo, conquistando certo menosprezo junto à crítica musical. “Música jovem” e “iê-iê-iê”, são as alcunhas dadas ao gênero, que se provaria “um espinho espúrio encravado na alma brasileira”.³⁰¹ O rock se provou, de fato, um produto altamente viável, e por ter sido tratado sob esta perspectiva mercadológica alastrou-se como praga, deixando em polvorosa a conservadora classe de produtores de música popular brasileira, desde bossanovistas como Tom Jobim, passando por críticos e intelectuais de esquerda como os que tomam parte no debate proposto pela Revista Civilização Brasileira em 1966, chegando a emepistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré e a mais ferrenha opositora ao rock, Elis Regina.

Vendo a popularidade da música brasileira em franco descenso frente ao gosto popular, e tendo ameaçado seu projeto de elevação do gosto musical popular e conscientização política das massas por meio da mensagem incutida na canção engajada, os emepistas se organizaram, e uma série de medidas foi tomada em favor da MPB e em detrimento do “iê-iê-iê”. Uma delas é a obrigatoriedade imposta pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) de prestação de exame de teoria musical para obtenção de licença para o exercício do trabalho como músico. Isto afetaria diretamente os músicos autodidatas e de medíocre formação que compunham a maioria dos conjuntos de “iê-iê-iê”. Tal medida foi adotada sob a alegação de que “falsos músicos” estariam tomando o lugar dos verdadeiros músicos, capacitados e habilitados, em bailes e eventos públicos e

²⁹⁹ GARSON, 2015, p. 118

³⁰⁰ Ibid., p. 257.

³⁰¹ BAHIANA, 1980, p. 75.

privados com música ao vivo.³⁰² A outra medida, seria a proibição da inscrição de músicas do referido gênero para concorrerem nos festivais de música popular televisionados, resguardando aqueles ambientes como palcos reservados à nascente MPB e relegando o rock à condição de gênero impuro, impróprio para os salões de consagração da música brasileira. E, no campo do discurso, os artistas de ambos os lados promoveram uma série de acusações públicas em tom beligerante alimentado avidamente pela imprensa, culminando com a “passeata contra a guitarra elétrica” no centro de São Paulo, promovida por Elis Regina e os agentes da Frente Única do Samba (ou da MPB), e, em resposta, o “Manifesto do Iê-iê-iê contra a onda de inveja”, redigido por Carlos Imperial e seus pupilos, Roberto e Erasmo. Importa notar que era do interesse dos meios de comunicação vender a narrativa de uma guerra episódica com movimentos orquestrados de ambos os “flancos”, dando ares de uma verdadeira batalha instituída entre as frentes da MPB e da jovem guarda. Contudo, é preciso relativizar a dimensão com que os fatos eram pintados na mídia, observando quem estava interessado na propagação do enfrentamento entre os grupos. Paulo Machado de Carvalho, presidente da TV Record de São Paulo era, como já fora mencionado, articulador e promotor da união dos emepebistas frente aos jovenguardistas. A “passeata contra a guitarra elétrica”, por ele organizada e tão ventilada na mídia, não chegou ao conhecimento dos devotos do rock carioca entrevistados para esta pesquisa. Portanto, tais ações eram de alcance limitado, prestando-se mais ao jogo narrativo dos meios de comunicação. “Referendar a ideia de guerra é aceitar a linguagem a partir da qual o fenômeno era narrado nos meios de comunicação de massa, que se baseavam numa oposição cerrada entre os dois nichos.”³⁰³ Descortinando tal noção, Garson (2015) foi capaz de demonstrar como de fato a indústria cultural e os meios de comunicação de massa serviam, por meio dos mesmos artifícios aos propósitos de popularização de ambos os grupos, assessorados inclusive pela mesma agência de publicidade.

Adentra-se a era dos festivais, que acabam por revelar novos agentes que, em princípio, galgavam posições junto às colunas da MPB. Tais agentes, como Caetano e Gil, logo percebem que aquela situação de antagonismo e resistência à qual a mídia conduzia por meio da espetacularização de uma “guerra” entre MPB e *jovem guarda*, acabava por deixá-los numa condição limitada frente a suas aspirações composicionais. Assim, os tropicalistas mobilizam o debate em torno da música clamando por uma maior autonomia do artista produtor, esquivando-se da imposição de ter que escolher um lado como demandava publicamente Elis Regina, “Quem estiver do nosso lado, muito bem: quem não estiver que se cuide.” O campo de produção musical daqueles anos, como é possível

³⁰² NAPOLITANO, 2010.

³⁰³ GARSON, 2015, p. 266.

constatar, estava mais para um campo minado, onde a violência simbólica era exercida por ambos os lados no intuito de imporem sua visão de mundo. Caetano, atuando como porta voz autorizado em nome dos baianos, congregou capital simbólico suficiente para questionar o maniqueísmo que se impunha no campo, propondo uma síntese entre o dado “universal” do *pop*, cuja forma na qual se manifestava era o *rock and roll* de *Beatles*, *Rolling Stones* e Jimi Hendrix, e as tradições do cancionero popular brasileiro de todos os tempos. Inteligentemente aliados a profissionais de peso da música erudita, os tropicalistas obtiveram maior reconhecimento e respaldo frente à parcela da crítica e da intelectualidade, conquistando autoridade discursiva para eles mesmos, desta vez, imporem sua visão de mundo, de uma produção musical brasileira integrada ao cenário internacional e não apenas voltada para si mesma como queriam emepistas, nem imersas num *pop* adocicado e desprezado de valores nacionais como faziam os jovenguardistas. Com isso houve uma primeira abertura para se tratar o rock de forma séria no Brasil. As sucessivas intervenções do grupo Os Mutantes em festivais, no disco manifesto da Tropicália, “*Panis et Circensis*” (Philips – 1968), e em seus próprios trabalhos autorais, davam mostras de que podia-se fazer um rock brasileiro de qualidade.

[...] o tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo-estético político idealizante, **falsamente “acima” do mercado e das condições de classe.**³⁰⁴

De fato, a causa de uma parte de agentes engajados da MPB encobria, como foi possível demonstrar, ainda que transfiguradamente, um embate entre classes e a visão gnoseológica que se queria impor. Os emepistas engajados pintavam na *jovem guarda* o perigo da subserviência cultural, do colonialismo, do imperialismo norte-americano, da alienação e até de uma conspiração entre governo militar e autarquias americanas para a implantação do *rock and roll* no Brasil com o intuito de “domesticar” a população. Tais agentes buscavam promover por meio de sua produção, não só a elevação de gosto da população, conforme sua concepção de bom gosto, mas também a conscientização da mesma população por meio da denúncia de injustiças, mazelas e desigualdades sociais impostas à sociedade brasileira, por vezes conclamando para a ação, mas, principalmente, consolando os ouvintes com uma mensagem alentadora em alusão ao “dia que virá”.

³⁰⁴ WISNIK, 2005, p. 31, grifos meus.

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB³⁰⁵ destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo³⁰⁶.

Além do mais, para enfrentar a popularidade da *jovem guarda*, afora as medidas de exclusão acima relatadas, tais emepistas tiveram que investir no jogo mercadológico, aliando-se a agentes de mercado, os mesmos que promoviam os jovenguardistas, imprimindo uma repaginação de suas músicas, obtendo máxima notoriedade com a exposição midiática gerada pelos festivais televisionados e sua fórmula concorrencial, que estimulava a participação popular. Ademais, a incapacidade de articulação discursiva, a questionável qualidade musical do produto jovenguardista, bem como o desgaste da imagem de seus agentes devido à superexposição em todas as mídias podem ser fatores que contribuíram, juntamente com a atuação dos emepistas engajados, para a derrocada da *jovem guarda* e para a posição subalterna à qual o rock ficaria, dali em diante, acantonado.

Alheios a tudo isto, e numa esfera local, surgia um outro grupo de agentes do universo do rock, dando maior complexidade ao campo de produção musical, especialmente no cenário carioca. Os jovens roqueiros eram oriundos de camadas médias e altas, moradores da mesma Copacabana e arredores, ambientes outrora dominados pela bossa nova, dispoendo de melhor formação cultural e musical, aficionados pelo rock em seu formato original, ávidos por reproduzir *ipsis litteris* as canções, a moda e o *life style* de seus ídolos do hemisfério norte, sem guardar o menor compromisso com as tradições musicais brasileiras ou com as ideologias em disputa no campo da política que reverberavam amplificadas no campo de produção musical. Conscientes da baixa qualidade do “iê-iê-iê” jovenguardista, queriam-se roqueiros “autênticos”. Daí a necessidade de dominar o inglês, de estudar música, de comprar revistas estrangeiras, de investir em equipamentos mais modernos, mais potentes e mais complexos, geralmente importados, tais como os discos que eles ouviam e encomendavam a comissários de empresas de aviação. É deste ambiente que surgiriam os novos roqueiros brasileiros que, ante o vácuo cultural deixado após a instituição do AI-5, da ostensiva censura a toda e qualquer produção cultural e intelectual e do exílio de Caetano, Gil e tantos outros artistas adentrariam a década de 1970 mais ou menos divididos em duas frentes de produção: uma de orientação purista e outra de acentuação hibridista.

³⁰⁵ MMPB – Moderna Música Popular Brasileira.

³⁰⁶ GALVÃO, 1976, p. 95.

Analisei pormenorizadamente a trajetória de um dos conjuntos de rock de produção marcadamente “purista”, mais importantes daquele momento. Após uma bem sucedida carreira como “banda de baile” do circuito de clubes da capital fluminense e do interior do estado eles se associam a agentes remanescentes da Tropicália e tomam parte da proposta contracultural daquele movimento. A dupla epifania se daria exatamente na terra do rock, mais precisamente no Festival da Ilha de *White* – Inglaterra, diante dos maiores nomes do rock internacional, juntamente com Gal Costa e ao lado dos exilados Caetano e Gil. Ali eles entenderam o sentido da proposição tropicalista, de integração da música *pop* à música brasileira, e entenderam também que era inócuo copiar seus ídolos: eles tinham é que se fazer ídolos. De volta ao Brasil não eram mais *The Bubbles*, e sim A Bolha: um som pesado e muito alto, com tintas psicodélicas e progressivas e uma base de *hard rock*, canções autorais, letras em português. Deparam-se com o pronto estranhamento do público e sentem as primeiras pressões comerciais de seu empresário: não podem fazer um show puramente autoral no circuito de bailes. A incompatibilidade de expectativas entre produtores e receptores indicava que os bailes não eram o lugar ideal para seu projeto, que se pretendia um passo à frente dos demais. Daí nasce o estigma “banda de baile” em oposição ao novo *status* que almejavam: banda de rock. Junto a outros conjuntos que partilhavam das mesmas ambições fundam um novo conceito de fruição daquele gênero: os concertos de rock. Tal formato de show se constituía na apresentação de repertório puramente autoral, e não funcionando no circuito de bailes, fundaram um circuito **alternativo**: o circuito de teatros da Zona Sul e Centro do Rio. Nestes ambientes restritos, menos propícios à frequência do público da Zona Norte, mais interessado na festa e na dança dos bailes e geograficamente apartado do circuito de teatros, os shows eram mais livres, sem a pressão de um repertório estritamente dançante e recheado de sucessos do rádio, conjuntos como A Bolha podiam expressar toda sua criatividade, tocando para um público íntimo, seletivo e iniciado. Contudo, eram nos bailes que estavam sua maior fonte de renda, daí adotarem a estratégia “dois públicos, dois shows”. Tocavam os velhos e novos *covers* nos bailes, apenas pontuando com algumas de suas canções autorais, as que eram mais dançantes e mais bem aceitas, e deixavam o repertório estritamente autoral para o circuito “mais nobre”, o de teatros e salas de espetáculo.

A estratégia se mostrou bem sucedida e A Bolha ascendeu ao status de banda de rock (autoral) sem perder a receita dos bailes. Em algum tempo passariam a impor seu repertório com maior liberdade também no circuito de bailes. Vivia-se, contudo, o auge da contracultura e o conjunto radicalizava em seu estilo *underground*, com cabelos cada vez mais compridos, músicas cada vez mais herméticas, abusando de drogas como maconha, LSD e álcool. Surgem assim

conflitos internos sobre questões de ordem estética. Arnaldo Brandão e Gustavo Schroeter compunham a ala “hibridista” em oposição aos ortodoxos Renato Ladeira e Pedro Lima, “puristas”. Os bailes e domingueiras dos clubes da Zona Sul escasseiam. Fazer bailes na Zona Norte, apesar das boas bilheterias, podia ser complicado,

Baile é barra pesada. Pesada mesmo. Arnaldo, Pedrinho, Gustavo e Renato já foram parar num onde um cara tinha sido assassinado pouco antes da chegada deles. – Num baile no América saiu um pau danado no meio do salão: um guarda se meteu, nós vimos uma farda sair voando do meio do bolo. A gente tocando, uns mandando parar, outros pedindo pra tocar mais alto. E a gente com medo de tiros, garrafadas. Briga assim, de todo mundo, é fogo. O Gustavo já levou até porrada, não é fácil. Quando eles não gostam da música, não dá pra dançar, vão, gritam, jogam tomate³⁰⁷.

Surgem os primeiros veículos de mídia dedicados à contracultura e à juventude urbana brasileira. Ali eram os únicos ambientes em que o rock setentista de “puristas” e “hibridistas” era avaliado. A “imprensa careta”, comendo debaixo das botas da ditadura, dava as costas ao rock e sua manifestação contracultural daqueles primeiros anos 1970. O ambiente *underground* era seu último refúgio. E mesmo ali as pressões eram enormes. A crítica brasileira, mais precisamente aquela especializada em música popular e em rock, torcia o nariz para a produção nacional de rock que se pretendia sério, especialmente para os conjuntos de alinhamento estético purista. Tal como os frequentadores de baile, os críticos queriam um rock animado, dançante, adornado por cores da bandeira nacional e elementos de latinidade. Portanto, o rock dos produtores “hibridistas”, fossem portadores de um viés roqueiro como Raul Seixas, Rita Lee, Novos Baianos, Secos & Molhados, fossem de um viés emepibista como Fagner, Alceu Valença, Belchior, Walter Franco, eram marcadamente privilegiados em suas avaliações. Já aos “puristas”, como *Made in Brazil*, Módulo 1000, A Bolha, Os Mutantes (fase progressiva), O Peso, Som Nosso de Cada Dia etc., destinava-se o silêncio, a omissão, a excomunhão, ou um discurso professoral de como se deve ou não fazer rock no Brasil: “Os 32 minutos de duração de *Não fale com paredes* equivalem a uma lição de como não fazer som *heavy*”. Sem gosto pela autocrítica, o discurso da crítica brasileira especializada em rock se estruturava com base nos mesmos arquétipos soerguidos na década anterior, em função da adesão ou não, completa ou parcial ao dado importado conforme fora feito para ajuizar a bossa nova, a bossa engajada, a MPB, a *jovem guarda* e o tropicalismo: análises que insistiam na afirmação da cultura nacional contra a alienação e a aculturação automaticamente imputadas à utilização de elementos exóticos como dados composicionais a serviço do artista brasileiro. Um discurso

³⁰⁷ Conforme nota 251 na p. 102 deste trabalho.

severamente atrelado aos ideais do polo dominante no campo de produção intelectual e artístico no Brasil da década de 1960, onde o engajamento e o repúdio a formas e fórmulas internacionais eram tratados como signos de qualidade. E, ao contrário, o amálgama das tradições brasileiras com dados do estrangeiro, ou mesmo a produção musical via importação direta, eram taxadas como obras impuras, inautênticas e seus produtores eram imediatamente acusados de estar a serviço do inimigo, o imperialismo americano e seus representantes, os militares. “Alienados”, “entreguistas”, “despolitizados”, “transviados”, “fúteis” “playboys”, e, mais tarde, “drogados”, “bichas”, “cabeludos”, “doidões”, “malucos”, “*freaks*”, “*hippies*”, “desbundados”: estigmas imputados aos roqueiros no Brasil.

Por tudo isso, com base nesses critérios e por meio de sua segregação e seleção, a crítica brasileira formatou a história do rock produzido em solo tupiniquim. Desta forma, na década de 1970, foram alvo de majoritária atenção de parcela da crítica, apenas os conjuntos de rock com características híbridas, aqueles que buscavam uma deglutição do dado internacional para regurgitar um produto com marcas brasileiras, ainda que contendo ingredientes exóticos. Com o tempo, esta atitude formatou, entre o senso comum, a ideia de que a produção de rock nos anos 1970 no Brasil foi quantitativa e qualitativamente restrita, o que não condiz com a realidade. E, por outro lado, de que a MPB foi a trilha sonora daquele período, hegemônica e onipresente, até se ver ameaçada pela discoteca, já na segunda metade da década. Donde se explica a repercussão de nomes de conjuntos “híbridos” que figuram entre os poucos conjuntos de rock dignos de pauta na historiografia da música popular brasileira menos atenta: novamente, Secos & Molhados, Raul Seixas, Rita Lee, Novos Baianos e quejandos.

Creio ser justamente em função desta segregação que alguns artistas que transitavam entre o purismo e o hibridismo, como Rita Lee e a banda O Terço tenham, por vezes, tentado fugir, pelo uso de seu discurso, da pecha de roqueiros. A Ana Maria Bahiana, Rita teria dito,

A música que eu faço é pensando no Brasil, nas pessoas e também naquilo que eu gostaria de dizer a elas. **Não gosto de definir o trabalho da gente como rock porque há uma má informação a respeito desse gênero musical (...).** A minha influência é pelas informações de microfonia, de som, de possibilidades instrumentais. Nada mais³⁰⁸.

De esguelha, Rita alfineta a classe crítica e o senso comum que desconhece o assunto rock, avaliando seu trabalho com base em conceitos ideologicamente pré-formulados. Como saída, opta

³⁰⁸ BAHIANA, 1980, p. 74, grifos meus.

por não definir seu trabalho como sendo “rock”. Poucos anos depois, Rita diria em uma de suas canções que “roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido.”³⁰⁹

Em entrevista ao crítico Rafael Varela Júnior da revista *Música* sobre seu novo trabalho, sugestivamente intitulado *Mudança de Tempo* (Copacabana, Underground – 1978), os músicos de O Terço assim argumentariam sobre sua atual produção:

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. [...] 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 equilibrado, mais funky, com trabalhos de flauta, percussão e piano elétrico. Nossa música será urbana, como nossas raízes.³¹⁰

Em 1979, José Emílio Rondeau, um dos principais críticos especializados em rock no Brasil, escrevendo para a *Revista Somtrês*, de Maurício Kubrusly, teria ironizado tal comportamento,

Até hoje, não consigo entender porque 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 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 com o samba, tipo partido alto, né?” E é sempre assim, sem tirar nem por.³¹¹

Para explicar o fracasso comercial do rock setentista no Brasil, no entanto, não basta recorrer à má vontade da crítica para com os “puristas”. É preciso ainda entender a posição e a disposição destes agentes imersos num universo contracultural, o *underground*, que buscavam autonomizar para além das imposições econômicas e políticas que permeavam insidiosamente sobre o campo de produção artística no Brasil. Vivia-se o pós-tropicalismo e o legado da busca por autonomia artística deixado por Caetano e Gil seria radicalizado por estes agentes de orientação purista. Em analogia ao dandismo verificado por Bourdieu (2005) na agência de Boudelaire, a atitude contracultural dos roqueiros “puristas” não era “apenas vontade de aparecer e de impressionar, ostentação da diferença, ou mesmo prazer de desagradar, intenção concertada de desconcertar, [...] [era] também e sobretudo uma postura ética e estética inteiramente voltada para uma cultura (e não

³⁰⁹ Versos da canção “Ôrra Meu”, presente no disco Rita Lee (*Som Livre* – 1980).

³¹⁰ OLIVEIRA, 2011, P. 138 apud VARELA JÚNIOR, 1978, n. 18, p. 6.

³¹¹ OLIVEIRA, 2011, p. 205 apud RONDEAU, 1979, n. 12, p. 85.

um culto) do eu, ou seja, para a exaltação e a concentração das capacidades sensíveis e intelectuais.”³¹²

Dá a valorização do subjetivismo, bem como dos valores comunitários construídos naquele microcosmo em vias de autonomização chamado *underground*. A opção pelo “insucesso” comercial dos músicos de A Bolha fica patenteada tanto quando abandonam seu empresário Luíz Andrade, que lhes garantia a agenda cheia de shows nos agora desprezados bailes do subúrbio, como quando se decidem pelo repertório que seria gravado e eternizado no LP *Um passo à frente* (1973). Como diria Renato Ladeira, de forma orgulhosa, anos mais tarde sobre aquela obra: “Nós não pensávamos em fazer música para vender discos, a gente queria era fazer o nosso som.” De fato,

à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público (a maior parte do tempo contra os críticos) as normas de sua própria percepção, que trazem consigo.”³¹³

Uma defasagem cultural que se afigura como característica estrutural de um campo de produção restrito como o cenário *underground* brasileiro.

Atrás de legitimidade e autonomia, os “puristas” buscam se alijar do tipo de consumo indiferente de sua obra, o que caracterizava os bailes. Passam ao circuito de teatros no intuito de falar para um público restrito, porém capaz de compreendê-los e valorizá-los. Entretanto, isto praticamente lhes custaria o fim da banda em virtude da insignificante receita obtida dos teatros se comparado aos exorbitantes custos de manter a onerosa estrutura de uma banda de rock de ponta no Brasil. A Bolha se desconecta dos bailes e, por conseguinte, da multidão de “fãs” que haviam conquistado como banda *cover* ao longo dos anos. Seu hermético produto, o LP *Um passo à frente*, de 1973, encalha, pois como teria dito Flaubert, “quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague.”³¹⁴

Talvez, inconscientemente, “hibridistas” como Rita Lee, que adocicava seu som em observância às indicações dos diretores e produtores da Som Livre³¹⁵, ou os Novos Baianos que mudam seu direcionamento artístico depois da orientação recebida diretamente de João Gilberto, alinhavam seus produtos justamente àquilo que a crítica, o mercado de consumo e os proprietários

³¹² BOURDIEU, 2005, p. 97.

³¹³ BOURDIEU, 2005, p. 101.

³¹⁴ Ibid, p. 101.

³¹⁵ “‘Ela estava por demais ligada ao rock’, diagnosticava ele [João Araújo, diretor da Som Livre] à Gazeta Mercantil. ‘Enchia um estádio mas não vendia discos. Trabalhando conosco, ela passou a adocicar suas músicas, que foram ganhando apelo romântico’.” ALEXANDRE, 2013, p. 28.

dos meios de produção, os donos das gravadoras, esperavam deles, recebendo imediatamente as gratificações mundanas que lhes cabiam. “Puristas” como os músicos de A Bolha, entretanto, abdicaram de satisfações temporais em nome de sua ética, da crença nos valores anticomerciais que enxergavam em sua produção, o que explicaria o tardio reconhecimento que sua obra vem hoje recebendo, tendo se tornado objeto de culto dentro e fora do país.

“Amigo se você sabe/
Procure compreender/
Um dia que você luta/
Há um eterno esclarecer³¹⁶”

Referências Bibliográficas:

1.1 – Referências Teóricas

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro. 16ª Edição: Tradução de Fernando Tomaz: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: 2ª Edição: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo, SP. 7ª Edição: Introdução, organização e seleção Sergio Miceli: Perspectiva, 2013.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro. Tradução de Vera Ribeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERNANDES, Dmitri C. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP, 2010.

³¹⁶ Versos da canção “Bye My Friend” do LP de A Bolha, *Um passo à frente*, (Continental – 1973)

FERNANDES, Dmitri C. *A Cor do Samba: música popular e movimento negro (1970-1985)*. Projeto de pesquisa – edital MCTI /CNPq /MEC/CAPES N ° 07/2011. ICH-UFJF: Juiz de Fora, 2011.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro. 2ª Edição: Tradução de A. Costa: Record, 2003.

GARSON, Marcelo B. *Jovem Guarda: A construção social da juventude na indústria cultural*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH – USP, 2015.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sergio. *A Força do Sentido*. In: BOURDIEU, Pierre *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo, SP. 7ª Edição: Perspectiva, 2013.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva Vol I*. Brasília. 4ª Edição: Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa: Editora Universidade de Brasília, 2009.

1.2 – Trabalhos Acadêmicos Consultados nas Áreas de História, Música e Cultura Popular e outros

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Scritta, 1994.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova” IN: Campos, A.(org). *O balanço da bossa e outras bossas*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1978, p 17-40 (1960).

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3ª Edição: Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo, Editora 34, 2008.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. Cotia, SP. 4ª Edição: Ateliê Editorial, 2007.

GALVÃO, Walnice N. *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*. São Paulo. Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MAGI, Érica. *Rock and Roll é o Nosso Trabalho: A Legião Urbana do Underground ao Mainstream*. Marília – SP, Mestrado, PPG em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, 2011.

MARICATO, Ermínia. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. 2ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

- MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* – São Paulo, Annablume e FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª Edição: São Paulo: Editora Contexto, 2004
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. 3ª Edição: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- OLIVEIRA, Cassiano F. Scherner. *O Criticismo do Rock Brasileiro no Jornalismo de Revista Especializado em Som, Música e Juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. Porto Alegre, Doutorado, Departamento de Comunicação da PUC – Rio Grande do Sul, 2011.
- PAIXÃO, Cláudia Regina. *Jovem Guarda: o rock amplificado pela televisão brasileira*. Artigo apresentado no XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Mestrado. UNESP: Bauru, SP: 2013.
- SEABRA, Paulo Sérgio de Almeida. *Rock´ and ´roll no Brasil (1958-1962): a chegada e a recepção do rock´and ´roll através da imprensa*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da Universidade do Grande Rio PPGLCH-UNIGRANRIO, 2012.
- SEIBEL, S.D. & TOSCANO, Jr. A. *Conceitos Básicos e Classificação Geral das Substâncias Psicoativas*. In: Seibel, S.D. & Toscano Jr.A (eds.), *Dependência de Drogas*. São Paulo: Atheneu, 2001.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro. 2ª Edição: Paz e Terra, 1988.
- TASCHNER, Suzana P. *O Brasil e Suas Favelas*. IN Abramo, P. (Org.). *A Cidade da Informalidade: o desafio das cidades latino-americanas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Editora 34: 1998.
- 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: 28 out. 2015
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional, 1987.

1.3 – Crônicas, Memórias, Biografias, Ensaios, Debates – Música Brasileira

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973: O Ano Que Reinventou a MPB: a história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2ª Edição: Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu Não Sou Cachorro, Não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro. Record, 2002.

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

AUTRAN, Margarida. *Samba, Artigo de Consumo Nacional*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 25-37.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 1970* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAHIANA, Ana Maria. *Importação e Assimilação: Rock, Soul, Discotheque*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 53-59.

BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Editora 3 Estrelas, 2014.

BENVENUTI, Nenê. *Os Incríveis Anos 60/70... e eu estava lá*. Osasco, SP: Editora Novo Século, 2009.

CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 3ª Edição: São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. 2ª Edição: São Paulo: Editora 34, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. 2ª Edição: Porto Alegre, L&PM Editores associados, 1987.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1996.

MEDEIROS, Paulo Tarso C. *A Aventura da Jovem Guarda*. São Paulos: Editora Brasiliense, 1984.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA: “Que caminho seguir na música popular brasileira?” (debate com vários músicos e intelectuais coordenado por Airton Lima Barbosa), Editora Civilização Brasileira: RCB, n°7, maio de 1966, p. 375-385.

RODRIGUES, Nélio. *Histórias Perdidas do Rock Brasileiro vol I*. Niterói, RJ. Nitpress, 2009

RODRIGUES, Nélio. *Histórias Secretas do Rock Brasileiro dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro. Grupo 5W, 2014

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, Miguel. *O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 25-37.

1.4 – Matérias, crônicas, críticas musicais em periódicos não acadêmicos

A BÔLHA: O Rock no 3º Mundo. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n.1, p. 14-16, fev. 1972.

DUST, Angela. *O Alegre Massacre do Made in Brazil*. **Jornal Hit Pop**, Pop, São Paulo, Editora Abril, n.55, p. 7, jul. 1978.

MADE in Brazil – *Jack, o Estripador*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 2, p. 40, jul. 1976.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 8, p. 2, mai. 1972.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 23, p. 2, out. 1972.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 28, p. 2, nov. 1972.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, Editora Camelopard, Ano 1, n. 31, p. 2, dez. 1972.

O TERÇO. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 2, p. 8, ago. 1977.

RONDEAU, José Emílio. *E Nasce Um Braço Forte no Rock Aleijão*. **Somtrês**, São Paulo, Editora Três, n. 12, p. 85, dez. 1979.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *O Rock em Noite de Cinderela*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 21, p. 8-9, fev. 1977.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *Chorinhos e Baiões*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 14, p. 16, 1977.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *O Som Funky e Urbano do Novo Terço*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 18, p. 6, 1977.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *Joelho de Porco*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 21, p. 32, 1977.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *Mensagens da década de 60*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 23, p. 19, 1978.

VARELA JÚNIOR, Rafael. *O Terço – Mudança de Tempo*. **Música**, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 23, p. 32-33, 1978.

1.5 – Filmes e documentários

Uma noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Duração: 85min. Brasil, 2010.

1972. Direção: José Emílio Rondeau. Distribuição: Buena Vista Internacional. Duração: 1h40min, Brasil, 2006.

Tropicália. Direção: Marcelo Machado. Produção: Fernando Meirelles. Duração: 89min. Brasil, 2012.

1.6 – Sítios e endereços consultados *on line*

<https://news.google.com/newspapers>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700601&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19670706&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19650405&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19660824&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

Hemeroteca Digital Brasileira: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=manifesto%20do%20ieieie>

<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=149322&pagfis=4617&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

Efemérides do Éfemello

<http://efemeridesdoefemello.com/2013/09/15/o-discurso-de-caetano-no-festival-internacional-da-cancao/>

Veja Rio

<http://vejario.abril.com.br/blog/solta-o-som/solta-o-som/elo-encontrado-na-genealogia-do-rock-nacional>

Rádio em Revista

<http://www.radioemrevista.com/historia/513-2/>,

True Groovy Blogspot

<http://truegroovy.blogspot.com.br/2009/07/big-boy-hello-crazy-people-o.html>

Tributo ao Rádio do Rio de Janeiro

<http://www.radorj.com.br/bigboy01.html>,

Black Broder

<http://blackbroder.blogspot.com.br/2010/10/ademir-lemos-o-pai-do-funk-brasileiro.html>

EBC Rádios

<http://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2014-09/cesar-ladeira-como-era-voz-da-revolucao-constitucionalista>

Ricardo Schott Blogspot

http://ricardoschott.blogspot.com.br/2014/06/quarenta-momentos-em-que-macumba-virou_16.html

Dramaturgia in memoriam

<http://www.dramaturgia in memoriam.com.br/renata-fronzi/>

Adorocinema.com

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205219/creditos/>

UKROCKFESTIVALS.COM

<http://www.ukrockfestivals.com/iow1970menu.html>

Memória Globo

www.memoriaglobo.globo.com

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musica-is-e-shows/som-livre-exportacao/formato.htm>

Jovemguarda.com

www.jovemguarda.com.br

<http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-a-bolha.php>

Como tudo Funciona (How Stuff Works)

<http://lazer.hsw.uol.com.br/hard-rock.htm>

Humanoides.com.br

<http://humanoides.com.br/musica/afinal-o-que-e-rock-psicodelico/>

Mundoestranho.abril.com.br

<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-rock-progressivo>

Revistalola.com.br

<http://www.revistalola.com.br/cultura/malditos-opcao-445239.shtml>

Folha de São Paulo

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/01/1574255-julio-hungria-1938-2015---um-dos-pioneiros-da-midia-digital-no-brasil.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38279.shtml>

Senhorf.com.br

<http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=4867>

Jornalsociologico.blogspot

<http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>

Rollingstone.uol.com.br

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/1/a-primeira-versao#imagem0>

Memoriaseltricas.wordpress.com

<https://memoriaseltricas.wordpress.com>.

<https://memoriaseltricas.wordpress.com/2011/05/30/101/>

Facebook/ revistabondinho

https://www.facebook.com/revistabondinho/photos_stream

Oglobo.globo.com

<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-no-rio-produtor-jornalista-ezequiel-neves-descobridor-de-cazuza-2982175>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

<http://www.dicionariompb.com.br>

João Gilberto Oficial

<http://www.showbras.com.br/joaogilberto/>

Robertomenescal.com.br

<http://www.robertomenescal.com.br/wpress/>

Veja.abril.com.br

<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/ronaldo-boscoli/>

Naraleao.com.br

<http://www.naraleao.com.br/>

Jobim.com.br

<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/cronologia.cgi>

www2.uol.com.br

http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_6.htm

Phonopress Histórias Musicais

<http://www.phonopress.com/2011/02/sergio-mendes-70-anos.html>

Jornal do Comércio RS

<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=48350>

G1.globo.com

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/01/advogado-nelson-candido-motta-morre-aos-92-anos-no-rio.html>

Memoriaviva.com.br

<http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/maciel.htm>

<http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/flordomal.htm>

Os Caminhos do Jornalismo

<https://caminhosdojornalismo.wordpress.com/jornalistas-que-fizeram-historia-no-seculo-xx/sergio-de-souza-noturno/>

Carlos Lyra site oficial

<http://www.carloslyra.com/>

Pitoco – sem rabo preso com ninguém

http://www.pitoco.com.br/leiamais_detalhes.php?id=97

Jairorodrigues.com.br

<http://jairorodrigues.com.br/bio/>

Portal Entre textos – recontando estórias do domínio público

<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico-f-b/1960-caso-aida-curi-na-revista-o-cruzeiro,236,6253.html>

Renatoeseusbluecaps.com.br – Rosset Produções

<http://www.renatoeseusbluecaps.com.br/>

Sucessos1000.tripod.com – história de Renato e Seus Blue Caps

<http://sucessos1000.tripod.com/histre.htm>

Memorialdafama.com

<http://memorialdafama.com/artistas>

TVsinopse.kinghost.net

<http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/s/sergio-murilo.htm>

Natrilhadovinil.blogspot

<http://natrilhadovinil.blogspot.com.br>

Letras.mus.br

<http://letras.mus.br/>

Youtube.com

<https://www.youtube.com>

Sabercultural.com

<http://www.sabercultural.com/template/musicas/CaubyPeixotoConceicao.html>

CPDOC.FGV.BR

<http://cpdoc.fgv.br/>

Instituto João Goulart

<http://www.institutojoaogoulart.org.br>

Erasm Carlos site oficial

<http://www.erasmoscarlos.com.br/>

Wanderlea site oficial

<http://www.wanderlea.com.br/>

Caetano Veloso site oficial

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php>

Gilberto Gil site oficial

http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=11&ordem=DESC

Gal Costa site oficial

http://www.galcosta.com.br/sec_biografia.php?language=pt_BR

Revista Época

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69496-5856,00.html>

Tom Zé site oficial

<http://www.tomze.com.br/biografia/>

dec.ufcg.edu.br

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/HansJKoe.html>

Tropicalia.com.br

<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>